

Karolin Schmitt-Weidmann

# DER KÖRPER ALS VERMITTLER ZWISCHEN MUSIK UND (ALL)TÄGLICHER LEBENSWELT

Distanzauslotungen am Beispiel  
ausgewählter Werke der Neuen Musik



[transcript] Musik und Klangkultur

**Aus:**

*Karolin Schmitt-Weidmann*

**Der Körper als Vermittler zwischen Musik  
und (all)täglicher Lebenswelt**

Distanzauslotungen am Beispiel ausgewählter Werke  
der Neuen Musik

Juli 2021, 350 S., kart., 9 SW-Abb.

45,00 € (DE), 978-3-8376-5845-3

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5845-7

Die künstlerische Hinwendung zu Phänomenen des täglichen Lebens in Verbindung mit der aufkommenden Ästhetisierung des Alltagslebens hat seit den 1960er Jahren zu einer Neubetrachtung des Verhältnisses zwischen Kunst und Nicht-Kunst geführt. In diesem Zusammenhang kommt dem spezifischen Einsatz des Musikerskörpers eine Schlüsselfunktion zu. Karolin Schmitt-Weidmann leitet aus ihm Distanzauslotungen zwischen Kunst und Nicht-Kunst ab und eruiert diese anhand von konkreten Werkbeispielen. Dafür greift sie zurück auf hier erstmalig veröffentlichte Interviews mit Annesley Black, Cathy van Eck, Dieter Schnebel, Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Robin Hoffmann und Heinz Holliger zum Verhältnis von Kunst und Lebenswelt.

**Karolin Schmitt-Weidmann**, geb. 1982, ist Musikwissenschaftlerin, Musikpädagogin, Flötistin und Konzertpianistin. Sie promovierte an der Universität Kassel und ist ehrenamtliches Vorstandsmitglied am Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Zu ihren Schwerpunkten zählen Körperlichkeit in der Neuen Musik, performative Bildungstheorien, Interpretation und Aufführungspraktiken sowie interaktive Gesprächskonzerte.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5845-3](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5845-3)

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

# Inhalt

---

<b>Vorwort</b> .....	7
<b>I. Einleitung: Kunst versus (all)tägliche Lebenswelt – Betrachtungen einer Schwelle</b> .....	13
1. Der Begriff der ästhetischen Erfahrung im Fokus von Kunstdefinitionen .....	15
2. Ästhetische Erfahrung versus alltägliche Erfahrung? .....	23
3. Ästhetische Erfahrung in außerkünstlerischen Bereichen .....	27
4. Ästhetisches Erleben als »Versunkenheit in fokussierte Intensität« – Hans Ulrich Gumbrecht .....	30
5. Das »Erscheinen« als Brennpunkt ästhetischer Wahrnehmung – Martin Seel .....	35
6. Kunst jenseits ästhetischer Erfahrungen? .....	38
7. Das »Reale« in der Kunst .....	40
8. Institutionelle Rahmungen als kunstdefinitorische Grundlage .....	50
9. »Kunst als menschliche Praxis« – Georg W. Bertram .....	53
10. Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung .....	54
<b>II. Komponieren als »Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten« im künstlerischen Umgang mit dem Körper</b> .....	61
1. Exposition am Beispiel der kompositorischen Poetik Robin Hoffmanns .....	61
2. Der Begriff der künstlerischen Verkörperung .....	66
3. Werk und Körper – Körper als Werk? .....	70
4. Präsenz und Gegenwärtigkeit .....	75
5. Zu einer Ästhetik des Erscheinens – Martin Seel .....	79
6. Bezugsebenen und Projektionsflächen körperlicher und lebensweltlicher Betrachtungen zwischen Natur und Kultur .....	83
7. Wahrnehmungsprozesse im Rahmen einer Präsenzkultur .....	86
8. Facetten des Alltags .....	98
9. Körperwahrnehmungen in performativen Räumen .....	107
10. Körperwahrnehmungen in der Zeit .....	110

<b>III. Bühnenkörper und Körperprozesse in Aufführungsereignissen</b> .....	117
1. Sport im Konzertsaal – Musik in der Turnhalle Erwartungsbrüche und Transformationsprozesse in Annesley Blacks <i>Smooche de la Rooche II</i> (2007), <i>Schlägermusik</i> (2010), <i>Flowers of Carnage</i> (2013/2014) sowie Annesley Black/Margit Sade-Lehni: <i>score symposium</i> (2018) .....	117
2. Auf dem eigenen Körper Aktive und passive Körperwahrnehmungen am Beispiel der Bodypercussion-Stücke <i>?Corporel</i> (1985) von Vinko Globokar, <i>An-Sprache</i> (2000) von Robin Hoffmann und <i>Hirn &amp; Ei</i> (2010/2011) von Carola Bauckholt ....	134
3. Komponierte Bewegungen als ästhetischer Forschungsprozess am Beispiel der Organkomposition <i>Körper-Sprache</i> (1979/1980) von Dieter Schnebel .....	159
4. »Mit letztem Atem...« Körperliche Grenzerfahrungen am Beispiel von <i>»(t)air(e)«</i> für Flöte solo (1980/1983) von Heinz Holliger .....	187
5. Der Herzschlag als Dirigent Heinz Holligers <i>Cardiophonie</i> für Oboe und drei Magnetophone (1971) und Cathy van Ecks <i>Double Beat – a performance for plastic bags, breath, two heart beats and electronics</i> (2013) .....	200
6. »kunst ist eine schlimme sache« Körperliche Grenzerfahrungen und Behinderungen in <i>Seiltanz</i> (1982) und anderen Werken von Hans-Joachim Hespos .....	208
<b>IV. Fazit: Der Körper als Vermittler</b> .....	249
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	267
Print .....	267
Online .....	286
Aufführungsmaterialien .....	288
<b>Anhang</b> .....	291
1. Interview mit Dieter Schnebel vom 9. Juli 2016 in Hofgeismar .....	291
2. Interview mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M. ....	298
3. Interview mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M. ....	304
4. Interview mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris .....	315
5. Interview mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel .....	322
6. Interview mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee .....	330
7. Interview mit Cathy van Eck vom 12. November 2018 per Skype .....	338
8. Telefoninterview mit Annesley Black vom 13. Mai 2019 .....	344



# I. Einleitung: Kunst versus (all)tägliche Lebenswelt – Betrachtungen einer Schwelle

---

Seit den frühen 1950er Jahren und insbesondere seit den prägenden Ideen John Cages beschäftigen sich zahlreiche Komponisten der Neuen Musik mit künstlerischen Schwellenüberschreitungen zwischen der täglichen Lebenswelt und der Kunst.<sup>1</sup> Laut Dieter Schnebel vermag schließlich alles im menschlichen Leben Musik zu werden: »Life is music, music is life, proklamierte John Cage schon vor Jahren.«<sup>2</sup> Diese Aussage Dieter Schnebels stellt den enormen Einfluss John Cages auf den Kunstbegriff heraus, der bis heute nachwirkt und nach wie vor wissenschaftlich diskutiert sowie künstlerisch verarbeitet wird.<sup>3</sup> Auch im Zuge anderer Kunstströmungen wie der *Pop-art*, die Phänomene des täglichen Lebens als künstlerisches Material verwenden, wurde schließlich gefolgert, dass die »kulturhistorisch bedeutendste Folge der Avantgarde die Ästhetisierung des Alltagslebens«<sup>4</sup> ist, aus der Adorno sogar eine »Entkunstung« der Kunst ableitete, die eine Einebnung der Differenz zwischen alltäglicher Lebenswelt und Kunst impliziert.<sup>5</sup> Dabei werden die Grenzziehungen zwischen Kunst und Alltag nicht unbedingt – wie beispielsweise bei Cage – teilweise aufgehoben, sondern vielmehr immer wieder neu befragt, hinterfragt, verschoben, durchweicht, verfestigt, und durch diver-

- 
- 1 Vgl. u.a. Gisela Nauck, »Leben – Wirklichkeit – Alltag, Überlegungen und Rückblicke zu einer brisant gewordenen Problematik«, in: *Positionen* 76 (August 2008), 14-19.
  - 2 Dieter Schnebel, »Klang und Körper« (1988), in: ders., *Anschläge – Ausschläge, Texte zur Neuen Musik* (München, Wien: Hanser, 1993), 37-49, hier 49.
  - 3 Dass jeder triviale Gegenstand Anlass einer genuinen ästhetischen Erfahrung werden kann, beschrieb beispielsweise auch Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique social du jugement* (Paris: Les Editions de Minuits, 1979), 37.
  - 4 Russell A. Berman, zitiert nach Peter Jehle, »Alltäglich/Alltag«, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck u.a. (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2000), 104-133, hier 123.
  - 5 Siehe Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (13. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 13. Aufl. 1995), 27 und 32.

se Integrationsmethoden von unterschiedlichsten Alltagseinflüssen und -erfahrungen in den Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung gestellt.<sup>6</sup>

In diesem Zusammenhang vollzog sich auch eine Verlagerung von Intentionalität zur Responsivität, wobei sich Aufführungen in Form von nichtintentionalen »Ereignissen« Sinnzuschreibungen zum Teil zu entziehen versuchen, sodass nicht Urteile und Überzeugungen, sondern die Ereignisse selbst und die Erfahrungen, die sie stiften, in den Mittelpunkt gestellt werden.<sup>7</sup> Den Begriff des Ereignisses umschreibt Dieter Mersch wie folgt: »Das Ereignis, wiewohl ein Gemachtes, ist doch kein Machbares. Geplant, ist es gleichwohl nichts Planbares; konstruiert, ist es dennoch nichts Konstruierbares. Es schafft sich, vollbringt sich.«<sup>8</sup> Der dem Ereignis innewohnende Charakter des Performativen im Sinne eines Sich-Zeigens gehört zunächst einmal grundsätzlich jeder künstlerischen Arbeit, jedem Projekt und sogar jedem Werk im traditionellen Sinne an, wobei die Performativität in unterschiedlicher Art und unterschiedlichem Ausmaß explizit wird.<sup>9</sup> Musikalische Handlungen weisen durch eine performative Handlungs- und eine semiotische Bedeutungsdimension eine doppelte Geprägtheit auf.<sup>10</sup>

---

6 Vgl. Hannes Galette Seidl und Roman Pfeifer, »Diesseitig«, in: *Positionen* 76 (August 2008), 24-27, hier 24: »Wie alle Dualismen hat auch der Dualismus von Kunst und Leben, ungeachtet (oder gerade wegen) seiner ungenau ordnenden Kraft und Wirklichkeit verzerrenden Darstellung, eine große Anziehungs- und Zerstörungskraft. Weil Kunst ohne Leben oder Leben ohne Kunst nicht zu haben ist, lässt sich aber keine Grenze ziehen, die das eine vom anderen trennen würde: Jede musikalische Aufführung gehört schon allein durch die Anwesenheit des Instrumentalisten zum Leben, man wird kaum ein Objekt oder einen Klang aus seinem Alltag finden, der nicht Kunst oder Musik sein könnte. [...] Daraus zu schließen, es würde keinen Unterschied machen und alles könne Kunst oder Leben sein, wenn man wolle, ist natürlich weder sinnvoll noch interessant: Es kommt schon auf die Betrachtung an, aber nicht auf eine subjektivspontane, sondern auf eine sich ständig verändernde, diskursiv vereinbarte. Die Halbwahrheit der Unterteilung der Welt in Kunst und Lebenssphären hat allerdings viel Beachtenswertes hervorgebracht, unter anderem das immer wieder in Angriff genommene Projekt, die Sphäre des Lebens durch die der Kunst zu deuten und zu verändern.« Vgl. auch den häufig verwendeten Begriff der »Diesseitigkeit«, den Jörn Peter Hiekel folgendermaßen fasst: »Das stark Gegenwartsbezogene, das im ›Diesseitigkeits‹-Begriff eine plastische, wenn auch nicht unumstrittene Formel fand, gründet wohl nicht zuletzt auf dem großen Unbehagen gegenüber der Randständigkeit der Neuen Musik. Verständlicherweise möchte die Bezeichnung ›diesseitig‹ auch weniger als ein Gegensatz zum ›jenseitigen‹, sondern eher zum ›abseitigen‹ verstanden werden. Dieser Randständigkeit könne man, so die Überzeugung, am ehesten entkommen, wenn man nicht mehr tiefgründelnde Bezüge zu Hölderlin, Celan, Goethe oder Leonardo da Vinci oder Elemente verschiedener spiritueller Traditionen zum Zuge kommen lässt, sondern Alltagsbezüge setzt und auch im Konzertsaal Präsentationsformen wählt, die aus ganz anderen Kontexten geläufig sind – weltoffeneren und stärker alltagsbezogenen, aber auch humorvolleren und leichteren.« Jörn Peter Hiekel, »Randständig oder zentral? Welt- und Gegenwartsbezüge in Musik«, in: *Zurück in die Gegenwart, Weltbezüge in Neuer Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. ders. (Mainz: Schott, 2015), 10-31, hier 28.

7 Vgl. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 4. Aufl. 2011), 9 und 20.

8 *Ibid.*, 234.

9 Vgl. *ibid.*, 290. Zur Geschichte und Theorie des Performativen siehe auch Erika Fischer-Lichte, *Performativität, Eine Einführung* (Bielefeld: transcript, 2012).

10 Vgl. Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 32.

Musikalische Handlungen verweisen also aufgrund ihrer artifiziellen symbolischen Inszeniertheit auf etwas, das jenseits ihrer Tatsächlichkeit angesiedelt ist. Dies führt zu einem ganz besonderen ästhetischen Modus der Selbst-Wahrnehmung und der Selbst-Konzeption. Der Musiker beginnt unweigerlich, sich doppelt wahrzunehmen: Als Körper, der die physischen Bewegungen trägt, und als artifizieller Leib, der die musikalischen Bedeutungen hervorbringt.<sup>11</sup>

Was macht jedoch vor diesem Hintergrund gerade die spezifische performative Qualität von musikalischen Ereignissen aus, die sich in besonderer Weise der alltäglichen Lebenswelt zuwenden? Werden diese allein durch den Einbezug alltäglicher Handlungen »realer« bzw. der alltäglichen Lebenswelt verwandter? Wenn ja, was genau unterscheidet schließlich Erfahrungen der alltäglichen Lebenswelt von künstlerisch-ästhetischen Erfahrungen, welche verstärkt mit lebensweltlichen Materialien arbeiten?

Um sich diesem weitreichenden Themenkomplex zu nähern, ist es zunächst notwendig, sich mit einschlägigen Kunstdefinitionen auseinanderzusetzen. Die im Folgenden vorgestellten und zum Großteil sehr vielschichtigen Theorien können an dieser Stelle im Einzelnen nicht tiefgehend besprochen, sondern nur in ihrem jeweiligen Kern umrissen werden – mit dem Ziel, einen Überblick über die Vielzahl an mannigfaltigen Betrachtungsmöglichkeiten anzubieten. Innerhalb der langen Tradition an Versuchen zu Kunstdefinitionen soll der Fokus hier insbesondere auf jenen Theorien liegen, die eng mit Kunstrichtungen seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts zusammenhängen und von diesen inspiriert wurden.

## 1. Der Begriff der ästhetischen Erfahrung im Fokus von Kunstdefinitionen

Das Nachdenken über die Frage, was Kunst ist bzw. wie sie sich definieren lässt, ist wahrscheinlich so alt wie das menschliche Denken selbst und wird von unzähligen Faktoren geprägt, zu denen verschiedene Kulturkreise als auch subjektive Neigungen und individuelle Sozialisation zählen. Dass das persönliche Kunstverständnis gerne

---

11 Ibid., 21-40, hier 32. Laut Birgit Erdle ist der Körper grundsätzlich zwischen mehreren Ordnungen aufgespannt: zwischen der von Sprache geprägten historisch konstruierten Ordnung des Symbolischen als *Ordnung der Darstellung* (des Imaginären, Bildhaften und Figurativen) sowie der jenseits der Zeichen situierten *Ordnung des Realen*, welcher ihrerseits von Lust, Schmerz, Trauma, Tod und Zeitlichkeit bestimmt ist, wobei beide Ordnungen ineinander übergehen. Der Körper erscheint somit als Schnittstelle oder als Nicht-Ort einer Auflösung der Grenzen zwischen den Ordnungen. Vgl. Birgit Erdle, »Der phantasmatische und der decouverte weibliche Körper, Zwei Paradigmen der Kulturation«, in: *Feministische Studien* 2 (1991), 65-78, hier 65, sowie Julika Funk und Cornelia Brück, »Fremd-Körper: Körper-Konzepte – Ein Vorwort«, in: *Körper-Konzepte*, hg. v. dies. (Tübingen: Gunter Narr, 2000), 7-18, hier 10. Albrecht Wellmer zufolge müssen Bedeutungen nicht zwingend begrifflicher Art sein, sondern können auch innermusikalisch durch ihren Ort in einem musikalischen Kontext bestimmt sein und energetisch-formbildenden Sinn erzeugen. Musik impliziert dabei keine bestimmten Bedeutungen, sondern vielmehr das Potential dafür, dass bestimmte Bedeutungen unter bestimmten Umständen emergieren. Vgl. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (München: Hanser, 2009), 30-31 und 175; siehe auch Nicholas Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, in: *Musikalischer Sinn, Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. v. Alexander Becker und Matthias Vogel (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007), 80-128, hier 101.



zum Anlass zwischenmenschlicher Diskussionen gewählt wird, kann man beispielsweise sehr anschaulich an den Besucherreaktionen auf *documenta*-Ereignissen ablesen, bei denen unaufhörlich die Frage diskutiert wird, was von den jeweiligen Ausstellungsstücken und Performanceaktionen als Kunst wahrgenommen bzw. angesehen wird und was nicht als solche akzeptiert wird, wobei die Meinungen hier sehr auseinanderdriften können. Jedem Kunstwerk scheint es schließlich darum zu gehen, auf je eigene und »in paradigmatischer Weise zu realisieren, was Kunst ist.«<sup>12</sup> Das Potential eines Kunstwerkes, als ein solches aufgefasst zu werden, wird von den Rezipierenden sondiert und beurteilt, was schließlich Georg W. Bertram zufolge ein wesentliches Element der »Praxisform der Kunst« darstellt.<sup>13</sup>

Kunstdefinitionen kreisen dabei insbesondere um die Begriffe »Kunst«, »Alltag«, »Schwelle« sowie »Erfahrung«, welche auf sehr unterschiedliche Weise verwendet und verstanden werden und deren Bestimmungen die Grundlage der unterschiedlichen Ansätze bilden. Der mitunter am heftigsten diskutierte Begriff in dieser Reihe ist der der ästhetischen Erfahrung, der laut Gadamer »zu den unaufgeklärtesten Begriffen zu gehören [scheint], die wir besitzen.«<sup>14</sup> Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel identifizieren die folgenden drei zentralen Ausrichtungen im Rahmen der Bestimmung der Erfahrung im Allgemeinen, deren Grundlage keinesfalls unterschiedliche Sichtweisen auf ein und dasselbe Phänomen, sondern sehr unterschiedliche Phänomene darstellen, die jedoch Überschneidungen und Mischungen aufweisen:<sup>15</sup>

## Der phänomenologische Begriff der Erfahrung

Unter Erfahrung wird hier primär ein Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung gefasst, wobei von Episoden phänomenalen Bewusstseins gesprochen wird, welche auch außerhalb der sinnlichen Wahrnehmung im engeren Sinne Illusionen, Halluzinationen sowie im weiteren Sinne Akte der Einbildungskraft und des Vorstellungsvermögens miteinschließen können.<sup>16</sup> Es handelt sich dabei um flexible und prozesshafte Zustände eines

12 Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis, Eine Ästhetik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014), 156.

13 Vgl., *ibid.*

14 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: Mohr Siebeck, 6. Aufl. 1990), 352.

15 Vgl. auch die Unterteilung ästhetischer Erfahrungen bei Noëll Carroll in folgende Bereiche: »affect-oriented approach«, »epistemic approach«, »axiological approach« und »content-oriented approach«. Noëll Carroll, »Aesthetic Experience, A Question of Content,« in: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, hg. v. Matthew Kieran (Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2006), 69-97.

16 Vgl. Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel, »Kunst und Erfahrung, Eine theoretische Landkarte«, in: *Kunst und Erfahrung, Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, hg. v. dies. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013), 7-37, hier 10-11. Im Zusammenhang des phänomenologisch basierten Ästhetikdiskurses wird der Begriff der »Aisthesis« als spezielle Lehre der sinnlichen Seite ästhetischer Erfahrung und Ästhetik als übergeordnete philosophische Lehre vom Schönen oder von der Kunst unterschieden. Hans Robert Jauf unterscheidet beispielsweise zwischen Aisthesis als ein erkennendes Sehen oder eine rezeptive ästhetische Grunderfahrung, der Poiesis als eine hervorbringende, aktiv gestaltende und der Katharsis als eine erregende und das Gemüt befreiende Wahrnehmungsform, wobei diese Wahrnehmungsformen als die drei wesentlichen Elemente ästhetischer

Subjektes, die von diesem in einer bestimmten Weise empfunden werden.<sup>17</sup> Dieser Begriff der Erfahrung weist eine starke Nähe zu denen des Erlebens und Empfindens auf. Dabei sind nicht nur Körperempfindungen, sondern auch Emotionen und Stimmungen, Träume, Imaginationen und Vorstellungen phänomenal bewusst.<sup>18</sup> Nach Jean-Luc Nancy ist die grundlegende Erfahrung, auf welcher alle Erfahrungen basieren, diejenige berührt zu werden, wodurch sie allein durch den Körper gegeben ist.<sup>19</sup> Ein körperliches Miterleben bzw. synästhetisches Mitvollziehen des Wahrnehmenden wäre in gewisser Hinsicht ebenfalls dem Bereich des phänomenologischen Begriffes der Erfahrung zuzurechnen. Diese Art des Mitvollzugs hat Max Herrmann in den 1910-1930er Jahren im Rahmen seiner theaterwissenschaftlichen Arbeiten zum Begriff der Aufführung beschrieben.<sup>20</sup> Seinen Ausführungen legt er die Annahme zugrunde, dass eine leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern eine Aufführung konstituiert. Den Zuschauern wird demnach nicht mehr die Rolle des distanzierten einfühlsamen Beobachters und Empfängers von Botschaften zugesprochen. Die Aufführung entsteht vielmehr als Resultat der Begegnung, Konfrontation und der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern, ereignet sich daher zwischen ihnen und wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht.<sup>21</sup> Sie ist somit weder fixierbar noch tradierbar, sondern flüchtig und transitorisch und wird maßgeblich durch die Körper der Schauspieler bestimmt.<sup>22</sup> Max Herrmann verschob den Fokus vom Körper als Zeichenträger bzw. als Übermittler von Bedeutungen, wie er im 18. und 19. Jahrhundert vorherrschend war, auf den »wirklichen Körper« in Form seines phänomenalen Materialstatus.<sup>23</sup> Vor diesem Hintergrund versteht Herrmann die aktive Teilhabe der Zuschauer als Prozess eines heimlichen Nacherlebens sowie »einer schattenhaften Nachbildung der schauspielerischen Leistungen, in einer Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl, in einem geheimen Drang, die gleichen Bewegungen auszuführen, den gleichen

---

Erfahrung angesehen werden. Vgl. Hans Robert Jaufß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982). Zum Begriff der Aisthesis u.a. auch mit Bezug auf Jauß und einer kritischen Betrachtungsweise siehe auch Christian Rittelmeyer, *Aisthesis, Zur Bedeutung von Körper-Resonanzen für die ästhetische Bildung* (München: kopaed, 2014), 7.

17 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 12.

18 Vgl. *ibid.*, 12-13.

19 Vgl. Jean-Luc Nancy, *Corpus (TransPositionen)* (Berlin: Diaphanes, 2003).

20 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 46-55, siehe auch Rudolf Münz, »Theater – eine Leistung des Publikums und seiner Diener«, Zu Max Herrmanns Vorstellungen von Theater«, in: *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al. (Berlin: B & S Siebenhaar Verlag, 1998), 43-52.

21 Vgl. Max Hermann, »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts«, Vortrag vom 27. Juni 1920, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, hg. v. Helmar Klier (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981), 15-24. Vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 47 und 58.

22 Vgl. Max Hermann, »Das theatralische Raumerlebnis«, in: *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Berlin 1930), hg. v. Hermann Noack, Beiheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 25 (1931), 152-163, hier 152f.

23 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 50-52.

Stimmenklang in der Kehle hervorzubringen.«<sup>24</sup> Nicht Phantasie und Einbildungskraft, sondern ein leiblicher Prozess bildet hier den Kern der Erfahrung.

Herrmanns Idee eines seelischen Nachempfindens bildet eine Parallele zu den Theorien der Spiegelneuronen, welche in den 1990er Jahren entwickelt wurden.<sup>25</sup> Spiegelneuronen lösen bei einem Beobachter von bestimmten Handlungen unter gewissen Voraussetzungen einen ähnlichen, wenn auch gehemmten Handlungsimpuls aus, der somit nicht vollständig ausgeführt werden kann. Im Rahmen einer sogenannten mimetischen Partizipation werden insbesondere auch über den Gesichtssinn wahrgenommene körperliche Aktivitäten – wie Körperhaltung und Körperspannung – innerlich wie auch durch ähnliche Muskelanspannung körperlich mitvollzogen. Dies stellt schließlich auch ein sich körperlich manifestierendes Korrelat zu dem psychologischen Phänomen der Empathie dar.<sup>26</sup> Ein solch körperliches Miterleben wurde von Fischer-Lichte, die Ideen Max Herrmanns weiterentwickelte, unter ihrem Begriff der *autopoetischen Feedbackschleife*<sup>27</sup> subsumiert. Mit der autopoetischen Feedbackschleife meint Fischer-Lichte vor allem beobachtbare, sicht- und hörbare Handlungen und Verhaltensweisen von Akteuren und Zuschauern, wobei beide Gruppen in eine Feedbackschleife des Agierens und Reagierens geraten. Dabei kann im Rahmen künstlerischer Handlungen auch grundsätzlich und ohne aktive Beiträge der Zuschauer eine Energie mobilisiert und ins Zirkulieren gebracht werden, welche eine solche Feedbackschleife zwischen den Akteuren auf der Bühne und dem Publikum im Rahmen einer Aufführung hervorbringen kann.<sup>28</sup> Folglich gibt es Dieter Mersch zufolge »[i]n performativer Kunst [...] nur Beteiligte. Gemeinsam betreten sie die Bühne des Ereignisses.«<sup>29</sup> Der Begriff der Energie wird von Fischer-Lichte in diesem Zusammenhang bewusst nicht genauer definiert.<sup>30</sup> Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass hier körperliche Spannungsprozesse gemeint sind, welche ähnlich zu dem Phänomen der Spiegelneuronen zwischen den Körpern der Akteuren und denen der Zuschauer zirkulieren.

In einem solchen körperlichen Sinne kann ästhetische Erfahrung nur während einer Aufführung erfolgen – nachträgliche Bedeutungszuschreibungen, Diskussionen und Bewältigungsprozesse werden somit nicht als Teil ästhetischer Erfahrungsprozesse an-

---

24 Hermann, »Das theatralische Raumerlebnis«, 153.

25 Vgl. beispielsweise Vittorio Gallese und Alvin Goldman, »Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading«, in: *Trends in Cognitive Sciences* 2/12 (Dezember 1998), 493-501, sowie Giacomo Rizzolatti und Corrado Sinigaglia, *Empathie und Spiegelneurone, Die biologische Basis des Mitgefühls* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008). Siehe in diesem Zusammenhang auch den Begriff der Ansteckung bei Erika Fischer-Lichte, »Zuschauen als Ansteckung«, in: *Ansteckung, Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, hg. v. Nicola Suthor und Mirjam Schaub (München: Wilhelm Fink, 2004), 35-50.

26 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 146.

27 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 99. Siehe weiterführend mit Blick auf den Tanz auch Yvonne Hardt und Martin Stern (Hgg.), *Körper – Feedback – Bildung, Modi und Konstellationen tänzerischer Wissens- und Vermittlungspraktiken* (München: kopaed, 2019).

28 Vgl. *ibid.*

29 Mersch, *Ereignis und Aura*, 238.

30 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Fußnote 38.

gesehen.<sup>31</sup> Die Kräfte in ästhetischen Vollzügen in Form sinnlichen Erfassens wirken vielmehr frei und nicht auf einen Zweck gerichtet.<sup>32</sup> Da im sinnlichen Erleben eines phänomenalen Begriffes der Erfahrung streng genommen nichts geglaubt oder erkannt wird, gibt es kaum einen Bezug zur Erkenntnisfähigkeit und damit zu der kognitiven wie auch epistemischen Komponente des nachfolgenden Bereichs, was Nelson Goodman dazu veranlasste hier abwertend von »Gefühlsästhetik« zu sprechen.<sup>33</sup>

## Der epistemische Begriff der Erfahrung

Nelson Goodman zufolge geht es in der Wissenschaft als auch in der Kunst in erster Linie um Erkenntnis.<sup>34</sup> Erfahrungen werden demnach als epistemische Akte einer besonderen Art begriffen. Im Unterschied zur Wissenschaft wird Wissen im Rahmen der ästhetischen Erfahrung ohne einen Vorgang des Schlussfolgerns erworben.<sup>35</sup> Dabei kann der paradigmatische Fall der sinnlichen Wahrnehmung sowohl unter den phänomenologischen als auch unter den epistemischen Begriff der Erfahrung fallen, da sinnliche Wahrnehmung sowohl eine Episode phänomenalen Bewusstseins als auch einen Erwerb von Wahrnehmungswissen einschließen kann.<sup>36</sup> Allerdings lässt sich Folgendes beobachten: Je mehr wir uns auf die Frage nach den Erkenntnisfunktionen von Kunst konzentrieren, umso mehr scheint der Blick für Phänomene wie inszenierte Sinnlichkeit, Körperlichkeit und Emotionalität verloren zu gehen,<sup>37</sup> wobei beide Bereiche im Rahmen eines Wahrnehmungsprozesses untrennbar interagieren.

Im Unterschied zur wissenschaftlichen Erkenntnis beschreibt Ursula Brandstätter die sogenannte »ästhetischen Erkenntnis«,<sup>38</sup> die nicht der Sprache bedarf und sich niemals abschließend in sprachliche Begriffe fassen lässt,

da es keinen sprachlich fixierbaren Endpunkt der Erkenntnis gibt, in dem alle körperlich-sinnlichen, emotionalen, subjektiven Aspekte der Erkenntnis berücksichtigt und

---

31 Vgl. *ibid.*, 276-280. Ruth Sonderegger zufolge zwingt ernst genommene ästhetische Erfahrung uns den Bereich der ästhetischen Erfahrung sowie der Kunst zu überschreiten. Da ein Kunstwerk selbst nicht urteilt, nötigt es zur Positionierung hinsichtlich der von ihm erschlossenen Bedeutsamkeits-horizonte. Vgl. Ruth Sonderegger, »Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung, Versuch einer Re-politisation«, in: *Zwischen Ding und Zeichen*, hg. v. Gertrud Koch und Christiane Voss (München: Fink, 2006), 107-111, hier 99f.

32 Vgl. Christoph Menke, »Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion. Zur Genese und Dialektik der Ästhetik«, in: *Falsche Gegensätze, Zeitgenössische Positionen zur Ästhetik*, hg. v. Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), 19-48.

33 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 13. Siehe auch Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), 226-232.

34 Vgl. *ibid.* Zum Begriff des ästhetischen Verstehens und einer Kritik der Hermeneutik siehe auch Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 27-38.

35 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 14.

36 Vgl. *ibid.*, 14.

37 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 102.

38 Die Unterscheidung zwischen theoretischer, praktischer und ästhetischer Erkenntnis geht auf Kants Kritik der reinen Vernunft (1781), Kritik der praktischen Vernunft (1788) und Kritik der Urteils-kraft (1790) zurück, vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 103.

wiedergegeben werden könnten. Ästhetische Erkenntnis ist stärker als die verbalbegrifflich sich manifestierende Form der abstrahierenden Erkenntnis in der sinnlichen Wahrnehmung verankert. Die Körperlichkeit der ästhetischen Erkenntnis ist ein wesentliches Merkmal, das sie von wissenschaftlicher Erkenntnis unterscheidet.<sup>39</sup>

Aufgrund dieser Körperlichkeit zeichnet sich ästhetische Erkenntnis durch ein enorm hohes Maß an Individualität und Subjektivität aus. Der Kommunizierbarkeit sind dabei Grenzen gesetzt, »da es letztlich um den persönlich-subjektiven, körperlich-einmaligen Vollzug der Erkenntnis im Augenblick geht.«<sup>40</sup> Ästhetische Erkenntnis ist nicht an einer »wahren« Erkenntnis interessiert, sondern kreist um eine Vielzahl von Interpretationen, Sichtweisen und Bedeutungen. »Ästhetisches Erkennen initiiert Prozesse der Wahrnehmung und Erfahrung – im Sinne der Offenheit und Unbestimmbarkeit ästhetischer Erkenntnisse erreicht es jedoch niemals einen endgültigen Schlusspunkt.«<sup>41</sup> Charakteristisch für ästhetische Erkenntnis ist vor allem eine stete Bezogenheit auf die sinnliche Wahrnehmung, welche zu komplexen Erfahrungs-, Denk- und Erkenntnisbewegungen anregt:<sup>42</sup> »Denn unser Körper ist uns unbewusst oder bewusst nur ›gegeben‹, er ist präsent nur über das *synästhetische Zusammenwirken der auf ihn und auf die Außenwelt gerichteten Sinne*.«<sup>43</sup> Jörg Zirfas zufolge verleihen die Sinne Bedeutungen, schreiben Werte zu, konstituieren Strukturen und etablieren Ordnungen, welche eine gewisse Unabhängigkeit von kulturellen und kognitiven Codierungen des propositionalen Wissens für sich reklamieren und dennoch immer in Abhängigkeit zum historisch-kulturellen Umfeld stehen.<sup>44</sup>

Eine besondere »sinnliche« Komponente der Erfahrung wird oftmals solchen Werken der Neuen Musik zugeschrieben,<sup>45</sup> welche körperliche Prozesse verarbeiten, wobei der Erwerb von Erkenntnis möglich, aber nicht zwingend erforderlich ist und in jedem Fall eine kreative Eigenleistung der Wahrnehmenden darstellt.<sup>46</sup> In einem solchen »offenen« Wahrnehmungsprozess kann es zu einer besonderen Art einer »negativen« Erfahrung kommen, die für die folgende dritte Richtung paradigmatisch ist.

## Der existentielle Begriff der Erfahrung

Dieses Verständnis von ästhetischer Erfahrung basiert auf der reichhaltigen Bestimmung des Begriffes von Erfahrung nach philosophisch doch so verschiedenen Herausgehensweisen, wie denjenigen von Hegel, Gadamer und Dewey, die die Ästhetik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägten. Gadamers Konzeption der Erfahrung in *Wahrheit und Methode* kann als ausdrückliche Gegenposition zu einem epistemischen Erfahrungsbegriff gewertet werden. Im Gegensatz zu Erfahrungen, die

---

39 Ibid., 37.

40 Ibid.

41 Ibid., 104.

42 Vgl. *ibid.*, 104f.

43 Rittelmeyer, *Aisthesis*, 11.

44 Vgl. Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 26.

45 Siehe exemplarisch Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel«, 21-22.

46 Vgl. Kapitel III/6 dieser Arbeit.

Erwartungen erfüllen und gewohnte Kategorien bestätigen, ist die Erfahrung nach Gadamer in Anlehnung an Hegel eine »negative«: »Wenn wir an einem Gegenstand eine Erfahrung machen, so heißt das, dass wir die Dinge bisher nicht richtig gesehen haben und nun besser wissen, wie es damit steht.«<sup>47</sup> Diese Negation besteht somit darin, dass etwas, was man zu wissen glaubt, durch die Erfahrung negiert wird, wobei die Erfahrung sich implizit immer auch schon auf weitere Erfahrungen bezieht, denen sie standhalten oder durch die sie widerlegt werden kann.<sup>48</sup> Auf diese Weise hat die Dialektik der Erfahrung laut Gadamer »ihre eigene Vollendung nicht in einem abschließenden Wissen, sondern in jener Offenheit für Erfahrung, die durch die Erfahrung selbst freigespielt wird.«<sup>49</sup> Der kognitive Akt eines Erwerbs von Wissen stellt dabei lediglich einen Bestandteil der existenziellen Erfahrung dar, da diese nur dann erfolgt, wenn ihr Prozess für uns eine lebensweltliche Bedeutsamkeit erhält.<sup>50</sup> »Durch sie verändern sich die Relevanzen des Denkens und Handelns.«<sup>51</sup> Diese Sichtweise weist eine Nähe zu Heidegger und Benjamin auf, denen zufolge der Kunst und ihrer Erfahrung eine zentrale Funktion der historischen und kulturellen »Welterschließung« zukommt,<sup>52</sup> wobei beide entschieden gegen eine Ästhetik vorgehen, die das Kunstwerk auf ein subjektives Erlebnispotential reduziert.<sup>53</sup>

Aus Künstlerperspektive sind in diesem Zusammenhang vor allem auch die Schriften von Helmut Lachenmann aus den Jahren 1966-1995 zu nennen. Diese Sammlung an Aufsätzen mit dem Titel »Musik als existentielle Erfahrung« widmet sich seiner eigenen ästhetischen Position sowie zentralen Entwicklungen der Neuen Musik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und lässt sich der oben angesprochenen existentiellen Erfahrungstheorie zuordnen.<sup>54</sup> Lachenmann knüpft in seinen Schriften – wie auch Gadamer – an Hegel an, indem er argumentiert: »Musik erfinden heißt deshalb: negativ handeln, Gewohntes durchschauen und aussperren, vorweg Impliziertes aufdecken durch Unterdrücken und so vorweg Unterdrücktes freilegen. Nichts ist konstruktiver als solche Destruktion.«<sup>55</sup>

Auch philosophische Abhandlungen des 21. Jahrhunderts, beispielsweise von Hans Ulrich Gumbrecht und Martin Seel, betonen, dass ästhetische Erfahrung damit in Verbindung gebracht wird, dass man bereitwillig den temporären Verlust der Selbstbeherrschung riskiere und Kunstwerke somit grundsätzlich beabsichtigen, das Publikum zumindest zeitweise aus den Sicherheiten und Selbstverständlichkeiten der leiblichen

---

47 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 359.

48 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 15.

49 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 361.

50 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 15.

51 *Ibid.*, 15.

52 Vgl. *ibid.* Siehe auch Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963); Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: *ders., Holzwege* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994), 1-74; sowie Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 22.

53 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 32.

54 Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004).

55 *Ibid.*, 99-103.

wie geistigen Orientierung zu nehmen.<sup>56</sup> Ein Versagen der Kontrolle kann Andreas Bahr zufolge in der vorübergehenden oder längerfristigen Erfahrung liegen, nicht mehr in den »Erlebnisstil des Alltags« zurückkehren zu können.<sup>57</sup> Dieser Effekt kann dabei sogar gewaltsam auf uns einwirken, »insofern er uns körperlich ergreift und so den Körper blockiert.«<sup>58</sup> Eine Ästhetik der Kunst, die auf der Störung gewohnter Wahrnehmungskategorien basiert, interpretiert Martin Seel schließlich als eine Ästhetik der Gewalt – »eine Auslegung der Macht, mit der ihre Werke eine Wirklichkeit hervorbringen, an der sich die Lebenswirklichkeit ihrer Adressaten bricht.«<sup>59</sup>

Die existentielle Erfahrung erscheint schließlich gerade aufgrund ihrer Vielschichtigkeit dem Wesen der Neuen Musik zu entsprechen und – wie Lachenmann argumentiert – sich scheinbar deckungsgleich zu dem Ziel vieler Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts zu verhalten, i.e. gewohnte Kategorien in Frage zu stellen und Horizonte zu erweitern.<sup>60</sup> Dabei grenzt sie sich nicht von kognitiven und phänomenalen Erfahrungszugängen ab, sondern schließt diese mit ein, wenngleich sie sich weder in kognitiven Akten zum Zweck eines Wissenserwerbs noch in sinnlich-affektiven Dispositionen erschöpft. Sie zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie verschiedenste Aspekte beinhaltet, die in einen Interaktionsprozess geraten.<sup>61</sup> Der Eingriff in Erfahrungen sowie die Erweiterung von Erfahrungshorizonten stellt Albrecht Wellmer zufolge schließlich einen besonderen existentiell bedeutsamen Weltbezug von Kunst her:

Der Verweischarakter ist nicht der von Aussagen: Kunstwerke »sagen« nicht etwas, sie »zeigen«, »führen vor«, »stellen dar«, »exponieren« oder »inszenieren« etwas, und in diesem Zeigen, Vorführen, Darstellen, Exponieren und Inszenieren »beziehen« sie sich auf die Welt bzw. unsere Erfahrung von ihr und unsere Verwicklung in sie. Nur so können sie in unsere Erfahrung *eingreifen*. In der Kunst, so könnte man sagen, kommen immer auch »Bedeutungen« ins Spiel, was hier nur ein anderes Wort ist für das, was ich eben den Verweischarakter der Kunst genannt habe. Meine These ist nun, dass die gelungenen Kunstwerke »Bedeutungen« so ins Spiel bringen, dass sie zugleich existentiell *bedeutsame* Gehalte ins Spiel bringen. Hierin ist der Weltbezug der Kunst dem der Philosophie vergleichbar: In beiden geht es um die Bedeutsamkeitshorizonte, die in der

56 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 136; Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 302f.

57 Vgl. Andreas Bahr, »Imagination und Körpererleben«, in: *Materialitäten der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988), 680-702, hier 692.

58 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 138. Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

59 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 303. In Abgrenzung zu dem »Schock« als innovative Überraschung spricht Karl-Heinz Bohrer von einem erkenntnistheoretischen Witz, der ähnliche Konsequenzen hervorruft, wie die bei Seel gerade erwähnten und oftmals von Zynismus motiviert ist: »Er kommt dadurch zustande, dass ein Beobachter, ein Leser in eine Wahrnehmungssituation gebracht wird, in der die Einmaligkeit des Gesehenen, des Gelesenen vorherrschende Wahrnehmungsmaßstäbe und Wertvorstellungen ins Schwanken bringt.« Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981), 76.

60 Vgl. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, siehe hierzu insbesondere die Aufsätze »Affekt und Aspekt«, 63-72, und »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, 104-110.

61 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 16.

einen oder anderen Weise unser Leben bestimmen, das heißt um unseren Welt- und Selbstbezug.<sup>62</sup>

## 2. Ästhetische Erfahrung versus alltägliche Erfahrung?

Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten stellt sich schließlich die Frage, wie sich ästhetische Erfahrungen von anderen Arten der Erfahrung abgrenzen lassen. Auf der Basis der gerade beschriebenen Begriffsbestimmungen ästhetischer Erfahrung werden im Folgenden zentrale Vorschläge zur Abgrenzung vorgestellt, welche sich auch in diesem Fall keinesfalls ausschließen, sondern miteinander zusammenhängen:

### a.

Ästhetische Erfahrungen implizieren dem ersten Vorschlag zufolge eine ästhetische Qualität der Erfahrung, welche beispielsweise ein spezifisches Gefühl oder eine Emotion (wie etwa eine bestimmte Form der Liebe bei Edmund Burke),<sup>63</sup> eine spezifische Modifikation unseres Fühlens oder Empfindens, ein interesseloses Wohlgefallen (Immanuel Kant)<sup>64</sup> oder eine bestimmte Intensität des Erlebens (Monroe C. Beardsley, Hans Ulrich Gumbrecht, Hans-Joachim Hespos)<sup>65</sup> bzw. das Hervorrufen von besonde-

---

62 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 156. In dieser Schrift hat Albrecht Wellmer den Versuch unternommen, grundsätzlich die Strukturalität von Musik als immer mit ihrem Anderen – mit der Erfahrung einer Wirklichkeit – verwoben anzusehen und daraus ihre Welthaltigkeit (unter dem Aspekt der Sprachähnlichkeit) abzuleiten. Vgl. auch Dieter Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, in: *Zurück in die Gegenwart, Weltbezüge in Neuer Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2015), 32-49, hier 36: »Keine kompositorische Grammatik oder Abstraktion erfüllt sich selbst – vielmehr interessiert sie nur, weil wir an ihr und durch sie etwas wahrnehmen, was über sie hinausweist und unsere Welt betrifft: die Unerhörtheit eines Klangs beispielsweise, seine anrührende Stimmung, eine Rhythmik, die uns dem Platz entreißt, an dem wir fest zu stehen meinen, oder ein aufwühlender Affekt und eine Versenkung, die uns der Unendlichkeit, der Transzendenz näher bringt. Dann scheint gleichzeitig auf, was man die musikalische Idee genannt hat, die nicht nur ein Thema und dessen Exposition bezeichnet, sondern die zugleich mit anderen Ideen und Referenzen angereichert ist, durchaus mit philosophischen Gehalten, die dem Gehörten allererst seine Bedeutung verleihen.«

63 Siehe Edmund Burke, *Philosophische Untersuchungen über unsere Ideen vom Erhabenen und Schönen* (Hamburg: Meiner, 1989), 127, vgl. auch Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 17.

64 Siehe Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), § 2, vgl. auch Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 17.

65 Gumbrecht argumentiert, »dass das, was wir ›ästhetische Erfahrung‹ nennen, uns immer mit bestimmten Gefühlen der Intensität versorgt, die wir in den von uns bewohnten historisch und kulturell spezifischen Alltagswelten nicht finden können.« Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120. Siehe auch Hans Ulrich Gumbrecht, »Epiphanien«, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. v. Joachim Küpper und Christoph Menke (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 203-222; siehe weiterhin Monroe C. Beardsley, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Hackett, 1958), 527-528; Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 17.; Hans-Joachim Hespos, »pfade des risikos« (1985), in: ders., *redenzeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 71.



ren Schwellenerfahrungen (Erika Fischer-Lichte)<sup>66</sup> bedeuten kann. Diese unterschiedlichen Auffassungen von ästhetischer Qualität lassen sich vorwiegend aus ihrem jeweiligen zeitlich-kulturellem Umfeld verstehen und auf dieses anwenden. Aus diesem Grund scheinen nicht alle Auffassungen von ästhetischer Qualität auf die aktuelle Kunst anwendbar zu sein: Insbesondere hinsichtlich eines »uninteressierten und freien Wohlgefallens«, das transformative Erfahrungen um 1800 anzuregen vermochte, bei denen im Gegensatz zum Alltag »kein Interesse, weder das der Sinne, noch der Vernunft, [...] den Beifall ab[zwingt]«,<sup>67</sup> betont Erika Fischer-Lichte, dass »in Zeiten einer ständig weiter um sich greifenden Ästhetisierung der Lebenswelt, unter den Bedingungen einer Spaß- und Eventkultur [...], »uninteressiertes und freies Wohlgefallen« ganz sicher nicht die geeignete Empfindung dar[stellt], um das Subjekt in einen Schwellenzustand zu versetzen.«<sup>68</sup> Vielmehr scheinen heutzutage »Irritation, Kollision von Rahmen, Destabilisierung von Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung, kurz: die Auslösung von Krisen [...] viel eher imstande [zu sein], dies zu vollbringen. Denn sie vermitteln zutiefst verstörende Erfahrungen, die daher auch zu einer Transformation desjenigen führen können, der sie durchläuft.«<sup>69</sup>

Im Rahmen einer Bestimmung von Kunst als menschlicher Praxis sieht Georg W. Bertram gerade ein solches Transformationspotential von Kunst als eine besondere ästhetische Qualität an, wobei die Auseinandersetzung mit Kunst einen Beitrag zur Prägung menschlicher Praktiken leistet: Ästhetische Erfahrungen bilden ihm zufolge den Grund dafür, dass die Auseinandersetzung mit Kunstwerken für Rezipierende wertvoll ist.<sup>70</sup> Durch Aktivitäten, die sich im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit Kunstwerken ereignen, lassen sich Rezipierende in ihren Praktiken verändern – sie »gehen also die Möglichkeit ein, als die Subjekte verändert zu werden, die sie sind.«<sup>71</sup> Als wertvoll können dabei Praktiken angesehen werden, die zur Bestimmung menschlicher Praktiken beitragen, indem sie ein Aushandlungsgeschehen eben dieser anstoßen.<sup>72</sup> Die Auseinandersetzung mit Kunstwerken hat einen normativ-praktischen Charakter, da sie beurteilende Aktivitäten in der Kunstkritik und privaten Diskussionen hervorbringt:<sup>73</sup> »Wer ein Kunstwerk kritisiert, es also als gelungen oder misslungen beurteilt, nimmt dazu Stellung, ob und inwiefern das Werk Impulse für menschliche Aktivitäten gibt. Diese Impulse können sehr unterschiedlicher Natur sein und sie können sich

66 Siehe Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 341, siehe auch Kapitel I/10 dieser Arbeit.

67 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 287.

68 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 341.

69 Ibid. Vgl. zu einem Begriff von Kunst bzw. der Spezifik ästhetischer Erfahrungen, die eine von Irritation geprägte Kommunikation initiieren: Christoph Menke, *Die Souveränität von Kunst, Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991).

70 Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 171.

71 Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 175. Zu früheren Versuchen, ästhetische Erfahrung als eine Erfahrung des »Selbstverlusts« zu erläutern, siehe Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986) sowie Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band 1*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin: de Gruyter, 1988).

72 Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 188f.

73 Vgl. *ibid.*, 191f.

auf sehr unterschiedliche Praxiszusammenhänge und Praktiken beziehen.«<sup>74</sup> Das Aushandlungsgeschehen der Kunst geht dabei von einem dynamischen Zusammenhang zwischen Kunst und verschiedensten Interpretationsaktivitäten aus, im Rahmen derer die Bestimmungen menschlicher Praktiken herausgefordert werden.<sup>75</sup> Der Beitrag, den die Kunst zur Prägung menschlicher Praktiken leistet, wird im Rahmen von Diskussionen um Urteile von Menschen erweitert:<sup>76</sup> »Menschen entwickeln in der Kunst Gegenstände und Geschehnisse für Praktiken, mittels derer sie sich selbst Anstöße für Veränderungen zu geben vermögen.«<sup>77</sup> In der Kunst arbeiten wir uns somit an Gegenständen nicht um ihrer willen, sondern um unserer selbst willen ab.<sup>78</sup> Zur Praxis der Kunst gehört demnach untrennbar die Reflexion darüber, was Kunst ist.<sup>79</sup>

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie Gegenstand, Inhalt und Form einer Erfahrung beschaffen sein müssen, damit diese eine ästhetische Qualität erlangt, was die folgenden beiden Punkte kurz umreißen.<sup>80</sup>

## b.

Im Rahmen einer Abgrenzung ästhetischer Erfahrungen von anderen Arten von Erfahrungen weisen einem zweiten Ansatz zufolge ästhetische Erfahrungen eine besondere Art von Inhalt auf, wobei dieser im phänomenologischen Sinn einen phänomenalen Charakter aufweist, wie beispielsweise ein besonderes sinnliches Erscheinen – oder im epistemischen Sinn in einem bestimmten kognitiven Inhalt oder, wie Noël Carroll vorschlägt, in ästhetischen Eigenschaften bestehen kann.<sup>81</sup> Ästhetische Eigenschaften können Carroll zufolge folgende Aspekte beinhalten:

Some examples include: detecting the sadness in the music, the apparent massiveness of the building, the balance in the sculpture, and the lightness of the dancer's step. [...] Some are sensuous properties like massiveness and lightness; others – like balance – could be called Gestalt properties. Sadness, on the other hand, is an expressive or anthropomorphic property. [...] There are, of course, even more types of aesthetic and expressive properties than enumerated so far. What they have in common is that they are response-dependent insofar as their existence depends on creatures like us with our sensibilities and imaginative powers. [...] The aesthetic properties of artworks, then, are dispositions to promote impressions or effects, notably of expressivity, mood, figuration (metaphoricity), synesthesia or cross-modal correspondence, perceptual salience, Gestalt organization, and/or qualitative intensity, which emerge from the base prop-

74 Ibid., 196.

75 Vgl. *ibid.*, 202.

76 Vgl. *ibid.*, 214f. Vgl. auch John Dewey, *Kunst als Erfahrung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988), 377.

77 Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 215.

78 Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 219.

79 Vgl. *ibid.*, 219.

80 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 17-18.

81 Vgl. Carroll, »Ästhetische Experience, A Question of Content«, 89f.

erties of the works at hand in relation to suitably informed percipients with standard-issue human sensibilities and imaginative powers.<sup>82</sup>

Ästhetische Eigenschaften als Inhalt interagieren mit der Form eines ästhetischen Objektes in vielerlei Hinsicht, wobei die Form einerseits ästhetische Eigenschaften hervortreten lassen kann, während andererseits die Abfolge, Entwicklung und Nebeneinanderstellung ästhetischer Eigenschaften formkonstituierend sein können:

Thus the content-oriented theorists of aesthetic experience conjectures that if attention is directed with understanding to the form of the artwork, and/or to its expressive or aesthetic properties, and/or to the interaction between these features, and/or to the way in which the aforesaid factors modulate our response to the artwork, then the experience is aesthetic.<sup>83</sup>

### c.

Der dritte Ansatz ästhetische Erfahrungen von anderen Arten der Erfahrung zu unterscheiden besteht darin, dass eine ästhetische *Form* erkennbar ist, die eine gewisse Komplexität offenbart.<sup>84</sup> Einer solche Komplexität trägt vor allem der Begriff der existentiellen Erfahrung Rechnung, da diese eine komplexe Konstellation von Erlebnissen, kognitiven Einstellungen und Akten, Hintergrundwissen, Wahrnehmungen, Gefühlen und Handlungen miteinschließt. Existentielle Erfahrungen sind somit »komplex konstituiert«.<sup>85</sup> Aus diesem Grund, liegt es nahe, das Ästhetische von Erfahrungen durch eine spezielle Gestalt oder Ordnung bzw. ein Zusammenspiel ihrer Bestandteile als spezifische Form der Erfahrung zu verstehen.<sup>86</sup> Die Interaktion der spezifischen Form der Erfahrung mit der ästhetischen Form eines Kunstwerkes in einer bestimmten Aufführungssituation und -konstellation konstituiert dabei schließlich musikalische Form: »Musikalische Form entsteht in der Interaktion des ästhetisch erfahrenden Subjekts mit dem ästhetischen Objekt im Prozess der ästhetischen Erfahrung und ist daher weder als bloße Objekteigenschaft des musikalischen Phänomens noch als reine Erfahrungskategorie zu verstehen.«<sup>87</sup>

Der Begriff der ästhetischen Erfahrung wird von einer Vielzahl an verwandten Begriffen umkreist, wobei sich vor allem die Beziehung zu den Begriffen der ästhetischen Wahrnehmung und des ästhetischen Urteils als sehr komplex darstellt, da diese jeweils entweder als Teil ästhetischer Erfahrungen oder als Vorstufe, Konsequenz oder als mehr oder weniger eigenständig angesehen werden.<sup>88</sup> Insgesamt scheint sich die gesamte

82 Ibid., 90f.

83 Ibid.

84 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 18.

85 Ibid.

86 Vgl. *ibid.*

87 Cosima Linke, *Konstellationen, Form in neuer Musik und ästhetischer Erfahrung im Ausgang von Adorno, Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns ›Schreiben, Musik für Orchester‹* (Mainz: Schott, 2018), 9.

88 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 20. Martin Seel zufolge ist ästhetische Erfahrung kein Oberbegriff für ästhetische Reaktionen jedweder Art, sondern eine gesteigerte Form ästheti-

Diskussion um Definitionsversuche ästhetischer Erfahrungen seit Jahrhunderten um das Problem zu drehen, eine Bestimmung anzubieten, die der Charakteristik eines jeden einzelnen Falles Rechnung trägt und gleichzeitig für alle paradigmatischen Fälle gilt, ohne so abstrakt und allgemein zu erscheinen,<sup>89</sup> wie es beispielsweise bei den gerade erwähnten drei Ansätzen der Fall ist, was insbesondere auch darauf zurückzuführen ist, dass Begriffe wie »Inhalt« und »Form« wiederum sehr unterschiedlich besetzt sind und gefüllt werden können. Im Rahmen einer pluralistischen Bestimmung geht es somit nicht darum, »additiv immer weitere spezifische und konkrete Bestimmungen unterschiedlicher Erfahrungen aneinanderzureihen, sondern es besteht gleichsam in einer Flexibilisierung des theoretischen Instrumentariums.«<sup>90</sup>

### 3. Ästhetische Erfahrung in außerkünstlerischen Bereichen

Als eine Antwort auf diese Problematik ist im Rahmen von kunstdefinitorischen Versuchen laut Deines, Liptow und Seel als ein wesentlicher Ansatz die Überzeugung zu nennen, dass Kunstobjekte über ihr Potenzial bestimmt werden, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen.<sup>91</sup> Dabei würde im Extremfall sogar das Eintreten einer ästhetischen Erfahrung eine *notwendige* als auch *hinreichende Bedingung* für den Kunststatus eines Objektes darstellen: »Alle und ausschließlich Objekte der Kunst, hieße das, geben Anlass zu einer ästhetischen Erfahrung.«<sup>92</sup> Einwände zu dieser Theorie beziehen sich genau auf die Frage, ob ästhetische Erfahrung eine notwendige oder hinreichende Bedingung für Kunst sein muss. Philosophen wie Hegel, Baumgarten und Kant haben dabei herausgestellt, dass sinnliche Wahrnehmung in Verbindung mit ästhetischer Erfahrung einem weit größeren Bereich zuzuordnen ist als dem der Kunst, wie zum Beispiel der Natur, des Designs oder des Kunsthandwerks.<sup>93</sup> In neuerer Zeit wurden sodann auch Vorschläge zur Diskussion gestellt, die beispielsweise Sportereignisse, pornographische Darstellungen und erotische Interaktionen als Anlässe ansehen, ästhetische Erfahrungen zu erzeugen.<sup>94</sup> Martin Seel betont in diesem Zusammenhang, dass die Philosophie

---

scher Wahrnehmung. Ästhetische Wahrnehmung besteht dabei in einer Aufmerksamkeit für das Erscheinen von Erscheinendem. Siehe Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 57.

89 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 21.

90 Ibid.

91 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 23. Dabei spricht man von einer Variante der sogenannten funktionalistischen Definition von Kunst. Vgl. auch Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca und London: Cornell, 1991), 23-77 und Daniel M. Feige et al. (Hgg.), *Funktionen der Kunst* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009).

92 Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 23.

93 Vgl. *ibid.*, 24. Siehe auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986), 13; Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens, Texte zur Ästhetik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007), 56-66, sowie Joachim Küpper und Christoph Menke, »Einleitung«, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. v. dies. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 7-15, hier 9-10. Vgl. auch Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*.

94 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, in: *New Literary History* 30/2 (Frühling 1999), 351-372 sowie Richard Shusterman, »Auf der Suche nach der ästhetischen Erfahrung, Von der Analyse zum Eros«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54 (2006), 2-20.

der Kunst nur als ein Teilbereich einer allgemeinen Ästhetik aufzufassen sei. Seelzufolge sind

es wie immer die Künste, an denen Ästhetik ihre entscheidenden Bewährungsproben zu bestehen hat. Aber sie kann sie nur bestehen, wenn sie sich nicht von den außerkünstlerischen Phänomenen des Ästhetischen abwendet – von der Natur, der Dekoration und dem Design, der Mode und dem Sport sowie all den anderen Anlässen einer vollzugsorientierten sinnlichen Wachheit. Die Besonderheit der Kunst muss gerade in ihrer *ästhetischen* Besonderheit zur Sprache kommen: darin, wie sich ihre Objekte nicht nur von beliebigen Dingen, sondern von beliebigen *ästhetischen* Objekten und Ereignissen unterscheiden. Die Philosophie der Kunst ist ein Teilbereich der allgemeinen Ästhetik; nur in diesem Rahmen kann sie angemessen ausgeführt werden. Die Stellung der Kunst in der menschlichen Welt ist eine Stellung inmitten einer Pluralität ästhetischer Gelegenheiten, die selbst keiner künstlerischen Choreographie unterliegen.<sup>95</sup>

Erika Fischer-Lichte weist außerdem darauf hin, dass ästhetische und nicht-ästhetische Erfahrungen gleichermaßen sowohl in künstlerischen als auch in nicht-künstlerischen Aufführungen oszillieren und sich daher kaum für Kunstdefinitionen eignen:

Zu einem Differenzkriterium zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Aufführungen taugt [...] die Unterscheidung in ästhetische Erfahrung als einer besonderen Art von Schwellenerfahrung und anderen Arten von Schwellenerfahrungen nicht. Wenn künstlerische Aufführungen heute die Grenzen überschreiten und auf ihre Aufhebung zielen, haben sie eben dies im Blick. In allen Arten von Aufführungen vermag die Erfahrung zwischen ästhetischer Erfahrung und nicht-ästhetischer Erfahrung oszillierend hin- und herzugleiten. Und ob die künstlerische Aufführung sich dadurch von nicht-künstlerischen Aufführungen unterscheidet, dass in ihr ästhetische Erfahrung dominiert, ist [...] höchst zweifelhaft.<sup>96</sup>

Der Bereich der Natur erfährt vor allem in Theorien eine klare Abgrenzung zur Kunst, welche explizit ästhetische Erfahrung von sinnlicher Wahrnehmung getrennt betrachten. Ästhetische Erfahrung wird dabei als eine besondere Art der verstehenden Auseinandersetzung mit sinnhaften Gegenständen begriffen, wie etwa bei Adorno, Gadamer und Goodman.<sup>97</sup> Jedoch verbleibt die Grenze zwischen Kunst und Objekten bzw. Situationen des Verstehens in Alltag, Wissenschaft und Philosophie offen, solange es einerseits nicht gelingt, eine spezifische Form von ästhetischer Erfahrung hinsichtlich von Kunstobjekten in Abgrenzung zu nicht-künstlerischen Objekten zu erfassen – oder anders herum den Kunstbegriff derartig aufzuweichen, dass alle nicht abgrenzbaren

95 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 10f.

96 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 350.

97 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 24, sowie Georg W. Bertram, *Kunst, Eine philosophische Einführung* (Stuttgart: Reclam, 2005); Menke, *Die Souveränität der Kunst* sowie Andrea Kern, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000). Siehe auch Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*.

Dinge des Alltags etc. als Kunst aufgefasst werden können, was beispielsweise insbesondere auch Kunstfälschungen und Kinderzeichnungen miteinschließen würde.<sup>98</sup>

Schließlich lässt sich neben allen bereits genannten Vorschlägen, welche grundsätzlich eine Verbindung zwischen ästhetischen Erfahrungen und Kunstwerken aufzuspüren versuchen, auch ein prominenter Ansatz nennen, der diesen Anspruch schließlich aufgibt. In Bezug auf das Theater entwirft Erika Fischer-Lichte eine »Ästhetik des Performativen«, die auf Kunstwerke als auch auf Nichtkunstwerke beispielsweise aus den Bereichen Mode, Design, Kosmetik, Werbung, Sport, Stadt- und Gartengestaltung oder aus der Natur (sowie Aufführungen von Theater anderer Epochen und sogar anderer Kulturen) gleichermaßen anwendbar sein möchte:<sup>99</sup>

Da sie [die Ästhetik des Performativen, Anm. d. Verf.] hier im Aufführungsbegriff fundiert ist, ist ihr Geltungsanspruch über künstlerische Aufführungen hinaus auch auf jede andere Art von Aufführungen auszudehnen. Seit den sechziger Jahren, das heißt mit der performativen Wende und andererseits mit der Ausbreitung der neuen Medien, haben sich in unserer Kultur eine Fülle neuartiger Aufführungen herausgebildet u. a. in den Bereichen Politik, Sport, Spektakel und Festkultur. Diese Aufführungen erheben nicht den Anspruch, Kunst zu sein; gleichwohl werden sie als neue Möglichkeiten der Theatralisierung und Ästhetisierung unserer Lebenswelt, als Wege und Mittel einer Wiederzauberung der Welt veranstaltet und wahrgenommen. Da eine Ästhetik des Performativen auch auf sie anwendbar sein muß, erscheint sie als ein besonders geeigneter Rahmen, um das sich ständig verändernde Verhältnis von Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem, von Kunst und Nicht-Kunst zu diskutieren und in diesem Zusammenhang erneut die Frage nach der Autonomie von Kunst heute aufzugreifen.<sup>100</sup>

98 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 24. Vgl. insbesondere zum zweiten Fall Monroe C. Beardsley, »An Aesthetic Definition of Art«, in: *What is Art?*, hg. v. Hugh Curtler (New York: Haven, 1983), 15-29.

99 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 317-318 und 332. Mersch sieht einen Ursprung einer Ästhetik des Performativen in Action-Paintings der amerikanischen Gruppe Zero, bei denen nicht das Ergebnis, sondern die Performativität des Malaktes von Bedeutung sind. Nach Mersch wäre unter einer »Ästhetik des Performativen« eine Ereignisästhetik zu verstehen »die nicht so sehr im Medialen, also in den Prozessen der Inszenierung und Darstellung wurzelt, als vielmehr in Geschehnissen, die widerfahren.« Mersch, *Ereignis und Aura*, 9 und 216.

100 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 316. In Anlehnung an die Idee einer Entzauberung der Welt im Zuge der Aufklärung findet laut Fischer-Lichte seit den 1960er Jahren eine »Wiederzauberung« statt, die sich durch einen Verzicht auf Verstehensleistungen auszeichnet: »Der Zauber, welcher der Welt innewohnte, da sie als von Gott geschaffen galt, als durchweht von unsichtbaren Kräften, die von IHM ausgingen und alles mit allem verknüpften, dieser Zauber ist seit den Tagen der Aufklärung unwiederbringlich dahin. Auch die Künste können ihn kaum wieder heraufbeschwören und zu neuem Leben erwecken. Mit seinem endgültigen Verlust haben wir uns abzufinden. An seine Stelle ist jedoch im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein neuer Zauber getreten, der, so überraschend dies auch klingen mag, als ein »direkter«, wenn auch später Abkömmling der Aufklärung zu begreifen ist.« Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 360. »Wenn künstlerische und technische Mittel so eingesetzt werden, dass der Schauspieler als präsent und die Dinge als in Ekstase begriffen in Erscheinung treten, dass sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihr phänomenales Sein lenken, ja es dieses phänomenale Sein ist, das auffällig wird, dann tritt im bzw. durch den Leib des Schauspielers und in den Dingen bzw. durch sie nicht etwas ande-

Fischer-Lichte beantwortet die Frage zum Verhältnis zwischen Kunst und Nicht-Kunst mit einer völligen Aufgabe jeglicher Grenzziehung, da diese ihrer Meinung nach im zeitgenössischen Theater oftmals kaum mehr zu erkennen sei.<sup>101</sup>

#### 4. Ästhetisches Erleben als »Versunkenheit in fokussierte Intensität«<sup>102</sup> – Hans Ulrich Gumbrecht

Auch Hans Ulrich Gumbrecht zufolge lassen sich ästhetische Erfahrungen nicht auf den Bereich der Kunst beschränken. Die motivationale Kraft, die uns in Situationen ästhetischer Erfahrung hineinziehen kann, ist seiner Ansicht nach nicht mit interpretatorischen und bedeutungssuchenden Prozessen gleichzusetzen.<sup>103</sup> Folglich glaubt Gumbrecht nicht, »dass solche Interpretationen und der aus ihnen möglicherweise folgende höhere Grad an Selbstreflexion zur ästhetischen Erfahrung hinzugerechnet werden sollten«,<sup>104</sup> was jedoch nicht bedeuten muss, dass solche Prozesse nicht insbesondere aus Kunsterfahrungen resultieren können.<sup>105</sup> Gumbrecht meidet aus dieser Einstellung heraus den Begriff der Erfahrung, da dieser in seiner Wahrnehmung in den meisten philosophischen Traditionen mit demjenigen der Interpretation – also mit Akten der Sinnzuschreibung – in Verbindung gebracht wird. Aus diesem Grund spricht er vorwiegend von »Momenten der Intensität« und des »ästhetischen Erlebens«,<sup>106</sup> die uns

---

res in Erscheinung, sondern sie selbst in ihrer flüchtigen Gegenwart. Die Schauspieler/Performer erzeugen Präsenz und zeigen sich den Zuschauern in dieser von ihnen erzeugten Präsenz. Indem Menschen und Dinge gegenwärtig, als sie selbst erscheinen, erscheint die Welt als verzaubert. Das heißt, Verzauberung entsteht im Kern aus der Selbstreferentialität, als Befreiung von Verstehensleistungen, als Enthüllung der »Eigenbedeutung« von Menschen und Dingen.« Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 325. Martin Seel beschreibt diesen von Fischer-Lichte als »Wiederzauberung« bezeichneten Aspekt in Anlehnung an Gumbrecht auf folgende Weise: »Jede erlebte Gegenwart ist – in Gumbrechts Worten – »Präsenz, durchsetzt mit Absenz«. Weil das so ist, versorgt uns ästhetische Anschauung mit der Gewissheit des Ungewissen – mit dem teils beruhigenden, teils beunruhigenden Bewusstsein, dass im Hier und Jetzt unbestimmte – sowohl unbegriffene wie unbegreifliche – Möglichkeiten der Erfahrung und des Denkens liegen: und dass dies die Signatur historischer wie biographischer Gegenwarten ist. Das, so meine ich, ist der kulturelle Sinn ästhetischer Präsenz: einen Sinn, ein Gefühl, ein Bewusstsein für die Grenzen und Transformationen des Sinns zu gewinnen.« Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 93, siehe auch Hans Ulrich Gumbrecht, »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz, Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: *Ästhetik der Inszenierung, Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, hg. v. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001), 63–76.

101 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 316.

102 Pablo Morales zitiert nach Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 124.

103 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120, siehe auch Franz Koppe, *Sprache und Bedürfnis, Zur sprachphilosophischen Grundlage der Geisteswissenschaften* (Stuttgart: Reclam, 1977).

104 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120.

105 Vgl. insbesondere auch Kapitel III/6 dieser Arbeit.

106 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120. Der Begriff des Erlebens wird dabei im streng phänomenologischen Sinn verwendet, »also im Sinn der fokussierten Betrachtung oder Thematisierung bestimmter Gegenstände des Erlebens.« *Ibid.*, 120. Dabei bezieht Gumbrecht den Begriff des Erlebens im Gegensatz zu Wilhelm Dilthey – der diesen Begriff im Sinn einer Rückübersetzung der Objektivationen des Lebens in die geistige Lebendigkeit, aus der sie hervorgegangen sind, be-

immer mit bestimmten Gefühlen der Intensität versorgen, »die wir in den von uns bewohnten historisch und kulturell spezifischen Alltagswelten nicht finden können.«<sup>107</sup> Dies impliziert eine Entfernung zwischen ästhetischem Erleben und den uns umgebenden Alltagswelten, was jedoch nicht bedeutet, das ästhetische Erleben sich nicht auch in Alltagssituationen oder nichtkünstlerischen Situationen ereignen kann.<sup>108</sup> In diesem Zusammenhang führt Gumbrecht die Aussage des Sportlers Pablo Morales an, die besagt, dass er nicht loskomme von dem Gefühl der »Versunkenheit in fokussierte Intensität«.<sup>109</sup> Die Sehnsucht nach und Faszination von solchen Erfahrungen resultiert Gumbrecht zufolge aus einem gewissen Sättigungsgrad an Sinnproduktion, welches er aus Gedanken von Jean-Luc Nancy ableitet, demzufolge es heute nichts gäbe, was ermüdender sei als die Erzeugung einer weiteren Bedeutungsnuance und die Produktion von nichts weiter als ein wenig mehr Sinn.<sup>110</sup>

Was uns hingegen in einer dermaßen mit Sinn gesättigten Welt fehlt und sich daher in unserer Kultur in ein primäres Objekt des (nicht völlig bewussten) Begehrens verwandelt, sind Phänomene und Eindrücke von Präsenz [...]. Und sehnen wir uns nicht gerade deshalb nach Präsenz – ist unser Wunsch nach Greifbarkeit nicht deshalb so stark –, weil unsere Alltagsumwelt beinahe unüberwindlich bewusstseinszentriert ist? Wir müssen nicht immer und endlos darüber nachdenken, was es sonst noch geben könnte, sondern wir scheinen manchmal mit einer Schicht unseres Daseins Verbindung aufzunehmen, die einfach will, dass die Dinge dieser Welt in Hautnähe sind.<sup>111</sup>

Präsenz<sup>112</sup> und Sinn treten dabei stets zusammen auf und stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander. »Es gibt keine Möglichkeit, sie kompatibel zu machen oder sie im Rahmen einer ›ausgewogenen‹ phänomenalen Struktur zusammenzubringen.«<sup>113</sup> Insbesondere vor dem Hintergrund der vorherrschenden »Repräsentationskultur« bzw. »Sinnkultur« in unserer Gesellschaft »kommen Präsenzphänomene stets als ›Präsenzeffekte‹ daher, denn sie werden notwendig von Wolken und Polstern des Sinns umgeben, umfängen und vielleicht sogar vermittelt. Für uns ist es überaus schwierig – wenn nicht gar unmöglich –, das ›Deuten‹ zu unterlassen und *keinen* Versuch zu machen, jedem Blitz oder dem grellen kalifornischen Sonnenschein Sinn zuzuschreiben.«<sup>114</sup> Gumbrecht folgert daraus, dass Gegenstände des ästhetischen Erlebens durch ein Oszillieren zwischen Präsenzeffekten und Sinn- bzw. Repräsentationseffekten charakterisiert

---

greift – auf das Intervall zwischen der physischen Wahrnehmung eines Objekts und der (endgültigen) Sinnzuschreibung. Siehe *ibid.*, 149.

107 *Ibid.*, 120.

108 Vgl. *ibid.*, 122.

109 Zitiert nach Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 124.

110 Vgl. *ibid.*, 125f. Siehe auch Jean-Luc Nancy, *Birth to Presence* (Stanford: Stanford University Press, 1993), 6.

111 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 126.

112 Zum Begriff der Präsenz siehe Kapitel II/4 und II/7 dieser Arbeit.

113 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 126.

114 *Ibid.*, 127. Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012), 216. Vgl. auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.



sind. Während Gumbrecht dem Lesen literarischer Texte eine Dominanz der Sinndimension zuspricht, so verbindet er mit dem Hören von Musik ein Hervortreten der Präsenzdimension. Genau in einer solchen Bewegung »zwischen Verlust und Wiedererwerb theoretischer Kontrolle und Orientierung, die bei der Auseinandersetzung mit (fast?) jedem kulturellen Objekt vorkommen kann, solange sie sich unter Bedingungen geringen Zeitdrucks abspielt, d.h. ohne dass sofort eine ›Lösung‹ oder eine ›Antwort‹ erwartet würde«,<sup>115</sup> können sich Horizonte erweitern, was Gumbrecht zufolge auch insbesondere ein für den pädagogischen Bereich immenses Potential bietet.<sup>116</sup>

Das hier beschriebene Spannungsverhältnis zwischen Präsenz und Sinn hat Gumbrecht am Beispiel des Teamsports eingehender beschrieben und die besondere »Schönheit« bzw. ästhetische Anziehungskraft von Teamsportspielen, mit der der Sport die Begeisterung von Milliarden Zuschauern auf sich zu ziehen vermag, mithilfe des von ihm genutzten Begriffs der »Epiphanie« erklärt. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass das Spannungsverhältnis zwischen Präsenz und Sinn nie stabil gehalten werden kann, aus dem Nichts zu kommen scheint, sich räumlich artikuliert und als »Ereignis« beschrieben werden kann.<sup>117</sup> Die besondere Fokussierung auf den Moment solcher Epiphanieerlebnisse zeigt eine Parallele zwischen Martin Seels Überlegungen und denjenigen Gumbrechts auf.<sup>118</sup>

Wir wissen nie, ob und wann eine solche Epiphanie vorkommt. Zweitens, wenn sie eintritt, wissen wir nicht, welche Form sie annehmen wird und wie intensiv sie ausfällt: Es gibt wirklich keine zwei Blitze mit der gleichen Form und keine zwei Orchesterkonzerte, bei denen die gleiche Partitur in genau der gleichen Weise interpretiert wird. Drittens ist die Epiphanie beim ästhetischen Erleben vor allem deshalb ein Ereignis, weil sie sich selbst ungeschehen macht, während sie in Erscheinung tritt. [...] So ist z.B. beim wirklichen Lese- oder Hörprozess keine einzelne Sinnstruktur und kein Einzeleindruck eines rhythmischen Musters länger als einen Moment präsent. Ebenso glaube ich, dass die Zeitform, in deren Rahmen man wirklich von einem Gemälde ›getroffen‹ werden kann – also die Zeitform, in der man beispielsweise das Gefühl hat, es komme auf einen zu –, stets die Zeitform des Augenblicks sein wird. Vielleicht gibt es kein anderes Phänomen, das diese Ereignishaftigkeit der ästhetischen Epiphanie besser veranschaulicht, als ein schönes Spiel einer Mannschaftssportart.<sup>119</sup>

Die »Schönheit« des Spiels ist das einzige Element, über das sich alle Fans unabhängig von Sieg oder Niederlage einig sein können, »und das schöne Spiel ist die Epiphanie einer komplexen und verkörperten Form.«<sup>120</sup> Als Epiphanie ist das »schöne« Spiel im-

115 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 150.

116 Vgl. *ibid.*

117 Vgl. *ibid.*, 131-132.

118 Vgl. *ibid.*, 131. Auch Bohrer nutzt den Begriff der Epiphanie im Rahmen seiner Theorie des absoluten Präzens, dessen Vorherrschaft er in der Kunst und Literatur seit Ende des 18. Jahrhunderts beobachtet. Karl Heinz Bohrer, *Das absolute Präsens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994), 161, 176. Die »Epiphanie« des ästhetischen Augenblicks ist Bohrer zufolge der Gedanke des »plötzlich« erscheinenden Scheins. Siehe auch Bohrer, *Plötzlichkeit*, 137, 197f.

119 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 134.

120 *Ibid.*, 134.

mer ein Ereignis, da man nie vorhersagen kann, ob und wann und auf welche Weise es zum Vorschein kommen wird und es sich aufgrund seiner Flüchtigkeit weder fassen noch dokumentieren lässt. Die Anziehungskraft des Sports ist Gumbrecht zufolge ein ästhetisches Phänomen, da sie im Normalfall nicht von offensichtlichen und bewussten Absichten geleitet wird, nicht zu irgendeiner Art von Einsicht führt und nicht durch Begriffe und Kategorien in seinem ganzen Umfang beschrieben und bewertet werden kann.<sup>121</sup> Gumbrecht betont weiterhin, dass Sport sich nicht als ein Phänomen, das dem Bereich der Mimesis angehört, verstehen lässt und Versuche, verschiedene Mannschaftssportarten als Allegorien zu verstehen, mit Blick auf die Wahrnehmung und Motivation der Zuschauer eher zu vernachlässigen sind.<sup>122</sup> Anstelle von einer Form der Darstellung schlägt Gumbrecht die Produktion von Präsenz als ästhetischen Anziehungsimpetus vor.<sup>123</sup> Die Körper der Athleten im Wettkampf stellen keine Figuren oder Charaktere dar, sondern sind eine Inkarnation einer gewissen physischen und strategischen Funktion: »It ›is‹ a forward or a guard, a sprinter or a race walker – and nothing else.«<sup>124</sup> Das Theater der Neuzeit erfordert im Unterschied dazu hermeneutische Bemühungen: »They have to identify and to construct, by induction, the individual characters ›meant‹ by the movements of the actor's bodies and by the words they speak. What we call ›the plot‹ of a play, the form, the length, and the unity of the action on stage, seems to be shaped by the task of providing sufficient – but never excessive – visual and verbal material as a level of reference for the spectators' hermeneutic efforts.«<sup>125</sup> Sportveranstaltungen fehlt die inhaltsbezogene Einheit und semantische Entwicklung, die wir von modernen Theaterstücken kennen und erwarten.<sup>126</sup> Plots haben schließlich keine Funktion im Kontext von solchen (nicht nur sportlichen) Inszenierungen, die ausschließlich auf eine Produktion von Präsenz ausgerichtet sind.<sup>127</sup>

Hinsichtlich des Verhältnisses solcher Inszenierungen und Alltagswelten lässt sich zunächst beobachten, dass der Raum und die innere Zeit der Sportveranstaltungen von Raum und Zeit der sie umgebenden Alltagswelten abgegrenzt sind. Zwischen den Spielen bzw. Veranstaltungen ist das Stadion (wie auch der Konzertsaal) ein leerer, unge-

121 Vgl. Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 353. Gumbrecht beruft sich an dieser Stelle auf Kants Kritik der Urteilskraft.

122 Vgl. *ibid.*, 353f. Als Beispiele für Allegorieschreibungen führt Gumbrecht folgende an: Baseball als Nostalgie für ein ländliches Amerika, Fußball als Existenzkampf junger Proletarier, American Football als Inszenierung kapitalistischen oder imperialistischen Drangs nach Expansion. Zu einem Versuch, Fußball als Repräsentation einer Gesellschaft zu verstehen, siehe Gunter Gebauer, »Fußball: Nationale Repräsentation durch Körper-Inszenierungen«, in: *Körper-Inszenierungen, Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (Tübingen: Attempo, 2000), 149-164.

123 Vgl. Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 355.

124 Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 357. Gumbrecht zieht an dieser Stelle eine Parallele zu den Schauspielern des mittelalterlichen Theaters, welche (ähnlich zum antiken Theater) mithilfe von Masken bestimmte soziale und kosmologische Typen verkörpern, die keinem ›Plot‹ im modernen Sinne folgten.

125 *Ibid.*, 357.

126 Vgl. *ibid.*

127 Vgl. *ibid.*

brauchter Raum.<sup>128</sup> Damit generiert der Kontrast zwischen dem leeren Feld und dem von einer Sportaktion vereinnahmten Feld die ontische Erfahrung, dass sich etwas ereignet, sowie ein Zustand von Gewahrsein: »What the crowd's concentration on the empty field and on the motionless players, together with the expectation of something to happen, can generate is a wide open and particularly intense state of alertness. Rather than being guided and focused, we are never allowed to anticipate where exactly what exactly is going to happen. But we do know that a complex multiplicity of movements will simultaneously happen – if something happens at all.«<sup>129</sup> Jeder erfolgreich durchgeführte Spielzug im American Football produziert eine Form, wobei sich Formen-in-Bewegung ereignen.<sup>130</sup> Nichthermeneutische Aspekte von Einzigartigkeit und Materialität charakterisieren den Begriff der »Form«, während Kontingenz und Akzidentalität auf den Begriff des »Ereignisses« hindeuten, wobei beide Begriffe konvergieren.<sup>131</sup> Von Archetypen losgelöst werden Spielzüge – ähnlich zu bestimmten Arten der Performancekunst – in ihrer unberechenbaren Einzigartigkeit wahrgenommen und erscheinen daher als temporalisierte Form-in-Bewegung. Sie entsteht und löst sich wieder auf, ohne dass sich je ein stabiler Zustand verfestigt.<sup>132</sup> »The eventness of the forms produced by a football game, we could therefore say, and the specificity of aesthetic experience both illustrate what the theological discourse calls »epiphany»: epiphany, that is, of something substantial, not just the emergence of an idea.«<sup>133</sup> Die Gesamtheit der Spielzüge unterliegen einem *drive* und jede individuelle Handlung dient dem übergeordneten Zweck eines Sieges, welcher sich außerhalb des Stadiums für die Zuschauer nicht in etwas Gewinnbringendes verwandeln lässt.<sup>134</sup> Diese Kluft zwischen dem Sieg als Zweck und allen praktischen Zielen im Alltagsleben sowie der Isolation von Raum und Zeit wird von Gumbrecht auch als »Insularität« bezeichnet, welche die Konzentration auf das Spiel maximiert.<sup>135</sup> Gleichzeitig hemmt die Kluft zwischen Spiel und Alltagswelt jegliche Semantisierungsversuche oder hermeneutischen Anwendungen des Spiels auf das Leben: »The game is neither an allegory of the everyday world nor can it

---

128 Vgl. *ibid.*, 363.

129 *Ibid.*, 364.

130 Vgl. *ibid.*

131 Vgl. *ibid.*, 359.

132 Vgl. *ibid.*, 364.

133 *Ibid.*, 365.

134 Vgl. *ibid.* 366.

135 Vgl. Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 366. Siehe auch Mikhail Bachtin, *Rabelais and his World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 86. Diese Form der Isolation bzw. »Insularität« leitet Gumbrecht auch aus Bohrer's Begriffen der »Plötzlichkeit« und des »Abschieds« ab. Siehe Bohrer, *Plötzlichkeit*, sowie *Das absolute Präsens*. Im letztgenannten Buch fasst Bohrer den Begriff des absoluten Präsens als ein Phänomen, welches sich scheinbar unabhängig von uns ereignet, wobei es sich um solch seltenen Augenblicke handelt, die aus dem Strom der konventionellen Augenblicke herausragen und im Kontinuum von Vergangenheits- und Zukunftsperspektive isoliert, plötzlich, unvermittelt und mit extrem physischer Wirkung erscheinen: »Zeitlosigkeit im Sinne eines kontemplativen Akts absoluter, partiell unbewusster, jedenfalls nicht ich-geleiteter Vergegenwärtigung von Zuständen, Vorstellungsbildern, Wahrnehmungsgegenständen ist [...] die gemeinsame Konstante der Augenblicks-Metapher innerhalb der Literatur der klassischen Moderne.« Bohrer, *Das absolute Präsens*, 160-161, 176.

be transformed into a finality that serves an everyday end. The game is what it is: the staging of a tension between nothing and something which, whenever something (and not nothing) is happening, produces either, if the defense prevails, entropy or, if the offense is successful, negentropy as the epiphany of form.<sup>136</sup> Die oben erwähnte Versunkenheit in konzentrierte Intensität in Verbindung mit dem Aspekt der Insularität geht somit letztlich mit einer Isolation von Alltagswelten einher.

Bei allen Parallelen zwischen dem gerade Gesagten hinsichtlich von Mannschaftssport und der Musik als zwei Spielarten von Präsenzproduktionen in Bezug auf Isolation von Raum und Zeit, Versunkenheit in konzentrierte Intensität, Ereignishaftigkeit, Epiphanieerlebnis, Produktion von Präsenz als verkörperte Form und Distanz gegenüber der Dimension der »Darstellung« etc. lassen sich doch schließlich zwei große Unterschiede erkennen: Erstens verfolgt Kunst keinen übergeordneten Zweck, wie denjenigen des Sieges im Sport. Sie generiert ihren *drive* vielmehr über energetische Prozesse und Entwicklungen. Anders als der Sport, scheint Kunst zweitens oftmals auf unser Leben einzuwirken, scheint die Auseinandersetzung mit ihr auch jenseits von Bedeutungshaftigkeit (wobei Bedeutungszuschreibungen – wie bereits gesagt – auch in der Kunstwahrnehmung nicht zu verhindern und auszuschließen sind) in das alltägliche Leben auszustrahlen und uns mehr oder weniger dauerhaft zu beschäftigen und zu verändern.<sup>137</sup> Der Sport hat hingegen kein Interesse sich dem Leben in irgendeiner Weise anzunähern, wohingegen bestimmte Arten der Kunst eine Auslotung verschiedener Distanzverhältnisse gerade gezielt zum Inhalt der künstlerischen Auseinandersetzung machen, wie im Einzelnen weiter unten gezeigt werden wird. Wie bereits beschrieben, implizieren Gumbrecht zufolge ästhetische Erfahrungen grundsätzlich immer Gefühle von Intensität, die wir in historischen und kulturellen Alltagswelten nicht finden.<sup>138</sup> Allerdings sind in seiner Wahrnehmung solche Gefühle dazu imstande, uns daran zu erinnern oder uns davon träumen zu lassen, »wie gut es war und wie gut es wäre, im Einklang mit den Dingen der Welt zu leben, *to live in synch with the things of the world.*«<sup>139</sup> Ästhetische Erfahrungen bzw. Momente der Intensität oder unmittelbarer Nähe können im Bereich der Kunst (im Unterschied zum Sport) jedoch auch das Gegenteil bewirken, tief verstörend wirken und das Gefühl herstellen, mit der Welt in Dissonanz und im Unreinen zu sein, Risiko erzeugen und Abgründe aufzeigen, was in dieser Arbeit insbesondere in den Kapiteln zu Holligers und Hespos' Werken gezeigt werden wird.

## 5. Das »Erscheinen« als Brennpunkt ästhetischer Wahrnehmung – Martin Seel

Gumbrechts Überlegungen zur ästhetischen Epiphanie sowie der Produktion von Präsenz deckt sich in großen Teilen und vor allem hinsichtlich des Aspekts der Versunkenheit in konzentrierte Intensität im Hier und Jetzt mit dem von Martin Seel ge-

136 Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 366.

137 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis.

138 Vgl. Gumbrecht, Präsenz, 334.

139 *Ibid.*, 351

prägten Begriff des »Erscheinens«. Ob es in der Wahrnehmung von künstlerischen oder nicht-künstlerischen Objekten oder Prozessen zu einer ästhetischen Wahrnehmung kommt, hängt Martin Seel zufolge von der besonderen Art des »Erscheinens« als Brennpunkt ästhetischer Wahrnehmung ab: »Etwas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen – das ist der Brennpunkt der ästhetischen Wahrnehmung, auf den jeder ihrer Vollzüge ausgerichtet ist, wie sie ansonsten auch verlaufen mag.«<sup>140</sup> Ästhetische Wahrnehmung konzentriert sich demnach

auf das momentane Erscheinen der *Dinge*, aber ist stets zugleich eine Aufmerksamkeit für die Situation der *Wahrnehmung* ihres Erscheinens – und damit eine Rückbesinnung auf die unmittelbare *Gegenwart*, in der sie sich vollzieht. Die ästhetische Aufmerksamkeit für ein Geschehen der äußeren Welt ist so zugleich eine Aufmerksamkeit für uns selbst: für den Augenblick hier und jetzt. Ästhetische Aufmerksamkeit für Objekte der Kunst ist darüber hinaus häufig eine Aufmerksamkeit für Situationen, in denen wir nicht sind und niemals sein werden: für einen Augenblick jetzt und nie.<sup>141</sup>

In bewusst erlebter Gegenwart, so Seel, scheinen unerkannte und unergriffene Möglichkeiten hervor, wobei ein Bewusstsein der eigenen Gegenwart nicht ohne ästhetisches Bewusstsein möglich ist. Seel folgert daraus eine besondere Qualität des Weltbezugs ästhetischer Aufmerksamkeit:

*Unverzichtbar* für andere philosophische Disziplinen – und also für das Philosophieren selbst – ist die Ästhetik, weil sie von irreduziblen Aspekten der Welt und des Lebens handelt. Weder die dem ästhetischen Bewusstsein zugängliche Wirklichkeit noch die in ihm erreichbare Gegenwärtigkeit kann im Rahmen anderer Disziplinen ohne Verzerrung behandelt werden.<sup>142</sup>

Dabei kommt es auf das »Wie« des Gegebenseins an:

Das bloße Vorhandensein von Objekten einschließlich des bloßen Vorbeigehens von Ereignissen macht allein keine Gegenwart aus. Gegenwart ist ein offener – und darin unübersehbarer, unfaßlicher und unbeherrschbarer – Horizont der spürenden, handelnden und erkennenden *Begegnung* mit Vorhandenem. Die Begegnung ist nicht als solche ästhetisch; die ästhetische Aufmerksamkeit stellt vielmehr einen *Modus* dieser Begegnung dar.<sup>143</sup>

Das ästhetische Erscheinen eines Gegenstands ist letztlich ein Spiel seiner Erscheinungen.<sup>144</sup> Dabei ist zu beachten, dass die Erscheinung eines Gegenstands entweder in ihrem (in propositionaler Erkenntnis aspekthaft fixierbarem phänomenalem) »So-sein« oder in ihrem Erscheinen (in Form der Interaktion bzw. des Spiels der am Gegen-

140 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 49. Martin Seel zufolge ist ästhetische Erfahrung kein Oberbegriff für ästhetische Reaktionen jedweder Art, sondern eine gesteigerte Form ästhetischer Wahrnehmung. Vgl. *ibid.*, 57.

141 *Ibid.*, 38f. Vgl. auch Bohrer, *Plötzlichkeit*, sowie *Das absolute Präsens*.

142 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 40.

143 *Ibid.*, 61f.

144 Vgl. *ibid.*, 70.

stand je gegenwärtig vernehmbaren Erscheinungen bzw. Qualitäten, die sich begrifflich feststellbarer Wahrnehmung entziehen und eine oft wechselnde sinnliche Präsenz implizieren) aufgefasst werden kann.<sup>145</sup> Für den Begriff des Gegenstands gilt außerdem: »Obwohl sich also der Begriff eines Wahrnehmungsgegenstands von dem seiner Erscheinungen nicht trennen lässt, darf er nicht so verstanden werden, als verweise er auf eine bestimmte Konstellation seiner Erscheinungen. Er verweist vielmehr auf Entitäten, die zu unterschiedlichen Zeiten sehr unterschiedliche Konstellationen von Erscheinungen zeigen können.«<sup>146</sup> Es kommt laut Seel somit nicht darauf an, welche Wahrnehmungseigenschaften ein Gegenstand *hat*, sondern welche er wie im Hier und Jetzt *zeigt* und von einem bestimmten Wahrnehmenden auf bestimmte Weise wahrgenommen wird.<sup>147</sup> Nichtästhetische und ästhetische Wahrnehmung unterscheiden sich demnach durch eine andersartige Fokussierung, wobei »die eine auf das gerichtet ist, was an ihren Objekten der Fall ist,« während »die andere auf die Simultaneität und Momentaneität ihrer phänomenalen Zustände« achtet.<sup>148</sup> Für die Musik als einen Wahrnehmungsgegenstand, welcher sich in der Zeit abspielt, ist in diesem Zusammenhang insbesondere folgender Hinweis von zentraler Bedeutung:

Diese Differenz hat nichts mit einer Beachtung bleibender oder flüchtiger Objektzustände zu tun. Denn auch flüchtige Zustände lassen sich unter jeweiligen Aspekten begrifflich genau fixieren, ebenso wie sich die Simultaneität und Momentaneität auch unveränderlicher Objekte vergegenwärtigen lässt. Die genannte Differenz betrifft vielmehr den jeweiligen *Prozess* der Wahrnehmung.<sup>149</sup>

Mit Bezug auf Nietzsche stellt Seel heraus, dass in der Kunst Welten des empirischen Seins, des ästhetischen Scheins und des ekstatischen Erscheinens so aufeinandertreffen, dass der ästhetische Prozess als ein bewusstes Überschreiten der Grenzen der kulturellen Welt erfahren werden könne:

Dieses Überschreiten aber hat wiederum nicht eine andere, höhere, wahrere Welt im Sinn, sondern allein die Lockerung der Bindungen an die historisch erschlossene Wirklichkeit, die ein Sichverlieren in der Anschauung jenes bleibenden Vergehens eröffnet, das wir Gegenwart nennen. Die von Nietzsche immer wieder umschriebene Erfahrung des Erscheinens ist eine dramatische Erfahrung der Gegenwart des eigenen Lebens. [...] Nicht zu wissen, wie alles eigentlich ist, sondern zu erleben, wie alles hier und jetzt – und nur hier und jetzt – erscheint, ist der äußerste Vollzug eines menschlichen Lebens. Nicht Sein, Erscheinen ist die Pointe des menschlichen Seins.<sup>150</sup>

---

145 Vgl. *ibid.*, 82.

146 *Ibid.*, 72.

147 Vgl. *ibid.*, 83f.

148 Vgl. *ibid.*, 96.

149 *Ibid.*, 96.

150 Seel, *Die Macht des Erscheinens*, 103-105.