

Peripher aus beiden Perspektiven, agiert Artistic Research im Grenzland zwischen „Kunst“ und „Forschung“, um von dieser Position aus zu neuer Erkenntnis zu gelangen, die zu erreichen weder nur im einen noch nur im anderen Bereich möglich gewesen wäre. Das Verhältnis der beiden Teile zum neuen Ganzen, von Kunst und Forschung zueinander und zu Artistic Research, ist Gegenstand ununterbrochener Aushandlung, und jede Arbeit in diesem Grenzland muss die sich stellenden Fragen neu und in concreto „beantworten“.

Fragen der Methodologie stehen dabei oft am Anfang und manchmal lang im Zentrum der Aufmerksamkeit, weil sich in methodologischen Fragen die Standards der Forschung kristallisieren. Doch alleine führen sie nicht zum erhofften Neuen, bilden „nur“ den Rahmen, gleichsam die Strasse zum Flanieren ohne fixierte Aufmerksamkeit, mit Serendipität begabt, offen für das plötzliche, nicht voraussagbare Auftreten neuer Qualitäten, Emergenz.

Diese Emergenz ist an die Umgebung des Experiments im weitesten Sinne geknüpft (ein Experiment, welches Artistic Research letztlich auch „im Grossen“ ist) und auf die Voraussetzung von „Bekanntem“ angewiesen, um die „Variablen“ – benannt oder noch unbenannt – als Fragestellung von beiden Seiten her bearbeiten zu können, von der Kunst und von der Forschung her, am besten aber nicht von zwei Zentren aus in die gemeinsame Peripherie, sondern von Beginn weg in kombiniertem Impuls vom neuen „Zentrum“ aus.

“Erstens, indem wir Dinge in die Peripherie verschieben, sind wir fähig, uns auf mehr Information einzustimmen, als dies der Fall wäre, wenn wir jede einzeln ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit stellen würden. Wir sind peripher informiert, ohne überlastet zu sein. Zweitens nehmen wir Dinge bewusster wahr, wenn wir sie aus der Peripherie ins Zentrum holen. Sie waren ja schon „irgendwie“ präsent, aber nun ist das Interesse geweckt, möchte man Genaueres wissen.

Das lässt sich gut an der Bewegungsart des Flanierens veranschaulichen. Spazierend verarbeite ich die Informationsflut aus der Umwelt meist peripher, nicht in fokalen Einzelheiten. Aber ich kann mich jederzeit auf ein Detail konzentrieren, auf die Blume, die mir eben noch „am Rand“ auffiel, den besonderen Türsturz des Hauseingangs, den ich nur aus den Augenwinkeln registrierte, ein Gesicht in der Menge, das an mir vorbeigeleitet und mir seltsam bekannt vorkommt. Flanierend navigiere ich durch ein Meer von Stimuli, ohne darin zu ertrinken, weil ich auf das meiste nur peripher aufmerksam – „gestimmt“ – bin. Freilich: Meine wandernde Aufmerksamkeit entdeckt viel mehr als meine fixierte. „Serendipität“ nennt sich das: die Fähigkeit, Nichterwartetes wahrzunehmen, in der (peripheren) Fülle des Nichtgesuchten eine überraschende (zentrale) Entdeckung zu machen.“ (Käser 2011, S. 74f.)

Peripher aus beiden Perspektiven, agiert Artistic Research im Grenzland zwischen „Kunst“ und „Forschung“, um von dieser Position aus zu neuer Erkenntnis zu gelangen, die zu erreichen weder nur im einen noch nur im anderen Bereich möglich gewesen wäre. Das Verhältnis der beiden Teile zum neuen Ganzen, von Kunst und Forschung zueinander und zu Artistic Research, ist Gegenstand ununterbrochener Aushandlung, und jede Arbeit in diesem Grenzland muss die sich stellenden Fragen neu und in concreto „beantworten“.

Fragen der Methodologie stehen dabei oft am Anfang und manchmal lang im Zentrum der Aufmerksamkeit, weil sich in methodologischen Fragen die Standards der Forschung kristallisieren. Doch alleine führen sie nicht zum erhofften Neuen, bilden „nur“ den Rahmen, gleichsam die Strasse zum Flanieren ohne fixierte Aufmerksamkeit, mit Serendipität begabt, offen für das plötzliche, nicht voraussagbare Auftreten neuer Qualitäten, Emergenz.

Diese Emergenz ist an die Umgebung des Experiments im weitesten Sinne geknüpft (ein Experiment, welches Artistic Research letztlich auch „im Grossen“ ist) und auf die Voraussetzung von „Bekanntem“ angewiesen, um die „Variablen“ – benannt oder noch unbenannt – als Fragestellung von beiden Seiten her bearbeiten zu können, von der Kunst und von der Forschung her, am besten aber nicht von zwei Zentren aus in die gemeinsame Peripherie, sondern von Beginn weg in kombiniertem Impuls vom neuen „Zentrum“ aus.

„In inspecting experimental systems more closely, two different yet inseparable elements can be discerned. The first I call the research object, the scientific object, or the “epistemic thing”. They are material entities or processes – physical structures, chemical reactions, biological functions – that constitute the objects of inquiry. As epistemic objects, they present themselves in a characteristic, irreducible vagueness. This vagueness is inevitable because, paradoxically, epistemic things embody what one does not yet know. Scientific objects have the precarious status of being absent in their experimental presence; they are not simply hidden things to be brought to light through sophisticated manipulations. [...] With Bruno Latour, we can claim it to be characteristic for the sciences in action that “the new object, at the time of its inception, is still undefined. [At] the time of its emergence, you cannot do better than explain what the new object is by repeating the list of its constitutive actions. [The] proof is that if you add an item to the list you *redefine the object*, that is, you give it a new shape.”

To enter such a process of operational redefinition, one needs an arrangement that I refer to as the experimental conditions, or “technical objects”. [...] In contrast to epistemic objects, these experimental conditions tend to be characteristically determined within the given standards of purity and precision.” (Rheinberger 1997, S. 28f.)

Wenn sich die performative Ästhetik als Ästhetik des „Sowohl-als-auch“, der Neuverhandlung von Grenzen auf beliebige Felder anwenden lässt, wird Artistic Research, an den Grenzen zwischen Kunst und Forschung gelegen, zum neuen Zentrum, genauer: zu einem Gravitationszentrum der „Liminalität“, des Schwellenzustands also zwischen zwei Bereichen, zwischen zwei epistemischen Systemen. Kann es der Anspruch sein, bloss das epistemische Potential der Kunst für die Forschung oder für die Wissenschaft oder – ideologisch geprägt – für eine „verwissenschaftlichte Gesellschaft“ nutzbar zu machen? Entspricht es nicht vielmehr der Liminalität von Artistic Research als „Schwellendisziplin“, das epistemische Potential eben dieser neuen Verbindung auszuloten, welches sich gerade aus dem Zustand der Liminalität zwischen zwei scheinbar antagonistischen Systemen ergibt?

Das Konzept der Liminalität (innerhalb des performativen Prozesses) geht davon aus, dass das Individuum nach dem Verlassen des Schwellenzustands – in welcher Richtung auch immer – sich neu konstituiert, als ein Verändertes. Dieses ist das Transformationspotential der Performativität. Gibt es die Versetzung von ganzen gesellschaftlichen Bereichen in einen liminalen Zustand, also von Kunst oder von Forschung beispielsweise, auf dass sie aus diesem Zustand neu konstituiert, verändert hervorgehen? Und inwiefern wäre Artistic Research in diesem Fall also eine performative Disziplin, aufs Ganze gesehen?

„Eine Ästhetik des Performativen zielt auf diese Kunst der Grenzüberschreitung. Sie arbeitet unablässig daran, Grenzen [...] zu überschreiten und so den Begriff der Grenze zu redefinieren. Während bisher das Trennende, die Abschottung, die prinzipielle Differenz als die ihn bestimmenden Aspekte im Vordergrund standen, macht eine Ästhetik des Performativen den Aspekt der Überschreitung und des Übergangs stark. Die Grenze wird zur Schwelle, die nicht voneinander trennt, sondern miteinander verbindet. An die Stelle der unüberbrückbaren Gegensätze treten graduelle Differenzen. Eine Ästhetik des Performativen verfolgt also nicht das Projekt einer Entdifferenzierung, das nach Girards Opfertheorie unweigerlich zum Ausbruch von Gewalt führen würde. Vielmehr geht es ihr um die Überwindung starrer Gegensätze, um ihre Überführung in dynamische Differenzierungen. Insofern wir uns angewöhnt haben, das Hantieren mit dichotomischen Begriffspaaren als Ausweis für eine rationale Vorgehensweise zu begreifen, die der von der Aufklärung vollzogenen Entzauberung der Welt adäquat ist und sie zutreffend zu beschreiben vermag, liegt es nahe, das Projekt einer Ästhetik des Performativen, welche eben solche dichotomischen Begriffspaare kollabieren lässt und statt mit einem Entweder-oder mit einem Sowohl-als-auch argumentiert, als einen Versuch zur Wiederverzauberung der Welt zu begreifen, welche die im 18. Jahrhundert gesetzten Grenzen in Schwellen verwandelt.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 356f.)

Wenn wir der These folgen, wonach wissenschaftliche Arbeit generell als performativer Prozess zu begreifen sei, weil sich in ihr Bestimmen und Bestimmt-Werden vermischen, weil sie die Beteiligten in einen Schwellenzustand versetze und weil sie fähig sei, Gegensatz-Paare in diesem Rahmen zum Kollaps zu bringen, neue dynamische Differenzierungen herbeizuführen und Unvorhergesehenes emergieren zu lassen, dann muss jede Tätigkeit in Artistic Research als performativer Prozess par excellence verstanden werden.

Artistic Research aber beschränkt – so betrachtet – sein performatives Potential nicht auf neue Erkenntnisse innerhalb eines epistemischen Systems, sondern stellt anhand des Einzelfalls, anhand der Arbeit am Konkreten sogar die epistemischen Systeme der Kunst (das sinnlich basierte) und der Forschung (das kognitiv basierte) als solche zur Disposition. Abstrakt jedoch ist dies nicht möglich, daher muss die einzelne Arbeit selbst wiederum performativ sein, also innerhalb eines wie auch immer gearteten Sender-Empfänger-Rahmens die Subjekt-Objekt-Perspektive dynamisieren, einen liminalen Zustand herbeiführen und die Konstituierung neuer Wirklichkeit – als Resultat der Transformation und allfälliger Emergenz – erlauben.

Wie aber lässt sich der selbstreferentielle Anspruch der Performativität erfüllen?

„Der Forscher bestimmt die Experimentalsysteme und lässt sich von ihnen bestimmen. Der Verlauf des Experiments ist nicht vollkommen planbar und kontrollierbar. In seinem Verlauf kann Unvorhergesehenes emergieren, das den Forschungsprozess wesentlich vorantreibt. Die Bereitschaft des Forschers, sich überraschen zu lassen und auf das Emergente einzugehen, auch wenn es zunächst als Störung erscheinen mag, ist entsprechend für produktive Forschung unabdingbar. Bei ihr handelt es sich in der Tat um einen dynamischen Prozess, dessen Dynamik die Intentionen der beteiligten Subjekte überschreitet und bis zu einem gewissen Grad dem „Eigenleben“ des Experimentalsystems geschuldet ist – um einen performativen Prozess, der Zukunft generiert.[...]

Nur wer bereit ist, sich immer wieder auf neue Herausforderungen einzulassen, und nicht um jeden Preis an den vorgefassten Überzeugungen festhält, wird zu Erkenntnissen gelangen, die den gesamten Forschungsprozess vorantreiben. In dieser Hinsicht besteht kein Unterschied zwischen den Natur- und Kulturwissenschaften. Beide folgen einer Dynamik, die immer wieder den Intentionen und Plänen der beteiligten Wissenschaftler entgegensteht und sie mit unvorhersehbaren Phänomenen und Erkenntnissen konfrontiert. Wissenschaftliche Arbeit ist daher generell als ein performativer Prozess zu begreifen, bei dem Emergenz als wichtiges Organisationsprinzip anzuerkennen ist.“
(Fischer-Lichte 2012, S. 183f.)

Assoziation, Performativität, Inszenierung, Aufführung(spraxis), Öffentlichkeit, Artistic Research, Lied, Biedermeier, Schubert, Hüttenbrenner – Elemente eines Erkenntnisversuchs, in deren Mitte, irgendwo, das „epistemic thing“, das Unbekannte, noch nicht Benennbare, unbewusst Gesuchte, das zu Emergierende lauert auf die Gelegenheit zu emergieren, wenn der Mann ohne Eigenschaften, aber voller Interessen, wenn dieser Artistic Researcher mit allen Elementen genügend vertraut ist, aber auch wieder nicht zu sehr, um sich nicht dem Traum hinzugeben, schon zu erkennen, sondern eben immer noch mit dem Prozess sich zu begnügen, mit dem Unabgeschlossenen, Unabschliessbaren, mit dem liminalen Zustand als Regelfall, mit der Transformation als dauerhaft – dann vielleicht bei guter Führung... Und wenn er dann auf seinesgleichen trifft, könnte das Kunststück gar gelingen, natürlich ohne Werkstatus zu beanspruchen, dass das, was auch immer emergiert ist und als subjektiv bedeutsam vermutet wird, intersubjektiv – nein, nicht begrifflich mitteilbar, sondern bloss – nachvollziehbar, erkennbar wird dem, der mit den Elementen vertraut ist; oder auch etwas ganz anderes.

„Die erste Nacht hatten wir in einer kleinen Hütte am Ufer eines einsamen Sees verbracht, inmitten eines scheinbar endlosen Gebiets von Seen und Wäldern. Am Morgen vertrauten wir uns der Führung eines Indianers an, mit dem wir zum Fischen auf den See hinaussegelten, um unseren Proviant mit Beute aus dem See aufzufrischen. Tatsächlich konnten wir an der Stelle, an die uns der Indianer gebracht hatte, binnen einer Stunde acht ungewöhnlich grosse Hechte fangen, was nicht nur für uns, sondern auch für die Familie des Indianers ein reichliches Abendessen ergab. Nach diesem Erfolg wollten wir am nächsten Morgen den Fischzug wiederholen, diesmal ohne die Führung durch den Indianer. Wetter und Wind waren ungefähr die gleichen wie am Tag vorher, und wir segelten auch an die gleiche Stelle im See. Aber trotz aller Bemühungen wollte den ganzen Tag über nicht ein einziger Fisch anbeissen. Schliesslich kam Barton auf unser Gespräch vom vorigen Tage zurück und meinte: „Wahrscheinlich ist es mit der Welt der Atome ähnlich wie mit den Fischen und dem See hier in dieser Einsamkeit. Wenn man sich mit den Atomen nicht so gut vertraut gemacht hat, bewusst oder unbewusst, wie diese Indianer mit Wind und Wetter und den Lebensgewohnheiten der Fische, so hat man wenig Aussicht, etwas davon zu verstehen.““ (Heisenberg 1985, S. 139f.)

Geschichtlich in Bezug gesetzt, sind verwandte Züge zu erkennen in der Entwicklung von einer zeichen- und logoszentrierten Sinnkultur zur körperbasierten, selbstreferentiellen Präsenzkultur im Theater einerseits und in der Erweiterung des Forschungsbegriffs um den Aspekt sinnlicher Erkenntnis andererseits. Dadurch tritt zutage, dass das Konzept der Performativität und die Idee des Artistic Research einen verwandten Kern besitzen, unabhängig davon, ob Artistic Research selber als performatives Phänomen bezeichnet werden soll. Dieser Kern ist die Erweiterung der Möglichkeit zur Erkenntnis um den sinnlichen Zugang. So besehen, ist Artistic Research eine Cousine der Performativität und eine Schwester mehrerer zeitgenössischer Forschungsfelder wie z.B. der Ritualforschung oder der Ethnologie mit ihren Methoden der Feldforschung und der teilnehmenden Beobachtung. Den Untergrund bildet stets die (bewusste oder unbewusste) Überzeugung, dass ein epistemisches System mit einem ausschliesslich objektivierenden Zugriff des Auseinanderdividierens und der Reduktion von Komplexität einen bedeutenden Teil möglicher Erkenntnis ausschliesst. Dass sich die Kunst nicht einfach selbst oder vielmehr nicht einfach nur als solche an dieser Erweiterung beteiligt, mag mit institutionell-politischen Gegebenheiten zusammenhängen oder mit der Gelegenheit zur Entwicklung eines transdisziplinären „Störbereichs“, der durch seine Hybridisierung auch in den Ursprungsfeldern „Kunst“ und „Forschung“ wiederum Neuerung ermöglicht.

„Man kann sich die beiden hier anvisierten Kulturtypen, den der Sinnkultur (oder Bedeutungskultur) und den der Präsenzkultur von je verschiedenen Prämissen der menschlichen Selbstreferenz ausgehend vorstellen. In der Sinnkultur versteht sich der Mensch vornehmlich als Bewusstsein (cartesianisch: als *res cogitans*, als Subjekt), in der Präsenzkultur als Körper (*res extensa*). Als Subjekt ist der Mensch der Sinnkultur exzentrisch gegenüber der Welt der Dinge (er ist ihr „Beobachter“), während auf der anderen Seite der Körper (nichtexzentrischer) Teil jener kosmologischen Ordnung ist, als welche die Präsenzkultur die Welt der Dinge auffasst. Das Subjekt „interpretiert“ die Welt der Dinge, indem es ihre materiellen Oberflächen durchdringt und unter diesen Oberflächen Nichtmaterielles, nämlich Bedeutungen identifiziert. Dem Körper als Selbstreferenz der Präsenzkulturen hingegen kommt es zu, sich in die Rhythmen und Gesetzmässigkeiten der Welt als kosmologischer Ordnung einzuschreiben. Wissen von der Welt ist in der Sinnkultur immer vom Menschen durch Akte der Interpretation gewonnenes Wissen, während Wissen in der Präsenzkultur nur als transzendental offenbartes Wissen zu haben ist (wenn man die Dimension der Transzendenz vermeiden will, kann man sagen: als „sich selbst entbergendes Sein“).“ (Gumbrecht 2001, S. 66f.)

Es muss angenommen werden, dass Artistic Research von der Forschungsgemeinschaft kaum als mehr denn als Kuriosum wahrgenommen wird, wenn überhaupt. Natürlich etabliert es sich als Konkurrent um Ressourcen, doch sichert es sich nirgends in Europa mehr als ein Prozent der gesamten Mittel, und in einigen Ländern ist es noch nicht explizit als förderungswürdig anerkannt. Es ist zu bezweifeln, dass davon zurzeit ein echter Impuls auf andere Forschungsrichtungen ausgeht.

Doch ist ein Einfluss auf die Kunst als Praxis anzunehmen – auf dreierlei Art: Zum ersten – hier sind Zweifel erlaubt – via öffentlichen Diskurs. Zumindest im öffentlichen Konzertbetrieb gibt es aber (noch) kaum Beispiele, in denen die Auseinandersetzung mit „Artistic Research“ grundsätzlicher stattfindet denn als Diskussion über ein Musikvermittlungsprogramm für Kinder. Zum zweiten eröffnen Artistic Research-Förderprogramme neue Profilierungsmöglichkeiten und Einkommensquellen für Kunstschaffende und bewegen diese dazu, sich neu auszurichten – allerdings in kleinem Mass, gemessen an der gesamten Kulturförderung. Zum dritten – am wirkungsmächtigsten – ist Artistic Research zum Diskurs in Musikhochschulen avanciert, da Forschung seit „Bologna“ zum Profil jeder Hochschule gehört und oft im Gegensatz zu schrumpfenden Lehebudgets sogar Stellenmöglichkeiten (gerade) für ambitionierte Musiker/innen bietet. Einfluss ist also auf dem Weg der Ausbildung zu erwarten. Für die künftige Kunst als Praxis ist daher zentral, welche Rolle Artistic Research zukommt.

„Das britische „Arts and Humanities Research Council“ (AHRC) verlangt [...] zur Anerkennung eines künstlerischen Verfahrens als Forschung, „dass zur künstlerischen Praxis irgendeine Form von Dokumentation des Forschungsprozesses sowie eine Form von schriftlicher Analyse oder Erläuterung hinzukommen, welche die Aussagen stützen und eine kritische Reflexion nachweisen.“ (Schwab 2010, S. 65.) „Für [...] den AHRC stellt *Kunst* den primären Diskurs dar, während mit dem sekundären Diskurs ein bestimmter Aspekt von Kunst *als Forschung* bezeichnet wird.“ (Ders., S. 67.)

„Wenn [...] Künstlerische Forschung fest auf einer transformativen Kunsttheorie gründet und wenn sie – gemäss der offiziellen britischen Definition von „Forschung“ – mit Fragen nach „der Entwicklung von Wissen und Verstehen“ beschäftigt ist, könnte man dann nicht dieser Herausforderung damit begegnen, dass man die künstlerische Praxis in eine Praxis von [...] Wissen transformiert?

In der Formulierung „Praxis als Forschung bestimmen“ wären demnach zwei mögliche Perspektiven enthalten. Die erste – theoretische – Perspektive ist für die Definition des AHRC bestimmend [...]. Die zweite – praktische – Perspektive hingegen eröffnet sich, wenn der primäre Diskurs der Kunst bestrebt ist, sich selbst als Forschung zu bestimmen. Die strukturellen Unterschiede zwischen Kunst und Forschung bleiben für beide Perspektiven erhalten, aber nur die zweite erkennt darin die Herausforderung für die Kunst, sich zu transformieren.“ (Ders., S. 68.)

Unter dem Titel „Kunst + Forschung \neq Künstlerische Forschung“ präsentierte Mats Rosengren am Zürcher Symposium „The Difference of Art and Artistic Research“ 2009 einen Gegenentwurf zum Konzept des wahren Wissens (griechisch „episteme“), das uns als diskursiv-begriffliches Wissenskonzept aus der Wissenschaft bekannt ist. Er nannte sein neues Konzept „Doxologie“, begrifflich bezogen auf das griechische Wort „doxa“, welches bezeichnet, „was von einer Gruppe von Menschen als wahr angenommen, geglaubt oder als selbstverständlich erachtet wird“ (Rosengren 2010, S. 121). Dieses Konzept schliesst nicht begrifflich fassbares, z.B. in einer Handlungspraxis enthaltenes Wissen mit ein und betrachtet das Angenommene in jedem Fall als nur situativ wahr – entsprechend dem Kontext, also sowohl synchron als auch diachron verhandelbar.

Natürlich stellen sich Fragen dazu, doch wollen wir an dieser Stelle die sich daraus ergebenden Möglichkeiten für Arbeiten in Artistic Research hervorstreichen. Die Vorzüge des Doxologie-Konzepts scheinen uns in der Betonung des Kontexts und in der Wandelbarkeit des „Wissens“ zu liegen (welche keineswegs mit Beliebigkeit gleichzusetzen ist). Zugleich liegt darin die Herausforderung, also in der Hervorbringung eines Forschungsdesigns und einer Präsentationsform, welche dem jeweiligen Kontext angemessen sind und Offenheit für die Weiterentwicklung gewonnener Erkenntnis wahren, ohne in Beliebigkeit oder Unmittelbarkeit zu verfallen.

„Der Erkenntnischarakter der Kunst beruht auf ihrer Fähigkeit, genau jenes Nachdenken darüber, wo wir stehen, zu offerieren, das durch die diskursiven und begrifflichen Verfahren der wissenschaftlichen Rationalität den Blicken entzogen wird. Bemerkenswert an Adorno ist, dass Gedanken und Begriffe nach wie vor immer benötigt werden; Gedanken und Begriffe, die sich sozusagen selbst in einer Weise um ein Kunstwerk versammeln, dass das Kunstobjekt unter dem verweilenden Blick des Gedankens selbst zu sprechen beginnt. Hierin könnte ein Schlüssel für die Erkundung der Beziehung zwischen dem Diskursiven und dem Künstlerischen in der künstlerischen Forschung liegen.“ [Fussnote:] „Die Debatte über die Beziehung zwischen dem Diskursiven und dem Künstlerischen, zwischen dem Verbalen und dem Nachweisbaren konzentriert sich häufig auf die Frage, ob der Forschungsprozess schriftlich dokumentiert werden sollte und ob sich die Forschungsergebnisse verbal interpretieren lassen. Eine dritte Option ist möglicherweise interessanter: eine diskursive Annäherung an die Forschung, die nicht die Stelle des künstlerischen „Räsonierens“ einnimmt, sondern stattdessen das, was in der künstlerischen Forschung gewagt wird, „imitiert“, suggeriert oder darauf anspielt.“ (Borgdorff 2012, S. 74.)

Die Herausbildung (oder sollte man sagen: Emergenz?) von Artistic Research kann extrinsisch motiviert sein, z.B. durch die Akademisierung der Musikausbildung oder durch den Kampf um Ressourcen, oder aber intrinsisch, so vielleicht durch den Wunsch nach Eröffnung eines neuen Erkenntnisraums oder einfach durch den Wunsch nach Provokation. Es dürfte kaum möglich sein, für das ganze Feld Artistic Research *eine* Motivation zu bestimmen – allenfalls kann jeder Artistic Researcher für sich im Stillen den Grund ergründen. Doch es muss als Provokation erscheinen, wenn Artistic Research sich im Feld der Forschung positionieren (und sich an den Ressourcen laben) will, ohne sich an die Hausordnung zu halten, die da vorsieht, dass das Feld die Methodologie ausbildet, kognitiv erfassbare Ergebnisse generiert und – eigentlich zuvorderst zu erwähnen – nach demjenigen Antragsprozedere funktioniert, welches für sämtliche wissenschaftlichen Disziplinen gilt, d.h. die Fragestellung formuliert, die Hypothese bildet und – in liberaler Nachempfindung sozialistischer Prinzipien? – den genauen Fünfjahresplan zur Zielerreichung erstellt. Dem Vorwurf der Provokation (oder der schieren Unfähigkeit) kann nur begegnet werden, indem aufgezeigt wird, dass der neue Erkenntnisraum relevante Ergebnisse fassen und vermitteln kann und dass sich Abweichungen von der Hausordnung innerhalb des neuen Felds nachvollziehbar begründen lassen, vielleicht sogar übereinstimmend mit Praktiken in andern Feldern.

„Die Anforderung, dass am Beginn einer Forschungsarbeit genau definierte Fragen, Themen oder Probleme stehen sollen, steht häufig im Widerspruch zum tatsächlichen Verlauf der Ereignisse in der künstlerischen Forschung. Das Formulieren einer Frage impliziert das Abstecken des Raums, in dem sich eine mögliche Antwort finden lässt. Doch häufig ähnelt Forschung (und nicht nur künstlerische Forschung) einer ungewissen Suche, bei der sich die Fragen oder Themen erst im Verlauf der Reise herauskristallisieren und sich überdies oft verändern können. Abgesehen davon, dass man häufig nicht genau weiss, was man nicht weiss, weiss man auch nicht, wie man den Raum abgrenzen soll, in dem sich die potenziellen Antworten befinden. In der Regel ist künstlerische Forschung nicht hypothesengeleitet, sondern entdeckungsgleitet, wobei der Künstler eine Suche auf der Grundlage von Intuitionen, Vermutungen und Ahnungen angeht und möglicherweise unterwegs auf einige unerwartete Themen oder überraschende Fragen stösst.“ (Borgdorff 2012, S. 83.)

Wenn sich die performative Ästhetik als Ästhetik des „Sowohl-als-auch“, der Neuverhandlung von Grenzen auf beliebige Felder anwenden lässt, wird Artistic Research, an den Grenzen zwischen Kunst und Forschung gelegen, zum neuen Zentrum, genauer: zu einem Gravitationszentrum der „Liminalität“, des Schwellenzustands also zwischen zwei Bereichen, zwischen zwei epistemischen Systemen. Kann es der Anspruch sein, bloss das epistemische Potential der Kunst für die Forschung oder für die Wissenschaft oder – ideologisch geprägt – für eine „verwissenschaftlichte Gesellschaft“ nutzbar zu machen? Entspricht es nicht vielmehr der Liminalität von Artistic Research als „Schwellendisziplin“, das epistemische Potential eben dieser neuen Verbindung auszuloten, welches sich gerade aus dem Zustand der Liminalität zwischen zwei scheinbar antagonistischen Systemen ergibt?

Das Konzept der Liminalität (innerhalb des performativen Prozesses) geht davon aus, dass das Individuum nach dem Verlassen des Schwellenzustands – in welcher Richtung auch immer – sich neu konstituiert, als ein Verändertes. Dieses ist das Transformationspotential der Performativität. Gibt es die Versetzung von ganzen gesellschaftlichen Bereichen in einen liminalen Zustand, also von Kunst oder von Forschung beispielsweise, auf dass sie aus diesem Zustand neu konstituiert, verändert hervorgehen? Und inwiefern wäre Artistic Research in diesem Fall also eine performative Disziplin, aufs Ganze gesehen?

„In der Debatte zu künstlerischer Forschung wird das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung häufig als Bindungsverhältnis begriffen und von einem durch „wissenschaftliche“ Weltauffassungen geprägten Forschungsmodell bestimmt. [...] Doch ist das eigentlich Interessante an künstlerischer Forschung – so die leitende Überzeugung der folgenden Überlegungen – die Möglichkeit eines Forschungsbegriffs, der nicht wissenschaftliche Forschung meint und dennoch den Anspruch von Forschung (und das heisst: Erkenntnissuche) erhebt. Als Konsequenz muss künstlerische Forschung in ihrer Praxis und ihren Suchbewegungen nicht notwendigerweise wissenschaftlich oder an der Wissenschaft orientiert sein. [...] Es ist daher wichtig, eine künstlerische Forschung zu profilieren, deren Ziel nicht die Prägung der Künste durch den wissenschaftlichen Habitus ist, sondern deren Bestreben in der Erkenntnissuche und Adressierung alternativer Erkenntnistypen im Sinne von Alexander Gottlieb Baumgartens *Ästhetik* als Theorie sinnlicher Erkenntnis liegt. Dabei entzieht sich diese Form von Erkenntnis grundsätzlich einer umfänglichen begrifflich-theoretischen Erfassung und stellt dennoch einen unverzichtbaren Modus der Welterschließung dar. [...] Sinnliche Erkenntnis erlangt gegenüber begrifflich-kognitiven Erkenntnisweisen komplementären (und eben nicht untergeordneten) Stellenwert.“ (Badura 2012, S. 345f.)

Die Herausbildung (oder sollte man sagen: Emergenz?) von Artistic Research kann extrinsisch motiviert sein, z.B. durch die Akademisierung der Musikausbildung oder durch den Kampf um Ressourcen, oder aber intrinsisch, so vielleicht durch den Wunsch nach Eröffnung eines neuen Erkenntnisraums oder einfach durch den Wunsch nach Provokation. Es dürfte kaum möglich sein, für das ganze Feld Artistic Research *eine* Motivation zu bestimmen – allenfalls kann jeder Artistic Researcher für sich im Stillen den Grund ergründen. Doch es muss als Provokation erscheinen, wenn Artistic Research sich im Feld der Forschung positionieren (und sich an den Ressourcen laben) will, ohne sich an die Hausordnung zu halten, die da vorsieht, dass das Feld die Methodologie ausbildet, kognitiv erfassbare Ergebnisse generiert und – eigentlich zuvorderst zu erwähnen – nach demjenigen Antragsprozedere funktioniert, welches für sämtliche wissenschaftlichen Disziplinen gilt, d.h. die Fragestellung formuliert, die Hypothese bildet und – in liberaler Nachempfingung sozialistischer Prinzipien? – den genauen Fünfjahresplan zur Zielerreichung erstellt. Dem Vorwurf der Provokation (oder der schieren Unfähigkeit) kann nur begegnet werden, indem aufgezeigt wird, dass der neue Erkenntnisraum relevante Ergebnisse fassen und vermitteln kann und dass sich Abweichungen von der Hausordnung innerhalb des neuen Felds nachvollziehbar begründen lassen, vielleicht sogar übereinstimmend mit Praktiken in andern Feldern.

„In inspecting experimental systems more closely, two different yet inseparable elements can be discerned. The first I call the research object, the scientific object, or the “epistemic thing”. They are material entities or processes – physical structures, chemical reactions, biological functions – that constitute the objects of inquiry. As epistemic objects, they present themselves in a characteristic, irreducible vagueness. This vagueness is inevitable because, paradoxically, epistemic things embody what one does not yet know. Scientific objects have the precarious status of being absent in their experimental presence; they are not simply hidden things to be brought to light through sophisticated manipulations. [...] With Bruno Latour, we can claim it to be characteristic for the sciences in action that “the new object, at the time of its inception, is still undefined. [At] the time of its emergence, you cannot do better than explain what the new object is by repeating the list of its constitutive actions. [The] proof is that if you add an item to the list you *redefine the object*, that is, you give it a new shape.”

To enter such a process of operational redefinition, one needs an arrangement that I refer to as the experimental conditions, or “technical objects”. [...] In contrast to epistemic objects, these experimental conditions tend to be characteristically determined within the given standards of purity and precision.” (Rheinberger 1997, S. 28f.)

Unter dem Titel „Kunst + Forschung ≠ Künstlerische Forschung“ präsentierte Mats Rosengren am Zürcher Symposium „The Difference of Art and Artistic Research“ 2009 einen Gegenentwurf zum Konzept des wahren Wissens (griechisch „episteme“), das uns als diskursiv-begriffliches Wissenskonzept aus der Wissenschaft bekannt ist. Er nannte sein neues Konzept „Doxologie“, begrifflich bezogen auf das griechische Wort „doxa“, welches bezeichnet, „was von einer Gruppe von Menschen als wahr angenommen, geglaubt oder als selbstverständlich erachtet wird“ (Rosengren 2010, S. 121). Dieses Konzept schliesst nicht begrifflich fassbares, z.B. in einer Handlungspraxis enthaltenes Wissen mit ein und betrachtet das Angenommene in jedem Fall als nur situativ wahr – entsprechend dem Kontext, also sowohl synchron als auch diachron verhandelbar.

Natürlich stellen sich Fragen dazu, doch wollen wir an dieser Stelle die sich daraus ergebenden Möglichkeiten für Arbeiten in Artistic Research hervorstreichen. Die Vorzüge des Doxologie-Konzepts scheinen uns in der Betonung des Kontexts und in der Wandelbarkeit des „Wissens“ zu liegen (welche keineswegs mit Beliebigkeit gleichzusetzen ist). Zugleich liegt darin die Herausforderung, also in der Hervorbringung eines Forschungsdesigns und einer Präsentationsform, welche dem jeweiligen Kontext angemessen sind und Offenheit für die Weiterentwicklung gewonnener Erkenntnis wahren, ohne in Beliebigkeit oder Unmittelbarkeit zu verfallen.

„Die Künstlerische Forschung sollte in epistemologischen Fragen keinen Laissez-faire-Relativismus zulassen. Um ihren Platz in der Forschungswelt zu verteidigen, muss sie Tatsachen von Vermutungen, Wahrheit von Täuschung und Wissen von Glauben unterscheiden können. Aber sie muss diese Unterscheidungen im vollen Bewusstsein treffen, dass es sich um Konstruktionen handelt und dass ihre Gültigkeit auf das eigene epistemologische Feld beschränkt ist. Die Künstlerische Forschung muss immer bedenken, dass jedes akademische Feld unaufhörlich damit beschäftigt ist, seine eigene Epistemologie in Abgrenzung zu oder in Zusammenarbeit mit benachbarten Wissensfeldern zu konstruieren. Diese Arbeit erscheint mir als die wohl wichtigste und heikelste erkenntnistheoretische Aufgabe der Künstlerischen Forschung.“ (Rosengren 2010, S. 127.)

Der Gebrauch von Assoziation als Instrument zur künstlerischen Gestaltung von Inhalt, Form und Aufführung „rechnet“ mit der Serendipität. Assoziation ist geistiges Flanieren in der inneren Bibliothek mit der Möglichkeit, Unerwartetes, bewusst oder unbewusst Vorhandenes, wiewohl letztlich Eigenes auftauchen zu sehen, zu entdecken, oder gar durch die ungerichtete (Such)bewegung entlang unseres inneren Horizonts zu völlig Neuem zu gelangen. Wo die Fähigkeit zur „unerwarteten Entdeckung“, Serendipität also, gegeben ist, ermöglicht Assoziation Weiterentwicklung.

Dazu benötigt Assoziation das geistig-emotionale Biotop des Assoziierenden, den embodied mind. Nur wo Etwas ist, können Verknüpfungen zwischen Elementen hergestellt werden. Dabei gehen wir davon aus, die Anzahl möglicher Verknüpfungen sei nach menschlichen Maßstäben unendlich, oder besser: unbegrenzt. Verknüpfungen innerhalb einer Kategorie (z.B. Bild-Bild) sind ebenso denkbar wie über Kategorien hinweg (z.B. Geruch-Bild). In unserem Kontext projizieren wir Assoziation als Arbeitsmethode auf Figuren, Begriffe, Konzepte, Texte, Musik... – wir wollen es als Grundmaterial bezeichnen. Assoziation verknüpft Grundmaterialien, kontextualisiert (sie) dadurch in nicht begrifflich-kognitivem Sinn und schafft der flanierenden Aufmerksamkeit wiederum ihren Raum, in welchem innerhalb „des Nichtgesuchten eine überraschende (zentrale) Entdeckung“ (Käser 2010, S.75) gemacht werden kann, weil etwas emergiert.

“Erstens, indem wir Dinge in die Peripherie verschieben, sind wir fähig, uns auf mehr Information einzustimmen, als dies der Fall wäre, wenn wir jede einzeln ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit stellen würden. Wir sind peripher informiert, ohne überlastet zu sein. Zweitens nehmen wir Dinge bewusster wahr, wenn wir sie aus der Peripherie ins Zentrum holen. Sie waren ja schon „irgendwie“ präsent, aber nun ist das Interesse geweckt, möchte man Genaueres wissen.

Das lässt sich gut an der Bewegungsart des Flanierens veranschaulichen. Spazierengehend verarbeite ich die Informationsflut aus der Umwelt meist peripher, nicht in fokalen Einzelheiten. Aber ich kann mich jederzeit auf ein Detail konzentrieren, auf die Blume, die mir eben noch „am Rand“ auffiel, den besonderen Türsturz des Hauseingangs, den ich nur aus den Augenwinkeln registrierte, ein Gesicht in der Menge, das an mir vorbeigleitet und mir seltsam bekannt vorkommt. Flanierend navigiere ich durch ein Meer von Stimuli, ohne darin zu ertrinken, weil ich auf das meiste nur peripher aufmerksam – „gestimmt“ – bin. Freilich: Meine wandernde Aufmerksamkeit entdeckt viel mehr als meine fixierte. „Serendipität“ nennt sich das: die Fähigkeit, Nichterwartetes wahrzunehmen, in der (peripheren) Fülle des Nichtgesuchten eine überraschende (zentrale) Entdeckung zu machen.“ (Käser 2011, S. 74f.)

Dies sei ein Beitrag zur Wiederverzauberung der Welt: Assoziationsgeleitet einen Raum für assoziierendes Erleben zu schaffen.

Wenn das Aufführen eines Konzerts, in diesem Fall eines Liederabends, einen Assoziationsraum schaffen soll, der jedem Mitglied innerhalb des Publikums eigene Assoziationen, vielleicht gar Bedeutungsemergenzen möglich macht, muss auf autoritative Deutung und auf eindeutige Bedeutungszuweisung verzichtet werden. Vielmehr ist – im gegenständlichen ebenso wie im ungegenständlichen Sinn – Material bereitzustellen, welches der Assoziation zugänglich ist und ihr als Grundlage dient. Dieses Grundmaterial kann im Sinne Benjamins in „Symbolen“ angelegt sein, welche nicht für bestimmte Bedeutungen stehen, sondern ihre ganze Bedeutung in sich aufgenommen haben und nur noch auf sich selbst verweisen. Dadurch sind sie ein Paradigma des Performativen, und sie fordern zur schieren Wahrnehmung dessen, was erscheint, gleichsam heraus. So kann assoziierend durch die Anwesenden wahrgenommen werden, was assoziierend durch die Ausführenden für die aufführbare Form vorbereitet wurde.

Vom Anspruch des Verstehens ist dabei Abstand zu nehmen, ja, womöglich ist nichts zu verstehen, sondern letztlich nur zu erleben.

„[Assoziationen] stellen sich von sich aus ein, stossen dem, in dessen Bewusstsein sie bei der Wahrnehmung eines spezifischen Objektes auftauchen, eher zu.

Diese Assoziationen beziehen sich – als Erinnerungen – auf früher Erlebtes, Gelerntes, Erfahrenes, auf ganz spezifische einmalige subjektive Erlebnisse ebenso wie auf intersubjektiv gültige kulturelle Kodes. Daneben können aber auch Assoziationen ausgelöst werden, die als plötzliche Intuition, neue Ideen, so vorher noch nie gedachte Gedanken auftauchen [...].

In beiden Fällen allerdings tauchen die Bedeutungen auf, ohne dass das wahrnehmende Subjekt dies intendiert hätte. Sie erscheinen weder als Folge eines wie auch immer gearteten Kausalnexus noch aufgrund einer Intention des betreffenden Subjekts. Ihr Erscheinen geschieht in diesem Sinne unbegründet und unmotiviert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Prozess der Erzeugung von Bedeutung als Assoziation auffallend von einem intentional vollzogenen Deutungs- und Interpretationsprozess. Während in ihm nach Bedeutungen gesucht wird, die – nach welchen Kriterien auch immer – zueinander „passen“ [...], tauchen hier die Bedeutungen ohne Willen und Anstrengung des betreffenden Subjektes und manchmal durchaus gegen seinen Willen auf. Die Bedeutungen, die in diesem Prozess erzeugt werden, lassen sich in diesem Sinne als Emergenzen begreifen.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 248f.)

Der Gebrauch von Assoziation als Instrument zur künstlerischen Gestaltung von Inhalt, Form und Aufführung „rechnet“ mit der Serendipität. Assoziation ist geistiges Flanieren in der inneren Bibliothek mit der Möglichkeit, Unerwartetes, bewusst oder unbewusst Vorhandenes, wiewohl letztlich Eigenes auftauchen zu sehen, zu entdecken, oder gar durch die ungerichtete (Such)bewegung entlang unseres inneren Horizonts zu völlig Neuem zu gelangen. Wo die Fähigkeit zur „unerwarteten Entdeckung“, Serendipität also, gegeben ist, ermöglicht Assoziation Weiterentwicklung.

Dazu benötigt Assoziation das geistig-emotionale Biotop des Assoziierenden, den embodied mind. Nur wo Etwas ist, können Verknüpfungen zwischen Elementen hergestellt werden. Dabei gehen wir davon aus, die Anzahl möglicher Verknüpfungen sei nach menschlichen Maßstäben unendlich, oder besser: unbegrenzt. Verknüpfungen innerhalb einer Kategorie (z.B. Bild-Bild) sind ebenso denkbar wie über Kategorien hinweg (z.B. Geruch-Bild). In unserem Kontext projizieren wir Assoziation als Arbeitsmethode auf Figuren, Begriffe, Konzepte, Texte, Musik... – wir wollen es als Grundmaterial bezeichnen. Assoziation verknüpft Grundmaterialien, kontextualisiert (sie) dadurch in nicht begrifflich-kognitivem Sinn und schafft der flanierenden Aufmerksamkeit wiederum ihren Raum, in welchem innerhalb „des Nichtgesuchten eine überraschende (zentrale) Entdeckung“ (Käser 2010, S.75) gemacht werden kann, weil etwas emergiert.

“I shall try to show, in the pages which immediately follow, that there is no other *elementary* causal law of association than the law of neural habit. All of the *materials* of our thought are due to the way in which one elementary process of the cerebral hemispheres tends to excite whatever other elementary process it may have excited a former time. The number of elementary processes at work, however, and the nature of those which at any time are fully effective in rousing the others, determine the character of the total brain-action, and, as a consequence of this, they determine the object thought of at the time.” (James 1983, S. 533.)

“Let us the assume as the *basis* of all our subsequent reasoning this law: *When two elementary brain-processes have been active together or in immediate succession, one of them, on reoccurring, tends to propagate its excitement into the other.* [...]

In short, we may say:

The amount of activity at any given point in the brain-cortex is the sum of the tendencies of all other points to discharge into it, such tendencies being proportionate (1) to the number of times the excitement of each other point may have accompanied that of the point in question; (2) to the intensity of such excitements; and (3) to the absence of any rival point functionally disconnected with the first point, into which the discharges might be diverted.” (Ders., S. 534.)

Der Gebrauch von Assoziation als Instrument zur künstlerischen Gestaltung von Inhalt, Form und Aufführung „rechnet“ mit der Serendipität. Assoziation ist geistiges Flanieren in der inneren Bibliothek mit der Möglichkeit, Unerwartetes, bewusst oder unbewusst Vorhandenes, wiewohl letztlich Eigenes auftauchen zu sehen, zu entdecken, oder gar durch die ungerichtete (Such)bewegung entlang unseres inneren Horizonts zu völlig Neuem zu gelangen. Wo die Fähigkeit zur „unerwarteten Entdeckung“, Serendipität also, gegeben ist, ermöglicht Assoziation Weiterentwicklung.

Dazu benötigt Assoziation das geistig-emotionale Biotop des Assoziierenden, den embodied mind. Nur wo Etwas ist, können Verknüpfungen zwischen Elementen hergestellt werden. Dabei gehen wir davon aus, die Anzahl möglicher Verknüpfungen sei nach menschlichen Maßstäben unendlich, oder besser: unbegrenzt. Verknüpfungen innerhalb einer Kategorie (z.B. Bild-Bild) sind ebenso denkbar wie über Kategorien hinweg (z.B. Geruch-Bild). In unserem Kontext projizieren wir Assoziation als Arbeitsmethode auf Figuren, Begriffe, Konzepte, Texte, Musik... – wir wollen es als Grundmaterial bezeichnen. Assoziation verknüpft Grundmaterialien, kontextualisiert (sie) dadurch in nicht begrifflich-kognitivem Sinn und schafft der flanierenden Aufmerksamkeit wiederum ihren Raum, in welchem innerhalb „des Nichtgesuchten eine überraschende (zentrale) Entdeckung“ (Käser 2010, S.75) gemacht werden kann, weil etwas emergiert.

„Damit reflektieren die Aufführungen zugleich auf die ihnen zugrundeliegenden anthropologischen Bedingungen. Der Mensch bedarf, wie Plessner gezeigt hat, in seiner Abständigkeit von sich selbst der Schwelle, die es zu überschreiten gilt, wenn er sich selbst als einen anderen (wieder)finden will. Als mit Bewusstsein begabter lebendiger Organismus, als *embodied mind*, kann er nur er selbst werden, wenn er sich permanent neu hervorbringt, sich ständig verwandelt, immer wieder Schwellen überschreitet, wie die Aufführung es ihm ermöglicht, ja, ihm abfordert. Die Aufführung ist in dieser Hinsicht, prononciert gesprochen, sowohl als das Leben selbst als auch als sein Modell zu begreifen – als das Leben selbst, insofern sie die Lebenszeit der an ihr Beteiligten, von Akteuren und Zuschauern, real verbraucht und ihnen Gelegenheit gibt, sich ständig neu hervorzubringen; als ein Modell des Lebens, insofern sie diese Prozesse in besonderer Intensität und Auffälligkeit vollzieht, so dass die Aufmerksamkeit der an ihr Beteiligten sich auf sie richtet und sie so ihrer gewahr werden. Es ist unser Leben, das in der Aufführung in Erscheinung tritt, gegenwärtig wird und vergeht.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 359.)

Wenn auch nicht im direkten Zusammenhang mit musikalischer Kreativität, so wurde doch über Assoziation jahrhundertlang nachgedacht. Entstanden sind weitläufige Theorien und elaborierte Modelle, die eine Vorstellung davon vermitteln, was beim Assoziieren in unserem Bewusstsein geschehen und welche Relevanz Assoziation für dieses Bewusstsein und dessen Weiterentwicklung haben könnte.

Der „Sprung“ jedoch, der Schritt aus der urteilslosen Hervorbringung und „flanierenden“ Wahrnehmung hin zur Bewusstwerdung des einen, ganz Bestimmten scheint immer noch nicht fassbar, mag man ihn nun als „creatio“ bezeichnen oder als „selecting amongst those which the associative machinery has already introduced or tends to introduce“ (James 1983, S. 559), in heutiger Begrifflichkeit also als Serendipität – als Fähigkeit zur Wahrnehmung von eigentlicher Emergenz inmitten zweitrangiger Assoziationen ohne Potential zur Neuerung oder Weiterentwicklung.

Nur so viel scheint klar: Assoziation findet in einem verkörperten Raum statt, sie priorisiert nicht zwischen sinnlichen und kognitiven Elementen, und sie geschieht nicht voraussetzungslos. Es müssen Elemente überhaupt gegeben sein. Selektionsprozesse wiederum sind erst nachträglich begründbar, beispielsweise ästhetisch oder funktional. Der Vorgang selber aber scheint der Beschreibung entzogen und einer anderen Instanz anvertraut zu sein, der Intuition womöglich.

„Die Gesetze der Ideenassoziation [...] enthalten drei wesentliche Momente: 1. die hervorrufende Vorstellung; 2. die hervorgerufene Vorstellung und 3. das Interesse an der Entstehung der letzteren. Was die Beziehungen der beiden ersten untereinander [...] und die Gesetze ihrer Verknüpfung betrifft, so müssen dieselben wesentlich auf die mechanische Kausalität der molekularen Hirnschwingungen, d.h. auf die grössere oder geringere Verwandtschaft der der hervorrufenden Vorstellung entsprechenden Hirnschwingungen zu den verschiedenen im Hirn bereitliegenden latenten Dispositionen [...] zurückgeführt werden.“ (Hartmann 1913, S. 119.)

„Man sieht also, dass nicht das Bewusstsein der Auswählende ist [...]. Wäre das Bewusstsein der Auswählende, so müsste es ja das *Auswählbare* bei seinem eigenen Lichte besehen können, was es bekanntlich *nicht* kann, da nur das *schon* Ausgewählte aus der Nacht des Unbewusstseins hervortritt. [...] Die hier angestellte Betrachtung gilt für die Ideenassoziation *sowohl beim abstrakten Denken, als beim sinnlichen Vorstellen und künstlerischen Kombinieren*: wenn ein Erfolg erzielt werden soll, muss sich die rechte Vorstellung zur rechten Zeit aus dem Schatze des Gedächtnisses willig darbieten, und dass es eben die *rechte* Vorstellung sei, welche eintritt, dafür kann nur das Unbewusste sorgen; alle Hilfsmittel und Kniffe des Verstandes können dem Unbewussten nur sein Geschäft *erleichtern*, aber niemals es ihm *abnehmen*.“ (Ders., S. 120f.)

Was noch vor hundert Jahren als aussergewöhnlich erschien und vor zweihundertfünfzig Jahren als revolutionär, klingt heute trivial, ohne dass sich das Verständnis für die Funktionsweise von Assoziation jedoch dadurch wesentlich verbessert hätte.

Im Zeitalter der Neurobiologie gehen wir selbstverständlich davon aus, dass den Assoziationen körperliche Prozesse im kleinsten Massstab zugrunde liegen. Nur: Da wir ebendiese Prozesse nicht genügend verstehen und nicht jedem neuronalen Impuls sein repräsentiertes Bild, seinen zugeordneten Ton oder seinen Geruch zuweisen können, bleibt die eigentliche Funktionsweise – das Prinzip der Verknüpfung und vor allem der Mechanismus der Auswahl – ebenso sehr im Dunkeln, wie dies ganz zu Beginn des Nachdenkens über die Assoziation bei Aristoteles der Fall war. Eine zwingende, immer gleiche Abfolge von Assoziationen lässt sich nicht beweisen.

Doch lassen wir uns davon nicht entmutigen – im Gegenteil: In einem postromantischen Impuls erfreuen wir uns der ungezügelten Kreativität, die sich in letzter Konsequenz eben doch dem begrifflich-kognitiven Zugriff entzieht. Wir fühlen uns im Habitat des Artistic Research richtig aufgehoben und ganz insgeheim angenehm in die Nähe des unergründlichen Genies gerückt.

„Association occurs as amply between impressions of different senses as between homogeneous sensations. Seen things and heard things cohere with each other, and with odors and tastes, in representation, in the same order in which they cohered as impressions of the outer world. Feelings of contact reproduce similarly the sights, sounds, and tastes with which experience has associated them. In fact, the “objects” of our perception, as trees, men, houses, microscopes, of which the real world seems composed, are nothing but clusters of qualities which through simultaneous stimulation have so coalesced that the moment one is excited actually it serves as a sign or cue for the idea of the others to arise. Let a person enter his room in the dark and grope among the objects there. The touch of the matches will instantaneously recall their appearance. If his hand comes in contact with an orange on the table, the golden yellow of the fruit, its savor and perfume will forthwith shoot through his mind.” (James 1983, S. 524.)

„[...]von „Milch“ zu „weiss“, von „weiss“ zu „Dunst“ und von diesem zu „feucht“, von wo aus er sich den Herbst ins Gedächtnis ruft, da er nach dieser Jahreszeit auf der Suche war.“ (Aristoteles 2004, S. 17.)

Über 2200 Jahre vor William James und Sigmund Freud gab Aristoteles damit bereits ein erstes Beispiel für die Assoziation. Über 1900 Jahre sollte es nach diesem ersten Beispiel dauern, bevor sich europäische Denker im 17. Jahrhundert wieder ernsthaft mit der Frage nach Funktionsweise und Stellenwert der Assoziation auseinandersetzen begannen. Was von England ausging und die Assoziation im Behaviourism zeitweise in den Dienst einer vollständigen Vorhersehbarkeit des Denkens stellen wollte, fand darauf zunehmenden Widerhall im französischen und deutschen Sprachgebiet und kulminierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Entdeckung der Assoziation für die junge Disziplin der Psychologie und später für die Psychoanalyse. In dieser Richtung hatte sich das Konzept der Assoziation von der Idee der Vorhersehbarkeit des Denkens losgelöst und wandelte sich zum durch das Unbewusste „gesteuerten“, dem bewussten Zugriff entzogenen, gewissermaßen „urwüchsigen“ geistig-kreativen Potential.

Als solches wurde es, von William James als „stream of consciousness“ bezeichnet, in der Literatur zur Nachbildung von Bewusstseinsströmen eingesetzt (prominent z.B. bei James Joyce), doch ist uns keine derartige Reflexion über einen Einsatz in der Musik bekannt.

„Hitherto, we have assumed the process of suggestion of one object by another to be spontaneous. The train of imagery wanders at its own sweet will, now trudging in sober grooves of habit, now with a hop, skip, and jump darting across the whole field of time and space. This is reverie, or musing; but great segments of the flux of our ideas consist of something very different from this. They are guided by a distinct purpose or conscious interest. As the Germans say, we *nachdenken*, or think towards a certain end. It is now necessary to examine what modification is made in the trains of our imagery by the having of an end in view. The course of our ideas is then called *voluntary*.” (James 1983, S. 549.)

“If we first study *the mode of recalling a thing forgotten*, we can take up with better understanding the voluntary quest of the unknown. The forgotten thing is felt by us as a gap in the midst of certain other things. [...] Now all of these added associations [around the gap – Anm. V.G.] *arise independently of the will*, by the spontaneous process we know so well. *All that the will does is to emphasize and linger over those which seem pertinent, and ignore the rest.* [...] *Turn now to the case of finding the unknown means to a distinctly conceived end.*” (Ders., S. 551ff.) “[...] even though there be a mental spontaneity, it can certainly not create ideas or summon them *ex abrupto*. Its power is limited to *selecting* amongst those which the associative machinery has already introduced or tends to introduce.” (Ders., S. 559.)

„[...] von „Milch“ zu „weiss“, von „weiss“ zu „Dunst“ und von diesem zu „feucht“, von wo aus er sich den Herbst ins Gedächtnis ruft, da er nach dieser Jahreszeit auf der Suche war.“ (Aristoteles 2004, S. 17.)

Über 2200 Jahre vor William James und Sigmund Freud gab Aristoteles damit bereits ein erstes Beispiel für die Assoziation. Über 1900 Jahre sollte es nach diesem ersten Beispiel dauern, bevor sich europäische Denker im 17. Jahrhundert wieder ernsthaft mit der Frage nach Funktionsweise und Stellenwert der Assoziation auseinandersetzen begannen. Was von England ausging und die Assoziation im Behaviourism zeitweise in den Dienst einer vollständigen Vorhersehbarkeit des Denkens stellen wollte, fand darauf zunehmenden Widerhall im französischen und deutschen Sprachgebiet und kulminierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Entdeckung der Assoziation für die junge Disziplin der Psychologie und später für die Psychoanalyse. In dieser Richtung hatte sich das Konzept der Assoziation von der Idee der Vorhersehbarkeit des Denkens losgelöst und wandelte sich zum durch das Unbewusste „gesteuerten“, dem bewussten Zugriff entzogenen, gewissermaßen „urwüchsigen“ geistig-kreativen Potential.

Als solches wurde es, von William James als „stream of consciousness“ bezeichnet, in der Literatur zur Nachbildung von Bewusstseinsströmen eingesetzt (prominent z.B. bei James Joyce), doch ist uns keine derartige Reflexion über einen Einsatz in der Musik bekannt.

„Erinnerungen stellen sich ein, wenn genau diese Bewegung natürlicherweise genau jener folgt. Wenn dies aus Notwendigkeit [geschieht], dann ist klar, dass immer, wenn [jemand] mit jener [Bewegung] bewegt wurde, er auch mit dieser bewegt werden wird; wenn hingegen nicht aus Notwendigkeit, sondern kraft Gewohnheit, dann wird er in den meisten Fällen [in der genannten Abfolge] bewegt werden. [... - Auslassung durch V.G.] Wenn wir uns nun erinnern, werden wir durch irgendeine frühere Bewegung bewegt, bis wir mit dieser bewegt werden, nach der jene gewöhnlich folgt. Deswegen fahnden wir auch nach dem [ihm] Nächstliegenden, indem wir vom Jetzt aus denken oder von etwas anderem, dem Ähnlichen oder Gegenteiligen oder Benachbarten aus.“ (Aristoteles 2004, S. 16f.; Wörter in Klammern durch Übersetzer hinzugefügt.)

“Dass diese Affektion etwas Körperliches ist und also die Erinnerung eine Suche der Vorstellung in so einem [körperlichen] Kontext, dafür ist ein Zeichen, dass manche in Verwirrung kommen, weil sie sich nicht erinnern können, obwohl sie ihr Denken ganz darauf konzentrieren und, obwohl sie sich nicht mehr zu erinnern versuchen, es nicht weniger tun, was insbesondere reizbare Menschen betrifft, da Vorstellungen diese besonders heftig bewegen. Ursache davon ist, dass das Erinnern nicht in ihrer Hand liegt, weil so, wie es auch nicht mehr in der Macht der Werfenden steht, anzuhalten, der Erinnernde und Fahndende etwas Körperliches in Bewegung bringt, in dem die [relevante] Affektion [besteht].“ (Ders., S. 19.)

Dies sei ein Beitrag zur Wiederverzauberung der Welt: Assoziationsgeleitet einen Raum für assoziierendes Erleben zu schaffen.

Wenn das Aufführen eines Konzerts, in diesem Fall eines Liederabends, einen Assoziationsraum schaffen soll, der jedem Mitglied innerhalb des Publikums eigene Assoziationen, vielleicht gar Bedeutungsemergenzen möglich macht, muss auf autoritative Deutung und auf eindeutige Bedeutungszuweisung verzichtet werden. Vielmehr ist – im gegenständlichen ebenso wie im ungegenständlichen Sinn – Material bereitzustellen, welches der Assoziation zugänglich ist und ihr als Grundlage dient. Dieses Grundmaterial kann im Sinne Benjamins in „Symbolen“ angelegt sein, welche nicht für bestimmte Bedeutungen stehen, sondern ihre ganze Bedeutung in sich aufgenommen haben und nur noch auf sich selbst verweisen. Dadurch sind sie ein Paradigma des Performativen, und sie fordern zur schieren Wahrnehmung dessen, was erscheint, gleichsam heraus. So kann assoziierend durch die Anwesenden wahrgenommen werden, was assoziierend durch die Ausführenden für die aufführbare Form vorbereitet wurde.

Vom Anspruch des Verstehens ist dabei Abstand zu nehmen, ja, womöglich ist nichts zu verstehen, sondern letztlich nur zu erleben.

„The floating analyst

If the patient finds the task upending, what would he or she make of the psychoanalyst's job?

“Experience soon showed that the attitude which the analytic physician could most advantageously adopt was to surrender himself to his own unconscious mental activity, in a state of evenly suspended attention, to avoid so far as possible reflection and the construction of conscious expectations, not to try to fix anything he heard particularly in his memory, and by these means to catch the drift of the patient's unconscious with his own unconscious.” [Sigmund Freud, 1923 – Anm. V.G.]

This way of listening is revolutionary. The analyst is not meant to reflect on the material; not supposed to consciously construct ideas about the material; not encouraged to remember anything. And why? Because by surrendering to his or her own unconscious, the analyst is able to use it to “catch the drift” of the patient's unconscious. In other words, psychoanalysis works though unconscious communication!” (Bollas 2009, S. 10.)

Was noch vor hundert Jahren als aussergewöhnlich erschien und vor zweihundertfünfzig Jahren als revolutionär, klingt heute trivial, ohne dass sich das Verständnis für die Funktionsweise von Assoziation jedoch dadurch wesentlich verbessert hätte.

Im Zeitalter der Neurobiologie gehen wir selbstverständlich davon aus, dass den Assoziationen körperliche Prozesse im kleinsten Massstab zugrunde liegen. Nur: Da wir ebendiese Prozesse nicht genügend verstehen und nicht jedem neuronalen Impuls sein repräsentiertes Bild, seinen zugeordneten Ton oder seinen Geruch zuweisen können, bleibt die eigentliche Funktionsweise – das Prinzip der Verknüpfung und vor allem der Mechanismus der Auswahl – ebenso sehr im Dunkeln, wie dies ganz zu Beginn des Nachdenkens über die Assoziation bei Aristoteles der Fall war. Eine zwingende, immer gleiche Abfolge von Assoziationen lässt sich nicht beweisen.

Doch lassen wir uns davon nicht entmutigen – im Gegenteil: In einem postromantischen Impuls erfreuen wir uns der ungezügelter Kreativität, die sich in letzter Konsequenz eben doch dem begrifflich-kognitiven Zugriff entzieht. Wir fühlen uns im Habitat des Artistic Research richtig aufgehoben und ganz insgeheim angenehm in die Nähe des unergründlichen Genies gerückt.

„Hartleys zentrales Lehrstück [von 1749 – Anm. V.G.] expliziert den Zusammenhang von Körper und Geist als kausale Sequenz von Vibrationen und Assoziationen: die materiellen Vibrationen sind die Ursachen, die mentalen Assoziationen die durch sie bewirkten Effekte. Der kritische Punkt ist hierbei natürlich der qualitative Wechsel der physischen (physiologisch-neurologischen) Prozesse in ihre mentale Repräsentation. [...] Die ganze Kausalreihe beginnt damit, dass die externen materiellen Objekte einen Bewegungsimpuls auf die ebenso materiellen Nerven ausüben, d.h. eine Hin- und Herbewegung kleinster Partikel in den Nerven verursachen, die sich bis ins Hirn fortsetzt. Der Zustand des Hirnmarks erfährt durch diese Vibrationen eine Veränderung, die ihrerseits zu einer Veränderung der *ideas* für das Bewusstsein führt. Diese *ideas* – die als die Abbilder der physischen Empfindungen bezeichnet werden können, [...] korrespondieren in der Lebhaftigkeit in ihrer Struktur den von aussen einwirkenden Impulsen, und zwar umso getreuer, je häufiger sich diese wiederholen. [...] Die direkte Impression auf den Körper wird in ihm als Empfindung (*sensation*) weitergeführt, und zwar noch, mit ständig schwindender Stärke, eine gewisse Zeitphase lang, nachdem der ursächliche Impuls bereits aufgehört hat, auf uns einzuwirken. Diese sich abschwächenden innerkörperlichen Empfindungen gleichen nun, während sie schwinden, an einem bestimmten Punkt ihrer Intensität den *ideas*, ohne natürlich selber *ideas* zu sein.“ (Lobsien 1999, S. 34.)

Wenn auch nicht im direkten Zusammenhang mit musikalischer Kreativität, so wurde doch über Assoziation jahrhundertlang nachgedacht. Entstanden sind weitläufige Theorien und elaborierte Modelle, die eine Vorstellung davon vermitteln, was beim Assoziieren in unserem Bewusstsein geschehen und welche Relevanz Assoziation für dieses Bewusstsein und dessen Weiterentwicklung haben könnte.

Der „Sprung“ jedoch, der Schritt aus der urteilslosen Hervorbringung und „flanierenden“ Wahrnehmung hin zur Bewusstwerdung des einen, ganz Bestimmten scheint immer noch nicht fassbar, mag man ihn nun als „creatio“ bezeichnen oder als „selecting amongst those which the associative machinery has already introduced or tends to introduce“ (James 1983, S. 559), in heutiger Begrifflichkeit also als Serendipität – als Fähigkeit zur Wahrnehmung von eigentlicher Emergenz inmitten zweitrangiger Assoziationen ohne Potential zur Neuerung oder Weiterentwicklung.

Nur so viel scheint klar: Assoziation findet in einem verkörperten Raum statt, sie priorisiert nicht zwischen sinnlichen und kognitiven Elementen, und sie geschieht nicht voraussetzungslos. Es müssen Elemente überhaupt gegeben sein. Selektionsprozesse wiederum sind erst nachträglich begründbar, beispielsweise ästhetisch oder funktional. Der Vorgang selber aber scheint der Beschreibung entzogen und einer anderen Instanz anvertraut zu sein, der Intuition womöglich.

„Ganz offenkundig ist die Assoziation eine kreative Dimension unseres Bewusstseins, gleichgültig, inwieweit man sie in ihren Ordnungsprinzipien aufgehen lässt oder sie jenseits dieser als souverän agierende Kraft annimmt. Sie ist kreativ, insofern sie eben eine zweite Natur in Konkurrenz zu der (vermeintlich) ersten, sich uns empirisch mitteilenden, entstehen lässt. Dies hat zur Folge, dass die Assoziation eine potenzierte, jedenfalls eine ausdrückliche Selbstreflexivität des Bewusstseins erfordert. Ohne distanzierende Selbstreflexion wären wir nicht in der Lage, die assoziativ entstandenen Repräsentationen der Welt von dieser „selbst“ zu unterscheiden; wir würden Impressionen, Wahrnehmungen, Erinnerungen, Vorstellungen heillos vermengen. Wenn man, wie die bisher analysierten Autoren [Hobbes, Locke, Berkeley, Hume, Turnbull, La Mettrie, Condillac, Hartley, Sterne – Anm. V.G.], ein Bewusstsein konstruiert, in welchem sich elementare Ideen zu sinnvollen komplexeren Einheiten verketteten (wie die Wörter zu Äußerungen), dann bedarf es einer kontinuierlichen distanzierten Beobachtung solcher Prozesse.“ (Lobsien 1999, S. 55.)

Wenn auch nicht im direkten Zusammenhang mit musikalischer Kreativität, so wurde doch über Assoziation jahrhundertlang nachgedacht. Entstanden sind weitläufige Theorien und elaborierte Modelle, die eine Vorstellung davon vermitteln, was beim Assoziieren in unserem Bewusstsein geschehen und welche Relevanz Assoziation für dieses Bewusstsein und dessen Weiterentwicklung haben könnte.

Der „Sprung“ jedoch, der Schritt aus der urteilslosen Hervorbringung und „flanierenden“ Wahrnehmung hin zur Bewusstwerdung des einen, ganz Bestimmten scheint immer noch nicht fassbar, mag man ihn nun als „creatio“ bezeichnen oder als „selecting amongst those which the associative machinery has already introduced or tends to introduce“ (James 1983, S. 559), in heutiger Begrifflichkeit also als Serendipität – als Fähigkeit zur Wahrnehmung von eigentlicher Emergenz inmitten zweitrangiger Assoziationen ohne Potential zur Neuerung oder Weiterentwicklung.

Nur so viel scheint klar: Assoziation findet in einem verkörperten Raum statt, sie priorisiert nicht zwischen sinnlichen und kognitiven Elementen, und sie geschieht nicht voraussetzungslos. Es müssen Elemente überhaupt gegeben sein. Selektionsprozesse wiederum sind erst nachträglich begründbar, beispielsweise ästhetisch oder funktional. Der Vorgang selber aber scheint der Beschreibung entzogen und einer anderen Instanz anvertraut zu sein, der Intuition womöglich.

„Kreativität ist ein Begriff mit theologischen Mucken. Die *creatio ex nihilo* gibt es nur als göttlichen Akt. Neues zu Stande zu bringen, etwas ins Leere, Undefinierte hineinzustellen, heisst eine Welt im Kleinen zu erschaffen. Ihre metaphysische Spitzfindigkeit wird die Kreativität auch als säkularisierte menschliche Fähigkeit nicht los: Man kann zwar Bedingungen formulieren, die für das Entstehen von Neuem günstiger oder ungünstiger sind, man kann Neuerungen in immer kleinere Schritte zerlegen, man kann beschreiben, was dabei im Gehirn geschieht – es bleibt ein letztlich nicht erklärbarer „Sprung“, theologisch gesprochen: ein Wunder. Auch wenn Kreativität, nach der bekannten Formel, zu 99 Prozent aus Transpiration besteht, bleibt doch das eine Prozent Inspiration. Davon zeugen nicht zuletzt die an die pfingstliche Herabkunft des Heiligen Geistes erinnernden Metaphorisierungen: Eingebung, Geistesblitz, das Licht, das aufgeht, bis hin zum Brainstorming, für das eben auch gilt, dass der Geist weht, wo er will. Kreativitätsanrufungen haben stets etwas von Bittgebeten: *Veni creator spiritus*.

Der Versuch, Kreativität dingfest zu machen, mündet in einen unendlichen Regress: In allem Neuen steckt etwas Altes, auf das es aufbaut, das es modifiziert oder von dem es sich absetzt.“ (Bröckling 2004, S. 139.)

Assoziation ist im Grunde unspektakulär. Sie konstituiert den Grundzustand unseres Bewusstseins, und jede Analyse derselben läuft Gefahr, einem alltäglichen Phänomen unangemessenes Gewicht zu verleihen.

Assoziation geschieht nicht nur zwischen Farben oder Wörtern oder Tönen oder Bildern oder innerhalb irgendwelcher anderer Kategorien. Assoziation erfolgt schlechterdings zwischen allen nur denk- und fühlbaren Speicherungen unserer inneren Bibliothek, seien sie uns nun bewusst oder auch nicht. Assoziation erfolgt in jedem Augenblick und verleiht unserem Denken und Fühlen – unserem „Befinden“, um ein altmodisches Wort im ursprünglichen Sinn zu gebrauchen – Kontinuität, vermutlich bis in den Schlaf hinein. Spätestens seit Sigmund Freuds „Traumdeutung“ ist auch die Verbindung von Traum und Assoziation fest etabliert.

Allumfassende Konzepte verlieren ihre Deutungskraft. Die offenen Fragen bleiben bestehen, nur geben sie sich einen neuen Namen. Soll die Bedeutung der Assoziation für künstlerisches Schaffen in der Musik erhellt werden, wird die Frage der Auswahl, der Selektion unter den vom (Unter-)Bewusstsein beständig angeschwemmten Elementen ins Zentrum gerückt. Obliegt es unserer flanierenden Aufmerksamkeit, das Bedeutungsvolle zu entdecken (Seren dipität), oder setzt schon die Assoziation im Unterbewusstsein hin und wieder das aus dem Vorhergehenden Unerklärliche, Neue in die Welt (Emergenz)?

„Wieso konnte die Assoziation um die Jahrhundertwende, nachdem sie [...] in einem Zustand der Reprisen und Saturiertheit angelangt war, noch einmal eine neue theoretische Rolle übernehmen? Der Grund lässt sich präzise angeben. [...] Man kann [...] mit Assoziation einen konservativen Bewusstseinsmechanismus bezeichnen, der den unendlichen Reichtum der Empfindungen (als Kopie oder Pendant des Reichtums der Dinge) auf immer die gleichen Muster reduziert. Oder man meint, genau gegenläufig hierzu, eine Art von Einfallswirbel, der das Denken in unabsehbare Gefilde führt, es über seine üblichen Leistungen weit hinaus intensiviert, so dass das Ich im Assoziieren sich im Zustand einer unüberbietbaren Selbstvertrautheit findet. [...] Um 1890 wird] Bewusstsein [...] in aquatischen Termini des Fliessens und Strömens vorgestellt: und schon muss die Assoziation neu konzipiert werden. [...] Zum einen wird die Assoziation – analog zu der ihr früher vindizierten konservativen Funktion – zur schlechten Verdinglichung des Denkens, von dem doch jetzt angenommen wird, dass es keine Elemente in sich aufweist. [...] Zum anderen wird die Assoziation den subjektlosen Operationsformen zugeordnet, über die das Bewusstsein sich in seiner Zeitlichkeit und seine Zeitlichkeit in sich konstituiert, analog zu der kreativen Assoziation der Tradition. Sie wird zu einem Moment des Bewusstseins, ohne welches die neu definierte Qualität des Strömens sinnlos wäre.“
(Lobsien 1999, S. 197f.)

Assoziation ist im Grunde unspektakulär. Sie konstituiert den Grundzustand unseres Bewusstseins, und jede Analyse derselben läuft Gefahr, einem alltäglichen Phänomen unangemessenes Gewicht zu verleihen.

Assoziation geschieht nicht nur zwischen Farben oder Wörtern oder Tönen oder Bildern oder innerhalb irgendwelcher anderer Kategorien. Assoziation erfolgt schlechterdings zwischen allen nur denk- und fühlbaren Speicherungen unserer inneren Bibliothek, seien sie uns nun bewusst oder auch nicht. Assoziation erfolgt in jedem Augenblick und verleiht unserem Denken und Fühlen – unserem „Befinden“, um ein altmodisches Wort im ursprünglichen Sinn zu gebrauchen – Kontinuität, vermutlich bis in den Schlaf hinein. Spätestens seit Sigmund Freuds „Traumdeutung“ ist auch die Verbindung von Traum und Assoziation fest etabliert.

Allumfassende Konzepte verlieren ihre Deutungskraft. Die offenen Fragen bleiben bestehen, nur geben sie sich einen neuen Namen. Soll die Bedeutung der Assoziation für künstlerisches Schaffen in der Musik erhellt werden, wird die Frage der Auswahl, der Selektion unter den vom (Unter-)Bewusstsein beständig angeschwemmten Elementen ins Zentrum gerückt. Obliegt es unserer flanierenden Aufmerksamkeit, das Bedeutungsvolle zu entdecken (Seren dipität), oder setzt schon die Assoziation im Unterbewusstsein hin und wieder das aus dem Vorhergehenden Unerklärliche, Neue in die Welt (Emergenz)?

„Wenn wir erst einmal die Leitvorstellung vom Denken als einer dynamischen Selbsttransformation und als einer Feldorganisation ausgeformt haben, dann hindert nichts daran, der Assoziation in diesem Tableau doch wieder einen Platz zuzuweisen; aus dem Zentrum der Bewusstseinstheorie gerückt, entfaltet der alte Begriff noch einmal seine Möglichkeiten. „L'organisation de l'esprit – c'est l'organisation d'une activité complète“, schreibt [Paul] Valéry 1915; und fährt fort: „Ce qu'on appelle intelligence, génie, pensée – tout cela a trait à des organisations – ce qui est organisé étant impressions, réactions, associations“. [...] Der Fehler des Begriffs Assoziation ist [...] offenbar der, dass mit ihm die Vorstellung eines linearen Ablaufs assoziiert ist. Das aber muss nicht notwendigerweise so sein – so wenig wie die Gewohnheit, bei „Assoziation“ sogleich an „Ideen“ im Sinne irgend welcher identifizierbarer Bewusstseins-elemente zu denken. [...] „Association „d'idées“ – expression très maheureuse. C'est association de *tout* qu'il faut dire.““ (Lobsien 1999, S. 218f.)

Wenn tatsächlich die Selbstvergewisserung der Subjektivität aus Sicht des Publikums des (langen) 19. Jahrhunderts sich im Lied(-Konzert) verkörperte und wenn es diese Subjektivität war, derer sich das Publikum vergewissern wollte – also Subjekt zu sein, nicht Objekt –, so ist zu fragen: Welche Kategorie ist für das heutige Publikum solchermaßen von Bedeutung?

Die Individualität mag hier zuerst als Antwort erscheinen: Individuum zu sein, nicht Kollektiv. Es liessen sich für diese Position durchaus Argumente finden in der politischen Erfahrung eines europaweiten Konzentrationsprozesses, welcher Standardisierung und Vergleichbarkeit zur obersten Maxime erhoben hat. Wird jedoch die gesellschaftliche Realität einer wachsenden virtuellen Parallelwelt in die Überlegungen mit einbezogen, ist zwar Individualität als Kern der „Sorge“ unseres zeitgenössischen Publikums angesichts der Bündelung aller Daten zur Statistik, also der Ausfilterung des Individuums, noch immer plausibel, muss jedoch um eine Dimension ergänzt werden: Existenzialität, das Bedürfnis, sich als real existierend zu erleben.

Die Vergewisserung der eigenen Existenz erfolgt in unserem Kontext im bewussten Erleben des Ereignishaften, besser noch: im bewussten aktiv-teilnehmenden Erleben des Ereignishaften in einem performativen Sinn. Performativität jedoch ist kein inhaltliches Konzept – es ist ein Konzept der Art der Vermittlung und der Wahrnehmung. Das Gewicht der Aufmerksamkeit hat sich also vom Inhalt, vom Lied beispielsweise, wegbewegt.

„Künstlerische Repräsentation von Subjektivität ist in formelhafter Knappheit die Funktion von Lyrik im 19. Jahrhundert. Im ersten Kapitel wird dies aus der Situation des 18. Jahrhunderts historisch abgeleitet und mit Hilfe der Hegelschen Ästhetik theoretisch entfaltet. Die Verinnerlichung von Erfahrungen der politisch-gesellschaftlichen Entwicklung im 19. Jahrhundert lässt diese Subjektivität als krisenhaft und gefährdet erscheinen. Insofern wird argumentiert, dass die lyrischen Subjekte zwischen Müller/Schuberts Winterreise und George/Schönbergs Hängenden Gärten von dieser Gefährdung singen, und dass die Selbstreflexion im Lied einen Versuch darstellt, die personale Identität inmitten der „verwalteten Welt“ zu bewahren. Im Liede und im lyrischen Instrumentalstück erfährt das lyrische Subjekt Wahrheit über Welt und Ich und somit über sich selbst.

Aus der Sicht dieser Skizze des 19. Jahrhunderts als das Säkulum des Liedes wäre Schönberg ein Höhepunkt, aber auch ein (vorläufiger) Endpunkt – Höhepunkt in dem Sinne, dass geschichtliche Linien in seinem Liedwerk zusammenlaufen, enden und Neues begründen; Endpunkt, weil mit dem Ersten Weltkrieg jene Konzentration auf Subjektivität, die das Lied des 19. Jahrhunderts konstituiert, aufhört und die Neue Sachlichkeit der 1920er Jahre mit jener Ästhetik des Liedes nicht mehr vereinbar scheint – „vorläufiger“ Endpunkt, weil spätere Komponisten erneut auf das Lied zurückkommen.“ (Brinkmann 2004, S. 18.)

Wenn Reinhold Brinkmann dem Lied die künstlerische Verkörperung der Subjektivität zuschreibt, so findet diese These in der gesellschaftlich-politischen Realität des 19. Jahrhunderts seine Begründung. Die grundlegende Neuordnung der Rollen und das Erwachen einer neuen Schicht zur „bürgerlichen Öffentlichkeit“ brachten in wachsender Masse ein Bewusstsein für und ein Bedürfnis nach Subjektivität – oder eben umgekehrt. Doch unabhängig von der Abfolge der Dinge wandelte sich der Terminus des innerhalb einer Herrschaftsordnung stehenden „subiectum“ zum „Subjekt“ (als Gegenbegriff zum Objekt). Das „Räsonnement“ – um es mit Habermas zu sagen – des Subjekts wurde im Rahmen seiner Öffentlichkeit relevant.

Doch Subjektivität ist nicht mit Individualität gleichzusetzen, und es stellt sich wohl ganz generell die Frage, ob das Lied auch von der Individualität singt. Es singt von der Innerlichkeit des Individuums, doch tut es dies überindividuell. Es gibt das Individuelle auch nicht vor, sondern es neigt vielmehr zum Paradigmatischen, welches die Identifikation der Zuhörerschaft mit dem lyrischen Subjekt ermöglicht.

Dass es dabei um Selbstverwirklichung geht, darf zumindest in Zweifel gezogen werden. Im familiär klar definierten Rahmen, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Bestand hatte, scheint die Selbstvergewisserung der subjektiven Innerlichkeit der zutreffendere Begriff zu sein.

„Von allen musikalischen Instrumenten ist die menschliche Stimme dem Menschen am nächsten; der Mensch ist dieses Instrument selber, er verkörpert es im Wortverstand, und die Tendenz zum Singen, zu musikalischer Lyrik, erscheint wie ein primärer Akt der Selbstverwirklichung. Goethes rätselhafte Romanfigur Mignon, der die Wortsprache immer wieder entgleitet und die selber die Wirklichkeit sprechend nicht zu fassen vermag, sondern nur im Singen, im Deklamieren zum Ausdruck ihrer selbst findet – diese Kunstfigur ist eine Allegorie musikalischer Lyrik. Im lyrischen Singen und Sagen findet Mignon das Eichendorffsche Zauberwort, so wie dieses Zauberwort „sie“ aufspürt und beredt macht. Mignon steht am Anfang der Geschichte dieser neuen Lyrik als der Verkörperung bürgerlicher Subjektivität – eine komplexe, zutiefst problematische Figur am sehnsuchtsvoll-hoffnungsfrohen Anfang eines langen Jahrhunderts der versuchten Selbstverwirklichung, in dessen Verlauf mehr und mehr die Gefährdung und Krise dieser Individualität gesungen wird und dessen Ende durch die Absage an das Konzept einer Weltumfassung durch subjektive Innerlichkeit markiert ist. „Nun ist wahr, dass sie für immer geht.““ (Brinkmann 2004, S. 20; der Schlusssatz ist ein Zitat aus dem Schlusslied aus dem „Buch der Hängenden Gärten“ von George/Schönberg.)

Was kann uns die Schubertiade heute noch sein? Vorausgesetzt, sie ist als Möglichkeit überhaupt noch denkbar und nicht ohnehin mit der Auflösung der Schubert-Freundeskreise unwiederbringlich untergegangen – als historisches Phänomen. Wenn wir ihr über das Historisch-Biographische hinaus einen Wert zuerkennen, muss sie gleichsam transponiert werden in ein Heute, welches dann nicht verallgemeinert werden könnte, welches den Standard herkömmlicher Kammermusik- und Liederkonzerte nicht ertrüge, da auch diese heutige „Schubertiade“ unlösbar an ihre neue soziale Umgebung, ihren neuen geselligen Kreis gebunden wäre, den sie ebenso sehr beeinflusste, wie sie sich von ihm beeinflussen liesse. Abgesehen davon, dass eine Anreicherung von Liederabenden mit szenisch-textlichen Momenten hier niemals auch nur im Ansatz genügen kann, selbst wenn sie – ungeachtet der Frage nach der Flexibilität und Neuerungsbereitschaft des Publikums – wahrhaft partizipativ würden, stellen sich prinzipielle Fragen praktischer Natur: Könnte eine solche „Schubertiade“ an einem „öffentlichen“ Ort stattfinden, oder müsste sie nicht vielmehr auch schon räumlich im Privaten verankert sein? Kann sich die Mischung aus Musikliebhabern und Professionellen heute wieder ergeben, eben ohne eigentliches „Publikum“, und wie würde heute den materiellen Bedürfnissen der Professionellen Rechnung getragen? Welche Inhalte wären einer heutigen „Schubertiade“ gemäss, und wie kann sie der Gefahr blosser „Rekonstruktion“ entgehen?

„Schubertiades tended to follow a similar pattern. For instance, on the evening of 15 December 1826, Michael Vogel [*sic*], a retired opera singer and close friend of Schubert, sang almost thirty of Schubert’s songs. Then Josef Gahy and Schubert played a number of piano duets. A “grand feast” and dancing followed. At two subsequent parties, Schubert’s songs and piano music again were performed, followed by big meals and games, which included gymnastic stunts at one meeting and a drinking bout at another – another testimony to the mostly male participation in the salon. While music historians have tended to concentrate only on the musical aspects of these gatherings, the eyewitnesses report that the eating, dancing and games were equally important to them. In this respect, the Schubertiades are examples of typical middle-class socializing, for, apart from their attention to the music of Schubert, Schubertiades were neither formal concerts nor serious salon groups. In fact there is little evidence that Schubert performed his more serious chamber or symphonic works there or that Vienna’s wealthy and influential music patrons ever attended them.

Accordingly, the music Schubert wrote and performed for these circles was, however fine, still generally bourgeois in character. Lieder with sentimental texts, jocular men’s vocal quartets, piano duets, dances, and variations based on his songs perfectly suited the setting and demands of his amateur, yet discerning, audiences.” (Hanson 1985, S. 120f.)

Assoziation als künstlerische Ressource zur „Zusammenstellung“ eines Konzerts mit romantischem Repertoire verwendet Musik, Texte, Bilder, Szene und Raum als „Grundmaterialien“, um darin assoziativ Verbindungen entstehen zu lassen und „Varianten“ des Möglichen zu erzeugen. Dass dabei neue Ansätze „emergieren“, ist gewünscht, und diese werden – getreu dem Prinzip einer nicht dem Bewusstsein untergeordneten Assoziation – auf einen starren Werkbegriff natürlich keine Rücksicht nehmen können.

Welches aber ist die Verantwortung des assoziierenden Musikers gegenüber dem Werk eines Komponisten, namentlich eines romantischen Komponisten, also eines Vertreters derjenigen Epoche, die das Konzept der Autonomie der Kunst und des Werks als Ort der Wahrheit hervorgebracht hatte? Und muss unterschieden werden zwischen Werken für den Hausmusikgebrauch und Werken des öffentlichen Konzerts? Zwischen Liedern aus der Zeit vor der Darbietung des Lieds in der Konzertöffentlichkeit und solchen, die für den Konzertsaal bestimmt waren?

Im Zeitalter der historisch informierten Aufführungspraxis gehen wir selbstverständlich davon aus, dass der Komponist klare (auch zeitbedingte) Vorstellungen zur Ausführung seines Werks hatte, die aus Quellen zu erfahren sind. Es ist anzunehmen, dass Meinungen zu Arrangements, Kontextualisierungen und „Modernisierungen“ ebenso bestanden haben oder bestehen würden, hätte es zur Zeit der Niederschrift die gleichen Ideen gegeben wie heute. (Wie) können wir darauf Rücksicht nehmen?

„Wenn wir in der Geschichte der Concerte etwa vierzig bis fünfzig Jahre zurückblättern, so finden wir, dass in jener Zeit bei öffentlichen Concerten, welche dazumal ohne Orchesterbegleitung kaum denkbar waren, von dem Vortrage eines Liedes nicht im entferntesten die Rede war. Das Lied wurde ausschliessend als ein Teil der Hausmusik zum eigenen Genusse und höchstens zur Unterhaltung eines kleinen Privatkreises betrachtet, aber der Form und dem Inhalt nach für viel zu unbedeutend angesehen, um sich da geltend zu machen, wo nur der Concert- oder Opernarie in ihrer aristokratischen Grossartigkeit der Zutritt gestattet war.“ (Sonnleithner 1860. Nachgedruckt in: Schmierer 2007, S. 367.)

Die Faktoren der Qualität eines Liedes zu beschreiben, machte eine eigene Forschungsarbeit notwendig. Für den Moment wollen wir nur davon ausgehen, dass die Melodie einer der Faktoren sei.

Wenn wir uns nun ganz auf den performativen Aspekt der Melodie beschränken und sämtliche musikhistorischen und musiktheoretisch-analytischen Werkzeuge unbenutzt beiseite lassen, ist die Melodie einfach ein wesentlicher Träger der Kommunikation zwischen Sänger und Hörer. Die Melodie trägt als Teil des Stimmerlebens dazu bei, die leibliche Ko-Präsenz von Sänger und Hörer nicht nur hörbar, sondern auch fühlbar zu machen. Wenn wir Max Herrmann in seiner Argumentation folgen, wonach die Erfahrung des Hörers wesentlich vom „Nacherleben“ und vom „heimlichen Drang“, „den gleichen Stimmklang in der Kehle hervorzubringen“, geprägt ist (Herrmann 1998, S. 277), wird die Melodie existentiell. Ihr Ambitus, ihre Exposition gewisser Töne vor anderen, ihre Richtung einschliesslich der Richtungswechsel, ihr Bewegungsgefühl und nicht zuletzt ihre schiere zeitliche Ausdehnung und damit in Verbindung ihre Wirkung auf die Atmung – all dies greift in den Gesang ein, formt ihn schon in seiner hervorbringenden Verkörperung als angenehmen oder anstrengenden, als erhebenden oder niederdrückenden etc., kurz: In ihren zahllosen Variationen prägt die Melodie nicht nur den Ausdruck mit, sondern wirkt direkt auf und über das Befinden des Sängers auf den Hörer ein.

„Ein Hauptvorzug von Schuberts Liedern besteht in der durchaus edlen, reiz- und ausdrucksvollen Melodie; diese bleibt bei ihm stets die Hauptsache, und so interessant auch gewöhnlich seine Begleitung gesetzt ist, so wirkt diese doch immer nur unterstützend, und bildet häufig nur den Hintergrund, die allgemeine Stimmung, oder eine eigentümliche Bewegung, z.B. des Reitpferdes, des Spinnrades, des Ruders, der Mühlräder, der Meeresbrandung u.s.w. – Die Schönheit seiner Melodien ist auch (mit wenigen Ausnahmen) eine selbständige, rein musicalische, d.h. sie ist von den Worten ganz unabhängig, wenn sie gleich sich diesen in jeder Beziehung treu anschliesst und die Empfindung des Dichters stets tief auffasst, ja oft noch veredelt. Man kann diese Melodien (wie jene von Mozart) auf dem Leierkasten oder auf der Stockflöte spielen, und sie bleiben doch reizend; ihre musicalische Schönheit ist durch einen deklamatorischen Vortrag keineswegs bedingt. – Schubert forderte daher vor allem, dass seine Lieder nicht sowohl deklamiert, als vielmehr fließend *gesungen* werden, dass jeder Note mit gänzlicher Beseitigung des unmusicalischen Sprachtones der gebührende *Stimmklang* zu Teil, und dass hierdurch der *musicalische* Gedanke rein zur Geltung gebracht werde. Damit in notwendigem Zusammenhange steht die *strengste Beobachtung des Zeitmasses*.“
(Sonnleithner 1860. Nachgedruckt in: Schmierer 2007, S. 368.)

Assoziation als künstlerische Ressource zur „Zusammenstellung“ eines Konzerts mit romantischem Repertoire verwendet Musik, Texte, Bilder, Szene und Raum als „Grundmaterialien“, um darin assoziativ Verbindungen entstehen zu lassen und „Varianten“ des Möglichen zu erzeugen. Dass dabei neue Ansätze „emergieren“, ist gewünscht, und diese werden – getreu dem Prinzip einer nicht dem Bewusstsein untergeordneten Assoziation – auf einen starren Werkbegriff natürlich keine Rücksicht nehmen können.

Welches aber ist die Verantwortung des assoziierenden Musikers gegenüber dem Werk eines Komponisten, namentlich eines romantischen Komponisten, also eines Vertreters derjenigen Epoche, die das Konzept der Autonomie der Kunst und des Werks als Ort der Wahrheit hervorgebracht hatte? Und muss unterschieden werden zwischen Werken für den Hausmusikgebrauch und Werken des öffentlichen Konzerts? Zwischen Liedern aus der Zeit vor der Darbietung des Lieds in der Konzertöffentlichkeit und solchen, die für den Konzertsaal bestimmt waren?

Im Zeitalter der historisch informierten Aufführungspraxis gehen wir selbstverständlich davon aus, dass der Komponist klare (auch zeitbedingte) Vorstellungen zur Ausführung seines Werks hatte, die aus Quellen zu erfahren sind. Es ist anzunehmen, dass Meinungen zu Arrangements, Kontextualisierungen und „Modernisierungen“ ebenso bestanden haben oder bestehen würden, hätte es zur Zeit der Niederschrift die gleichen Ideen gegeben wie heute. (Wie) können wir darauf Rücksicht nehmen?

„Schubert hat überall genau angemerkt, wo er eine Verzögerung, eine Beschleunigung, oder überhaupt einen freieren Vortrag wünschte oder erlaubte. Wo er dies nicht angezeigt hat, duldet er aber auch nicht die geringste Willkür, nicht die leiseste Abweichung im Zeitmasse. Wenn dies auch nicht durch das einstimmige Zeugnis seiner Zeitgenossen erweislich wäre, so müsste es jeder Sachverständige schon aus der Art seiner Begleitungsformen zweifellos erkennen. Ein im Trabe oder Galoppe laufendes Pferd lässt sich nicht aus dem Takte bringen [...]

Es soll damit durchaus nicht gesagt sein, dass Schubert seine Lieder nur mechanisch abgeleiert wissen wollte. Ein getreuer, rein *musicalischer* Vortrag schliesst ja Gefühl und Empfindung keineswegs aus, aber der Sänger soll nur nicht sich überheben, soll nicht poetischer und geistreicher sein wollen als der Tonsetzer, der mit deutlichen Noten und Zeichen ganz genau angegeben hat, was und wie er es gesungen haben wolle, - dessen Werk durch jede Willkürlichkeit in seinem innersten Wesen verletzt und verdorben wird. Bei einem Komponisten wie Schubert ist der schlichteste aber natürlichste Gesang, wie er z.B. dem bekannte Sänger Titze (einem stimmbegabten Naturalisten) eigen war, dem raffiniertesten deklamatorischen Vortrage weit vorzuziehen.“ (Sonnleithner 1860. Nachgedruckt in: Schmierer 2007, S. 368f.)

Was kann uns die Schubertiade heute noch sein? Vorausgesetzt, sie ist als Möglichkeit überhaupt noch denkbar und nicht ohnehin mit der Auflösung der Schubert-Freundeskreise unwiederbringlich untergegangen – als historisches Phänomen. Wenn wir ihr über das Historisch-Biographische hinaus einen Wert zuerkennen, muss sie gleichsam transponiert werden in ein Heute, welches dann nicht verallgemeinert werden könnte, welches den Standard herkömmlicher Kammermusik- und Liederkonzerte nicht ertrüge, da auch diese heutige „Schubertiade“ unlösbar an ihre neue soziale Umgebung, ihren neuen geselligen Kreis gebunden wäre, den sie ebenso sehr beeinflusste, wie sie sich von ihm beeinflussen liesse. Abgesehen davon, dass eine Anreicherung von Liederabenden mit szenisch-textlichen Momenten hier niemals auch nur im Ansatz genügen kann, selbst wenn sie – ungeachtet der Frage nach der Flexibilität und Neuerungsbereitschaft des Publikums – wahrhaft partizipativ würden, stellen sich prinzipielle Fragen praktischer Natur: Könnte eine solche „Schubertiade“ an einem „öffentlichen“ Ort stattfinden, oder müsste sie nicht vielmehr auch schon räumlich im Privaten verankert sein? Kann sich die Mischung aus Musikliebhabern und Professionellen heute wieder ergeben, eben ohne eigentliches „Publikum“, und wie würde heute den materiellen Bedürfnissen der Professionellen Rechnung getragen? Welche Inhalte wären einer heutigen „Schubertiade“ gemäss, und wie kann sie der Gefahr blosser „Rekonstruktion“ entgehen?

„Josef Huber an seine Braut Rosalie Kranzbichler in St. Pölten

Wien, den 30 Jänner 821

Vergangenen Freitag [den 26.] habe ich mich recht gut unterhalten, da die [Sophie] Schober in St. Pölten war hat Franz den Schubert Abends eingeladen und 14 seiner guten Bekannten. Da wurden eine Menge herrliche Lieder Schuberts von ihm selbst gespielt und gesungen was bis nach 10 Uhr Abends dauerte Hernach wurde Punsch getrunken den einer aus der Gesellschaft gab und da er sehr gut und in Menge da war, wurde die ohnedies schon fröhlich gestimmte Gesellschaft noch lustiger, so wurd es 3 Uhr Morgens als wir auseinander giengen. Du kannst dir denken wie angenehm mir der durch so viele Jahre entbehrte Genuß so vieler geistreicher Männer ist, der noch durch die Rückerinnerung an meine Studien Jahre erhöht wird. Gerne lasse ich alles was man Unterhaltung nennt darum zurück.“ (Deutsch 1964, S. 115. Rechtschreibung und Interpunktion sowie eckige Klammern nach Deutsch.)

Wo wir den Stellenwert eines Werks auf den „epistemic gain“ zurückführen, den es ermöglicht – ein Ansatz, zu dem mich Michael Schwab angeregt hat –, sind mehrere Aspekte zu diskutieren.

Voraus aber kann die Reduktion auf ein „Werk“ aufgehoben werden. Wir wollen generell eine „Erscheinung in der Kunst“ darauf hin befragen, welchen „epistemischen Gewinn“ sie bringt. Es leuchtet unmittelbar ein, dass diese Frage nur kontextabhängig beantwortet werden kann: abhängig von der Erscheinung selber, vom Rezipienten, von den Rahmenbedingungen der Erscheinung, von der (zeitlich-situativen) Einbettung des Rezipienten in einen Fluss geistig-emotionaler Anregungen, die dieser einer Erscheinung vorausgehen und nachfolgen. Die Definition des Stellenwerts wird damit schon prinzipiell relativiert, und jede umfassendere Würdigung müsste sich der Herausforderung stellen, Einzelpunkte situativen Stellenwerts in ein Panorama zu überführen.

Ein solcher Ansatz weist im Kern hohe Kompatibilität auf mit dem Konzept der Performativität, indem er darauf abstellt, was eine Erscheinung in der Kunst mit dem Rezipienten „macht“, wie sie ihn situativ affiziert. Fraglos haben wir es mit einem Ansatz zu tun, der sich auf die Interaktion der Erscheinung mit dem Rezipienten konzentriert und auf das transformatorische Potential, das dieser Konfrontation innewohnt. Die Definition von Stellenwert oder Grösse wird dabei in nicht unproblematischer Weise umgedreht: Die Erscheinung affiziert nicht, weil sie gross ist, sondern sie ist gross, weil sie affiziert.

„Was wäre also „Biedermeier“? Die Diskussion krankt wohl daran, dass der Begriff in der Musikgeschichtsschreibung negativ besetzt ist (und dass man daher glaubt, ihn mit dem des „Kleinmeisters“ in Verbindung bringen zu müssen). Sieht man dagegen als das entscheidende Merkmal des Biedermeier den des selbstbewussten Bürgertums, das sich in seinen Institutionen (auch seinen musikalischen) manifestiert, dann müssen Biedermeier und Romantik nicht mehr notwendig als antithetisch verstanden werden, sowenig wie Botschaft (die romantische „Idee“) und Bestimmung (die Gesellschaft, an die sie sich wendet). Verzichtet die Botschaft auf „Kunstverstand“, auf den Respekt vor den Regeln, dann mag sie wohl auf Ablehnung stossen („scheint am wenigsten die Welt zu erfreuen“, schreibt Schubert) – sie wendet sich gleichwohl an die Gesellschaft in der meist unausgesprochenen Hoffnung, diese werde einst sowohl die noch unverstandenen Voraussetzungen eines Kunstwerks erkennen als auch die Fähigkeit entwickeln, es angemessen auszuführen („sie werden euch auch noch gefallen“, soll Schubert gesagt haben, als die Lieder der *Winterreise* bei den Freunden auf Unverständnis stiessen).“ (Dürr 2010, S. 52.)

Gemäss Brinkmann ist „die Entwicklung des solistischen vokalen Musizierens – d.h. vor allem: des Vortrags von Liedern, aber auch von solistischer vokaler Ensemblesmusik – [...] durch den sehr allmählichen Übergang von der privaten Hausmusik zur öffentlichen Konzertpraxis geprägt“ (Brinkmann 2004, S. 19). Wenn wir dazu noch die These gelten lassen, wonach sich im Lied des 19. Jahrhunderts die Subjektivität künstlerisch verkörperte, stellt sich die Frage: Wollten sich die Menschen also zunehmend öffentlich, ja kollektiv ihrer Subjektivität vergewissern, oder zählte vielmehr, dass ihre öffentliche Selbstvergewisserung der Subjektivität überhaupt möglich war – im Sinne einer politischen Manifestation?

Wie dem auch sei, Heutigen scheint das Lied nicht mehr gleichermassen zur Selbstvergewisserung eines innersten Bedürfnisses zu dienen. Führen wir das Lied nun als Versuch an seinen „Ursprung“, in den Kreis häuslichen, freundschaftlichen Musizierens zurück: Kann ein „neues Hauskonzert“ mehr als eine vorübergehende, der Neuheit wegen attraktive Erscheinung sein? Liegen die Gründe für den Verlust des Stellenwerts von Liederabenden in der Gesellschaft nicht vielleicht doch darin, dass die klassische Musik als Leitkultur ausgedient hat und dass das Lied – wenn überhaupt – vornehmlich als historisches Phänomen wahrgenommen wird?

„Liederabende“ und kein Ende! Während es noch zu Beethovens und Schuberts Lebzeiten für unschicklich galt, in einem Concert auch nur ein einziges Lied mit Klavierbegleitung vorzutragen, bilden heute die Liederabende, an zwanzig Nummern stark, die Majorität unserer Concerte. Hingegen ist die *Arie*, welche ehemals allein für concertfähig galt, völlig von dem Programm verschwunden. Wohl mit Unrecht, denn gerade jetzt, zur Zeit der Alleinherrschaft des Liedes, würde eine Arie die Monotonie des Programms glücklich unterbrechen. Wir besitzen aus halbvergessenen Opern der klassischen wie der romantischen Epoche deutsche, französische, italienische Arien genug, welche, von der Scene nicht schlechthin abhängig, heute ein neues Interesse erregen würden. Freilich, nur wenige Sänger verstehen heute eine leidlich verzierte Arie zu singen! Die Liederabende beginnen bereits, wie alles Einseitige und Allzuhäufige, dem Publikum unbequem zu werden.“ (Hanslick 1892, S. 355.)

Kanonbildung ist ein heikles Geschäft, und mit nur kurzer zeitlicher Distanz sind konkrete Aussagen zur Kanonisierung von Komponisten schon sehr leicht falsifizierbar, wo sie sich nicht nur auf triviale Feststellungen über den Rang von J. S. Bach beschränken. Alfred Einstein setzt sich in „Grösse in der Musik“ Mitte 20. Jahrhundert souverän dieser Gefahr aus und nennt zugleich als abstrakte Kriterien „innere Bedingungen der Grösse“: Schaffensdrang, Verdichtung, Universalität, Vollendung, Aufbau der inneren Welt sowie Vermittlung dieser inneren Welt an die äussere und – mit Einschränkungen – Originalität. Diese Kriterien setzt er in Bezug zu den „historischen Bedingungen der Grösse“, zur Stellung eines Komponisten innerhalb des Flusses der „Geschichte“, zu seiner Behandlung des vorgefundenen Erbes und zu seiner Fähigkeit zur Integration desselben und zur Schaffung eines Werks, welches für den weiteren Gang der „Geschichte“ von Bedeutung ist.

Einstein ist sich der „Fragwürdigkeit der Grösse“, ihrer stetigen Neuverhandlung, wohl bewusst. Und dennoch vermitteln die genannten Kriterien den Eindruck, als könnten Sie dauerhaft Aussagen über den Rang von Komponisten begründen, als wäre damit die Konstituierung eines endgültigen Kanons möglich.

Michael Schwab verdanke ich die Anregung zu einem radikal anderen Ansatz: Liesse sich der Stellenwert eines Werks nicht anhand des „epistemic gain“ diskutieren, den es ermöglicht? Welches wären daraus die Implikationen für die „Einschätzung“ eines Komponisten?

„Über die künstlerische Laufbahn *Schubert's* in Wien ist allerdings nicht so günstiges zu berichten. Seine volle Bedeutung wurde in der That erst nach seinem Tode erkannt. So wenig man die Unterlassungssünden der Wiener Musikwelt Schubert gegenüber läugnen oder beschönigen kann, so sind doch zwei mildernde Umstände von Wichtigkeit zu erwägen. Einmal war die Zeit von Schubert's öffentlichem Wirken ausserordentlich kurz, sie betrug von dem Erscheinen seines ersten Werkes (1821) bis zu seinem Tode (1828) nicht mehr als sieben Jahre. Der junge Componist war eben auf dem Wege, in Wien das grosse Publicum für sich zu gewinnen, nachdem er so viele Familienkreise gewonnen und erfreut hatte, - da raffte ihn der Tod in der ersten Blüte des Mannesalters hinweg. Für's Zweite ist nicht zu vergessen, dass Schubert gerade in einem Kunstgenre sein Bestes leistete und seine Carrière begann, welches damals noch nicht in das *öffentliche* Concertleben aufgenommen war: im *Liede*. Schubert's umfangreichste Compositionen sind zu seinen Lebzeiten überhaupt nicht bekannt [...] geworden. [...]

[Michael Vogl sang Schuberts Lieder] zuerst in Freundeskreisen, dann auch in der Oeffentlichkeit, letzteres allerdings noch in beschränktem Masse, denn zu Schubert's Lebzeiten herrschte, wie gesagt, im Concertsaal noch unbestritten die *Arie*, und zwar die italienische. *Schubert's Lieder und Vocalquartette* gehören jedenfalls zu den *ersten, welche in Wien öffentlich [...] gesungen wurden.*“ (Hanslick 1979, S. 283.)

So sehr sich die Konzerterfahrung umgangssprachlich als ritualisiert (im Sinne von „sich wiederholend“) bezeichnen liesse, ist sie doch in letzter Konsequenz kein Ritual. Zum Ritual fehlt ihr die gesellschaftliche, neudeutsch als Framing bezeichnete Einordnung mit anerkannter, in allen Details wiederholbarer Form und (zwingender) performativer Beteiligung aller Anwesenden sowie die gesellschaftsbildende Funktion, welche das Ritual durch die Versetzung in einen liminalen Zustand und die Einprägung eines neuen gesellschaftlichen Status‘ für diejenigen bedeutet, die das Ritual durchlaufen haben – und zwar in der Regel dauerhaft. Rituale sind zudem nicht kognitiv zu hinterfragen, doch das Konzert zeichnet sich u.a. gerade dadurch aus, dass an ihm auch gesellschaftliche Debatten ausgetragen werden; Debatten über den Stellenwert von Kunst, Debatten über den Bildungswert von Musik, Debatten über den gleichberechtigten Zugang aller zu kulturellen Angeboten, und andere mehr.

Das Konzert vereinigt in sich Aspekte des Performativen, der direkten Affizierung der Teilnehmenden, einerseits mit bedeutungskulturellen und zu kognitivem Interpretieren von „Zeichen“ auffordernden Aspekten andererseits. So liegt sein Potential nicht in der Opposition von Intellekt und sinnlicher Erfahrung (oder Erkenntnis), sondern im Gegenteil in ihrer Verbindung. Darin trifft sich das Konzert mit der Grundanlage von Artistic Research und bietet sich diesem Zugang an.

„Das Ritual verändert nicht nur, sondern verfügt darüber hinaus auch über einen heiligenden, überhöhenden Charakter. Die sozialen Beziehungen aller Teilnehmenden erfahren nicht nur Stabilisierung, sondern sie werden auch zu einer als transzendent oder als höher empfundenen Welt in Beziehung gesetzt. Eine Begründung für Handlungsschritte wird im Ritual nicht gegeben. Letztlich muss man nicht alles verstehen, man verlässt sich vielmehr auf die Empirie der Erfahrung als auf die verstehend-reflexive Logik.“ (Vogels 2011, S. 107f.) „[Es scheint], dass dem klassischen Konzert durchaus eine solche überhöhende Kraft von den Besuchern zugesprochen wird. Abgeleitet wird dies von der Genialität des gespielten Meisterwerks, dem eine eigene Transzendenz zugestanden wird und das über besondere moralische Qualität verfügt. Zugleich scheint es genau an dieser Scharnierstelle, bei der die Haltung in die Handlung überführt wird, zum Bruch zu kommen. Während beim Ritual gar nicht erst der Versuch unternommen wird, verstehen zu wollen, soll die klassische Musik vor allem verstanden werden. Es geht im kulturpolitischen Diskurs immer um Vermittlung, Verstehen, Bildung, angemessenes Hören. Schlichter Kunstgenuss, emotionales Mitschwingen, religiöse Vertiefung widersprechen einem bildungsorientierten Musikverständnis [...]. Während die Überhöhung, die im Ritual stattfindet, unmittelbar zur Stabilisierung der Gemeinschaft führt und als *communitiy development* bezeichnet werden kann, orientiert sich der klassische Konzertbetrieb vorrangig am Werk und nicht am Hörer.“ (Ders., S. 110f.)

Die Geschichte des Konzerts zeigt nicht zuletzt das reiche Bezugs- und Beeinflussungsgeflecht zwischen künstlerischer Kreativität (z.B. durch die Schaffung eines qualitativ hochstehenden Lied-Oeuvres im Fall Schuberts), gesellschaftlichen Rahmenbedingungen (Selbstvergewisserung der bürgerlichen Öffentlichkeit in Musikvereinen und Konzertbesuchen) und wirtschaftlichen Interessen (Verbreitung der Musik durch Notendruck, Veranstaltung von Konzerten in wachsenden Sälen), welches erst die „Institution“ Konzert erst ermöglichte. Es ist davon auszugehen, dass auch heute ähnliche Prozesse wechselseitiger Beeinflussung in der Entwicklung neuer Formen und veränderter Inhalte für so genannte Konzerte (oder deren „Nachfolger“) laufen, ohne dass wir – aufgrund der mangelnden Distanz – schon fähig wären, diese umfassend zu verstehen oder gar historisch einzuordnen. Ob sich wieder eine ganz bestimmte, international gültige, identitätsstiftende Form durchsetzen wird, wie sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts herausbildete (ohne die Unterschiede beispielsweise zwischen Symphonie- und Liedkonzerten zu leugnen, bildete sich doch ein bestimmter Habitus der Präsentation und des Erlebens klassischer Musik heraus), sei zumindest in Zweifel gezogen. Die Pluralisierung der Lebensentwürfe würde dagegen sprechen, die Allgegenwärtigkeit des Postulats, das Leben zu erleben in der ganzen Individualität der eigenen Erfahrung, würde hingegen – paradoxerweise – wiederum eine gemeinsame Kategorie für einheitliche „Konzerte“ schaffen.

„Alle von mir in letzter Zeit besuchten Konzertaufführungen boten Werkeinführungen oder Nachgespräche an. Diese pädagogischen Vermittlungsanstrengungen sind sicher wichtig und gut. Aus der Perspektive meiner Ausführungen haftet diesen Bestrebungen aber auch ein merkwürdiger Beigeschmack an. Denn in der Zange einer zumeist auf den Intellekt zielenden Vor- und Nachbereitung kann die Aufführung selbst schnell als grundsätzlich defizitärer Vorgang gelten, der nur zu bewältigen ist, wenn man gut gerüstet reingeht und gewappnet (also mit dickem noch zu lesendem Programmheft unter dem Arm) wieder rauskommt. Die Erfahrungsfülle, die ein Konzert als kulturelle Aufführung möglich macht, und die einen im ersten Moment auch sprachlos macht, kann dabei schnell als Nebensache, als Wahrnehmungsschrott oder als das, worum es eigentlich nicht ging, abgetan werden. Demgegenüber wäre zu betonen, dass das, worum es bei der Aufführung eines Konzertes geht, sich erst im Verlauf der Aufführung ergibt. Nicht fremden Intentionen, sondern der eigenen Erfahrung muss deshalb eine Stimme gegeben werden.“ (Roselt 2011, S. 122.)

Wenn tatsächlich die Selbstvergewisserung der Subjektivität aus Sicht des Publikums des (langen) 19. Jahrhunderts sich im Lied(-Konzert) verkörperte und wenn es diese Subjektivität war, derer sich das Publikum vergewissern wollte – also Subjekt zu sein, nicht Objekt –, so ist zu fragen: Welche Kategorie ist für das heutige Publikum solchermassen von Bedeutung?

Die Individualität mag hier zuerst als Antwort erscheinen: Individuum zu sein, nicht Kollektiv. Es liessen sich für diese Position durchaus Argumente finden in der politischen Erfahrung eines europaweiten Konzentrationsprozesses, welcher Standardisierung und Vergleichbarkeit zur obersten Maxime erhoben hat. Wird jedoch die gesellschaftliche Realität einer wachsenden virtuellen Parallelwelt in die Überlegungen mit einbezogen, ist zwar Individualität als Kern der „Sorge“ unseres zeitgenössischen Publikums angesichts der Bündelung aller Daten zur Statistik, also der Ausfilterung des Individuums, noch immer plausibel, muss jedoch um eine Dimension ergänzt werden: Existenzialität, das Bedürfnis, sich als real existierend zu erleben.

Die Vergewisserung der eigenen Existenz erfolgt in unserem Kontext im bewussten Erleben des Ereignishaften, besser noch: im bewussten aktiv-teilnehmenden Erleben des Ereignishaften in einem performativen Sinn. Performativität jedoch ist kein inhaltliches Konzept – es ist ein Konzept der Art der Vermittlung und der Wahrnehmung. Das Gewicht der Aufmerksamkeit hat sich also vom Inhalt, vom Lied beispielsweise, wegbewegt.

„Mit dem „Ton“, der einer Gattung eigentümlich ist, hängt die „Darstellungsweise“, das Verhältnis zum Publikum oder den Zuhörern, eng zusammen, ein Aspekt, der nicht unberücksichtigt bleiben darf, wenn die Gattungsunterschiede zwischen Ballade, Lied [...] und Arie deutlich werden sollen. Eine Ballade [...] ist eine gesungene Erzählung, und ihre eigentliche Darstellungsweise ist die unmittelbare Anrede des Autors an ein Publikum. Der Balladensänger ist ein Rezitator oder Rhapsode, der einem Kreis von Zuhörern eine Geschichte vorträgt, und durch die Abspaltung des Komponisten vom Sänger wird die tragende Idee der Gattung, die Vorstellung, dass der Autor ein musikalischer Erzähler angesichts eines Publikums ist, zwar modifiziert, aber nicht aufgehoben. Im Unterschied zur Ballade bleibt bei einer Arie der Komponist dem Publikum prinzipiell verborgen; sich bei einer Opern- oder Solokantaten-Aufführung den Autor redend vorzustellen, als sei er es, der statt der Personen oder durch sie zum Publikum spricht, gilt als ästhetisch illegitim. Eine Arie ist stets, [...] ein „Rollengedicht“ [...]. Dagegen redet in einem Lied der Autor selbst, wenn auch nicht als empirische Person, sondern als „lyrisches Ich“, das sich dem Zugriff biographischer Neugier entzieht. Ein Lied ist eine Äußerung, die sich, im Unterschied zu einer gesungenen Erzählung, nicht ostentativ an ein Publikum richtet, sondern vom Publikum gleichsam nur mitgehört wird. Die Zuhörer, bei der Ballade essentiell, sind beim Lied akzidentell.“ (Dahlhaus 1980, S. 86f.)

Was kann uns die Schubertiade heute noch sein? Vorausgesetzt, sie ist als Möglichkeit überhaupt noch denkbar und nicht ohnehin mit der Auflösung der Schubert-Freundeskreise unwiederbringlich untergegangen – als historisches Phänomen. Wenn wir ihr über das Historisch-Biographische hinaus einen Wert zuerkennen, muss sie gleichsam transponiert werden in ein Heute, welches dann nicht verallgemeinert werden könnte, welches den Standard herkömmlicher Kammermusik- und Liederkonzerte nicht ertrüge, da auch diese heutige „Schubertiade“ unlösbar an ihre neue soziale Umgebung, ihren neuen geselligen Kreis gebunden wäre, den sie ebenso sehr beeinflusste, wie sie sich von ihm beeinflussen liesse. Abgesehen davon, dass eine Anreicherung von Liederabenden mit szenisch-textlichen Momenten hier niemals auch nur im Ansatz genügen kann, selbst wenn sie – ungeachtet der Frage nach der Flexibilität und Neuerungsbereitschaft des Publikums – wahrhaft partizipativ würden, stellen sich prinzipielle Fragen praktischer Natur: Könnte eine solche „Schubertiade“ an einem „öffentlichen“ Ort stattfinden, oder müsste sie nicht vielmehr auch schon räumlich im Privaten verankert sein? Kann sich die Mischung aus Musikliebhabern und Professionellen heute wieder ergeben, eben ohne eigentliches „Publikum“, und wie würde heute den materiellen Bedürfnissen der Professionellen Rechnung getragen? Welche Inhalte wären einer heutigen „Schubertiade“ gemäss, und wie kann sie der Gefahr blosser „Rekonstruktion“ entgehen?

„Dass die charakteristischen Gattungen der romantischen Musik, das Lied, das Lyrische Klavierstück und die Kammermusik mit Klavier, die Einrichtungen, die sie brauchten – den öffentlichen Lieder-, Klavier- und Kammermusikabend –, erst hervorbringen mussten, dass also die Institutions- der Kompositionsgeschichte nachhinkte, ist kennzeichnend für eine zwiespältige geschichtliche Situation, in der sich die Musik von Rang, eben die romantische, eigentlich an Zirkel von Eingeweihten wandte, aber aus äusseren Gründen – wegen der spieltechnischen Ansprüche, die bei häuslichem Musizieren kaum noch zu erfüllen waren – gezwungen war, in die Öffentlichkeit zu drängen. Das Dilemma, das der in sich widerspruchsvolle Begriff der „öffentlichen Kammermusik“ einschliesst, ist denn auch niemals restlos gelöst worden. Bis ins 20. Jahrhundert beharrte die Musikkritik, und zwar gerade die ernsthafte, auf der strenggenommen paradoxen Forderung, dass es in Konzerten, deren Publikum nach Hunderten oder sogar Tausenden zählte, einem Liedersänger oder einem Pianisten gelingen müsse, den ästhetischen Schein herzustellen, als werde in einem privaten Zirkel musiziert. Orchesterale Momente waren in „echter“ Kammermusik ebenso verpönt wie virtuos-konzertierende, obwohl die Umgebung, in der man spielte, gerade das herausforderte, was die ästhetische Doktrin fernzuhalten suchte.“ (Dahlhaus 1980, S. 140.)

So sehr sich die Konzerterfahrung umgangssprachlich als ritualisiert (im Sinne von „sich wiederholend“) bezeichnen liesse, ist sie doch in letzter Konsequenz kein Ritual. Zum Ritual fehlt ihr die gesellschaftliche, neudeutsch als Framing bezeichnete Einordnung mit anerkannter, in allen Details wiederholbarer Form und (zwingender) performativer Beteiligung aller Anwesenden sowie die gesellschaftsbildende Funktion, welche das Ritual durch die Versetzung in einen liminalen Zustand und die Einprägung eines neuen gesellschaftlichen Status⁴ für diejenigen bedeutet, die das Ritual durchlaufen haben – und zwar in der Regel dauerhaft. Rituale sind zudem nicht kognitiv zu hinterfragen, doch das Konzert zeichnet sich u.a. gerade dadurch aus, dass an ihm auch gesellschaftliche Debatten ausgetragen werden; Debatten über den Stellenwert von Kunst, Debatten über den Bildungswert von Musik, Debatten über den gleichberechtigten Zugang aller zu kulturellen Angeboten, und andere mehr.

Das Konzert vereinigt in sich Aspekte des Performativen, der direkten Affizierung der Teilnehmenden, einerseits mit bedeutungskulturellen und zu kognitivem Interpretieren von „Zeichen“ auffordernden Aspekten andererseits. So liegt sein Potential nicht in der Opposition von Intellekt und sinnlicher Erfahrung (oder Erkenntnis), sondern im Gegenteil in ihrer Verbindung. Darin trifft sich das Konzert mit der Grundanlage von Artistic Research und bietet sich diesem Zugang an.

„Alle von mir in letzter Zeit besuchten Konzertaufführungen boten Werkeinführungen oder Nachgespräche an. Diese pädagogischen Vermittlungsanstrengungen sind sicher wichtig und gut. Aus der Perspektive meiner Ausführungen haftet diesen Bestrebungen aber auch ein merkwürdiger Beigeschmack an. Denn in der Zange einer zumeist auf den Intellekt zielenden Vor- und Nachbereitung kann die Aufführung selbst schnell als grundsätzlich defizitärer Vorgang gelten, der nur zu bewältigen ist, wenn man gut gerüstet reingeht und gewappnet (also mit dickem noch zu lesendem Programmheft unter dem Arm) wieder rauskommt. Die Erfahrungsfülle, die ein Konzert als kulturelle Aufführung möglich macht, und die einen im ersten Moment auch sprachlos macht, kann dabei schnell als Nebensache, als Wahrnehmungsschrott oder als das, worum es eigentlich nicht ging, abgetan werden. Demgegenüber wäre zu betonen, dass das, worum es bei der Aufführung eines Konzertes geht, sich erst im Verlauf der Aufführung ergibt. Nicht fremden Intentionen, sondern der eigenen Erfahrung muss deshalb eine Stimme gegeben werden.“ (Roselt 2011, S. 122.)

Die Faktoren der Qualität eines Liedes zu beschreiben, machte eine eigene Forschungsarbeit notwendig. Für den Moment wollen wir nur davon ausgehen, dass die Melodie einer der Faktoren sei.

Wenn wir uns nun ganz auf den performativen Aspekt der Melodie beschränken und sämtliche musikhistorischen und musiktheoretisch-analytischen Werkzeuge unbenutzt beiseite lassen, ist die Melodie einfach ein wesentlicher Träger der Kommunikation zwischen Sänger und Hörer. Die Melodie trägt als Teil des Stimmerlebens dazu bei, die leibliche Ko-Präsenz von Sänger und Hörer nicht nur hörbar, sondern auch fühlbar zu machen. Wenn wir Max Herrmann in seiner Argumentation folgen, wonach die Erfahrung des Hörers wesentlich vom „Nacherleben“ und vom „heimlichen Drang“, „den gleichen Stimmklang in der Kehle hervorzubringen“, geprägt ist (Herrmann 1998, S. 277), wird die Melodie existentiell. Ihr Ambitus, ihre Exposition gewisser Töne vor anderen, ihre Richtung einschliesslich der Richtungswechsel, ihr Bewegungsgefühl und nicht zuletzt ihre schiere zeitliche Ausdehnung und damit in Verbindung ihre Wirkung auf die Atmung – all dies greift in den Gesang ein, formt ihn schon in seiner hervorbringenden Verkörperung als angenehmen oder anstrengenden, als erhebenden oder niederdrückenden etc., kurz: In ihren zahllosen Variationen prägt die Melodie nicht nur den Ausdruck mit, sondern wirkt direkt auf und über das Befinden des Sängers auf den Hörer ein.

„Die Qualität der Musik von Anselm Hüttenbrenner ist ausserordentlich: Franz Schubert sah in ihm einen ebenbürtigen Komponisten und auch Ludwig van Beethoven schätzte ihn ungemein. Dennoch gerieten seine Kompositionen fast völlig in Vergessenheit und es gibt bisher nur wenige Ausgaben und Aufnahmen dieser Werke. So war von den etwa 250 dem Titel nach bekannten Klavier-Liedern Hüttenbrenners bisher lediglich „Der Erlkönig“ (den Schubert übrigens für besser als seinen eigenen hielt!) käuflich zu erwerben, und auf CD sind nur sieben seiner Lieder eingespielt worden. Die somit völlig unbekannte Vokal-Musik Hüttenbrenners stammt aus dem direkten Umfeld Beethovens und Schuberts und überrascht durch ihre eigenständige ausdrucksreiche Tonsprache. [...]

Hüttenbrenner war zweifellos ein grosser Melodiker: Seine lyrisch-gefühlvollen Melodien bewegen, sind nie gekünstelt und zeugen von einer reichen Erfindungsgabe. Sehnsucht, Humor, Trauer, Leid, Freude, Wut, auch das Erhabene finden in seiner Klangsprache ihren stets eigenen, zutiefst empfundenen Ton.“ (Bästlein 2009, S. 3.)

Kanonbildung ist ein heikles Geschäft, und mit nur kurzer zeitlicher Distanz sind konkrete Aussagen zur Kanonisierung von Komponisten schon sehr leicht falsifizierbar, wo sie sich nicht nur auf triviale Feststellungen über den Rang von J. S. Bach beschränken. Alfred Einstein setzt sich in „Grösse in der Musik“ Mitte 20. Jahrhundert souverän dieser Gefahr aus und nennt zugleich als abstrakte Kriterien „innere Bedingungen der Grösse“: Schaffensdrang, Verdichtung, Universalität, Vollendung, Aufbau der inneren Welt sowie Vermittlung dieser inneren Welt an die äussere und – mit Einschränkungen – Originalität. Diese Kriterien setzt er in Bezug zu den „historischen Bedingungen der Grösse“, zur Stellung eines Komponisten innerhalb des Flusses der „Geschichte“, zu seiner Behandlung des vorgefundenen Erbes und zu seiner Fähigkeit zur Integration desselben und zur Schaffung eines Werks, welches für den weiteren Gang der „Geschichte“ von Bedeutung ist.

Einstein ist sich der „Fragwürdigkeit der Grösse“, ihrer stetigen Neuverhandlung, wohl bewusst. Und dennoch vermitteln die genannten Kriterien den Eindruck, als könnten Sie dauerhaft Aussagen über den Rang von Komponisten begründen, als wäre damit die Konstituierung eines endgültigen Kanons möglich.

Michael Schwab verdanke ich die Anregung zu einem radikal anderen Ansatz: Liesse sich der Stellenwert eines Werks nicht anhand des „epistemic gain“ diskutieren, den es ermöglicht? Welches wären daraus die Implikationen für die „Einschätzung“ eines Komponisten?

„Anselm Hüttenbrenner ist kein Originalgenie im Sinne des Sturm und Drang, das unbeirrt von den geltenden Konventionen seine Gesetze und Ziele aus sich selber schöpft. Auch lag seiner massvollen und lebenswürdigen Persönlichkeit das extreme bis dämonische Element fern, in das manche zeitgenössischen Genies ihre existentiellen Spannungen musikalisch umprägten, wenn er auch ihre Ausdrucksmittel eingehend studierte. Bei ihm kann man den Eindruck gewinnen, er wäre bei aller Wesensverbinding zur Musik auch ohne das Komponieren eine menschlich abgerundete, harmonische und sozial begabte Person gewesen. Dafür steht ihm aber auch ein volles Spektrum an menschlich-musikalischen Mitteln zur Verfügung, das Anmutige und Übermütige ebenso wie Wärme, Gemütstiefe, Melancholie und auch, vor allem in den Balladen, Grösse – all dies jedoch im Spiegel einer übergeordneten, nie einseitigen Menschlichkeit.

In späteren Jahren sieht man, wie er darum ringt, seine Umkehr nach innen, den Übergang einer selbstverständlichen Frömmigkeit und Naturliebe zu den Tiefen mystischer Erfahrung musikalisch zu gestalten. Jetzt werden ihm, wenn auch anders als den Genies der Epoche, die musikalischen Konventionen gleichgültig. Sein Ton wird zunehmend leiser, er reduziert seine Mittel [...]. Die Musik kann nur andeuten, worum es ihm geht, und es entsteht die paradoxe Situation, dass durch sie eine Stille entsteht oder abgebildet wird, in der eine andere Art von Stimme hörbar werden soll.“ (Dietz 2009, S. 5.)

Die schon im 13. Jahrhundert einsetzende, wirtschaftliche Einflussverschiebung zugunsten nicht-adliger Kaufleute und Inhaber von Kapital und der mit dem Warenverkehr einhergehende und im Lauf des 18. Jahrhunderts zunehmend auch breiteren Schichten zugängliche Nachrichtenverkehr sind gemäss Jürgen Habermas zentrale Voraussetzung für die Herausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit. Diese konstituiert sich im gemeinsamen literarischen und später auch politischen „Räsonnement“. Mit der Entstehung dieser bürgerlichen Öffentlichkeit geht aber auch eine grundsätzlich neue Wahrnehmung der Sphären des Öffentlichen und des Privaten einher. Waren in der ständischen Gesellschaft privat und öffentlich im Bezug auf den Hof nicht voneinander geschieden, sondern gingen in der „repräsentativen Öffentlichkeit“ auf, das heisst in der zeitgleichen Verkörperung und Darstellung der Ordnung durch den Adel und im Schauen dieser Repräsentation durch die Untertanen, so geht mit der alten Ordnung auch die repräsentative Öffentlichkeit unter. Der Bürger ist nun zuvorderst Privatmann, und seine „Privatheit“ kennt die Seite der wirtschaftlichen Tätigkeit ebenso wie die Intimsphäre der bürgerlichen Kleinfamilie. Von da aus tritt er in die Öffentlichkeit des Staates und des Marktes (auch des „Kulturgütermarktes“) und in die politische oder literarische Öffentlichkeit ein. Letztere zwei wie auch die Teilnahme am Betrieb der Musikvereine ermöglichen ihm das so zentrale „Räsonnement“ zur Meinungsbildung und Selbstvergewisserung.

„Der Edelmann ist Autorität, indem er sie darstellt; er zeigt sie, verkörpert sie in seiner ausgebildeten Persönlichkeit, mithin „ist er eine *öffentliche Person*“. [...] Wilhelm [Meister] gesteht dem Schwager das Bedürfnis, „*eine öffentliche Person* zu sein und in einem weiten Kreis zu gefallen und zu wirken“. Da er jedoch kein Edelmann ist und auch als Bürger nicht vergeblich sich bemühen will, es bloß zu scheinen, sucht er, sozusagen, als Öffentlichkeitsersatz – die Bühne. Das ist das Geheimnis seiner theatralischen Sendung: „Auf den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut *persönlich in seinem Glanz*, als in den oberen Klassen.“ Wohl mag die geheime Äquivokation der „gebildeten Persönlichkeit“ („das Bedürfnis, meinen Geist und Geschmack auszubilden“), die bürgerliche Intention in der als Edelmann entworfenen Figur es überhaupt ermöglichen, theatralische Darstellung mit öffentlicher Repräsentation in eines zu setzen; aber die Wahrnehmung des Zerfalls repräsentativer Öffentlichkeit in der bürgerlichen Gesellschaft ist andererseits so zutreffend und die Neigung, ihr dennoch zuzugehören, so stark, dass es bei dieser Verwechslung nicht sein Bewenden haben kann. Wilhelm tritt als Hamlet vor sein Publikum, zunächst auch mit Erfolg. Das Publikum jedoch ist bereits Träger einer anderen Öffentlichkeit, die mit der repräsentativen nichts mehr gemein hat. In diesem Sinne muss Wilhelm Meisters theatralische Sendung scheitern.“ (Habermas 2013, S. 69.)

Es scheint, als wäre das aristokratische Rollenverständnis einer repräsentativen öffentlichen Person heute, nach zweihundert Jahren – freilich leicht verwandelt – in allen Schichten angekommen.

Das Postulat der Ausbildung der eigenen Persönlichkeit korreliert mit der Konzentration von Artistic Research auf den subjektiven künstlerischen Prozess (und mit so manchem bildungspolitischen Grundsatz, wonach Kinder und Jugendliche heute nicht mehr „Wissen“ lernen, sondern Kompetenzen erlangen sollen – die Gesellschaft arbeitet an der Perfektion der inhaltlosen Bildung). Die Idee des Scheinens weist Bezüge auf zum populärwissenschaftlichen Konzept einer theatralen Gesellschaft (so formuliert z.B. in Erving Goffmanns „Wir alle spielen Theater“). Und der von Jürgen Habermas formulierte Selbstbezug des repräsentativen Aristokraten, der sich selber und damit die herrschenden Verhältnisse repräsentiert, erinnert an das Konzept des Performativen („selbstreferentiell“ und „wirklichkeitskonstituierend“), welches zusehends auf immer mehr Lebensbereiche ausgedehnt wird.

Wilhelm Meister aber kam zur Unzeit, als sich der Bereich des reinen Seins zum Ideal der bürgerlichen Öffentlichkeit entwickelte, und der Bereich des Als-ob in die Kunst verlagert wurde, allerdings nicht ohne die Kunst auf die Wahrheit zu verpflichten, die hinter dem autonomen Kunstwerk zu stehen hatte.

„Dass ich Dir's mit *einem* Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.“ (Goethe 1993, S. 301.)

„Wenn der Edelmann im gemeinen Leben gar keine Grenzen kennt, wenn man aus ihm Könige oder königähnliche Figuren erschaffen kann, so darf er überall mit einem stillen Bewusstsein vor seinesgleichen treten; er darf überall vorwärtsdringen, anstatt dass dem Bürger nichts besser ansteht als das reine, stille Gefühl der Grenzlinie, die ihm gezogen ist. Er darf nicht fragen: „Was bist du?“ sondern nur: „Was hast du? welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wieviel Vermögen?“ Wenn der Edelmann durch die Darstellung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts und soll nichts geben. Jener darf und soll scheinen; dieser soll nur sein, und was er scheinen will, ist lächerlich oder abgeschmackt. [...] Nun leugne ich Dir nicht, dass mein Trieb täglich unüberwindlicher wird, eine öffentliche Person zu sein und in einem weitem Kreise zu gefallen und zu wirken. Dazu kömmt meine Neigung zur Dichtkunst [...] und das Bedürfnis, meinen Geist und Geschmack auszubilden, damit ich nach und nach auch bei dem Genuss, den ich nicht entbehren kann, nur das Gute wirklich für gut und das Schöne für schön halte. Du siehst wohl, dass das alles für mich nur auf dem Theater zu finden ist und dass ich mich in diesem einzigen Elemente nach Wunsch rühren und ausbilden kann.“ (Ders., S. 302f.)

Das Autonomiepostulat für die Kunst entrückte diese in einen zuvor dem Sakralen vorbehaltenen Bereich. Diese Sakralisierung drückt sich in verschiedenen Konzepten aus: z.B. im Genie, dessen Gabe zur „*creatio ex nihilo*“ ihn buchstäblich zum Schöpfer macht, in der Verortung der Wahrheit im Kunstwerk, in den Rahmungen von Kunst(inszenierungen) in tempelartigen Museen, Opernhäusern, Konzerthallen und Theatern. Dadurch wurde auch der Verhaltenskodex für das Publikum verändert, pro Kontext ausdifferenziert und standardisiert. Warum *dieses* Angebot an liminalen Räumen (und ritualähnlichen Arrangements) heute nicht mehr in gleichem Masse nachgefragt wird und welche Wandlungen der ehemaligen „bürgerlichen Öffentlichkeit“ damit in Zusammenhang stehen, kann hier nicht diskutiert werden. Festzuhalten ist jedoch, dass alle drei oben genannten Konzepte ihren Glanz verloren haben: der Terminus „Genie“ wird heute inflationär gebraucht (und kreativ zu sein haben wir alle), der Werkbegriff ist im 20. Jahrhundert unter starken Druck geraten, nicht zuletzt durch das Konzept der Performativität (ganz zu schweigen von weit verbreiteten Vorbehalten gegenüber der *einen* Wahrheit, die sich in einem Werk ausdrücken soll), und die möglichen Räume für das Erlebnis kunstinduzierter Schwellenzustände, also Liminalität, haben sich – wiederum im Zusammenhang mit dem Performativen – vervielfacht. Artistic Research ist Teil der öffentlichen Aushandlung einer Neuorientierung dieser Erkenntnis- und Selbstvergewisserungssysteme.

„Drei Konzepte stehen auf dieser Ebene im Zentrum der Diskussion: das Konzept des Scheins, des Werks und der Interpretation. Dasjenige des *Scheins* schon deshalb, weil „Inszenierung“, wörtlich übersetzt „In-Szene-Setzen“, „Auf-die-Bühne-Bringen“, im weiteren Sinne „Zur-Erscheinung-Bringen“ heisst und sich sogleich die Frage stellt, von welchem ontologischen und epistemologischen Status dasjenige ist, was da erscheint; ob es ein Selbständiges ist oder in seiner Scheinhaftigkeit auf ein Anderes, „die Wahrheit“ verweist; ob es etwas Sekundäres gegenüber der Wahrheit ist oder ob es sich genau umgekehrt verhält, oder ob schliesslich die Rede von einem Primat heutzutage ohnehin obsolet ist, wie ein postmodernistisch reaktualisierter Nietzsche unter Stichworten wie „Simulation“ und „Virtualität“ nahelegt. Engstens damit verbunden ist die *Werkkategorie*, denn das Werk gilt, beginnend mit der Renaissance, als der ontologische Ort der Wahrheit. Ihren Höhepunkt erreicht diese Wertschätzung im deutschen Idealismus, sozialhistorisch mit der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Der Künstler steht hier in der Tradition des Genies und dieses wiederum in der theologischen Tradition des *alter deus*.“ (Früchtl/Zimmermann 2001, S. 29.)

Das Autonomiepostulat für die Kunst entrückte diese in einen zuvor dem Sakralen vorbehaltenen Bereich. Diese Sakralisierung drückt sich in verschiedenen Konzepten aus: z.B. im Genie, dessen Gabe zur „*creatio ex nihilo*“ ihn buchstäblich zum Schöpfer macht, in der Verortung der Wahrheit im Kunstwerk, in den Rahmungen von Kunst(inszenierungen) in tempelartigen Museen, Opernhäusern, Konzerthallen und Theatern. Dadurch wurde auch der Verhaltenskodex für das Publikum verändert, pro Kontext ausdifferenziert und standardisiert. Warum *dieses* Angebot an liminalen Räumen (und ritualähnlichen Arrangements) heute nicht mehr in gleichem Masse nachgefragt wird und welche Wandlungen der ehemaligen „bürgerlichen Öffentlichkeit“ damit in Zusammenhang stehen, kann hier nicht diskutiert werden. Festzuhalten ist jedoch, dass alle drei oben genannten Konzepte ihren Glanz verloren haben: der Terminus „Genie“ wird heute inflationär gebraucht (und kreativ zu sein haben wir alle), der Werkbegriff ist im 20. Jahrhundert unter starken Druck geraten, nicht zuletzt durch das Konzept der Performativität (ganz zu schweigen von weit verbreiteten Vorbehalten gegenüber der *einen* Wahrheit, die sich in einem Werk ausdrücken soll), und die möglichen Räume für das Erlebnis kunstinduzierter Schwellenzustände, also Liminalität, haben sich – wiederum im Zusammenhang mit dem Performativen – vervielfacht. Artistic Research ist Teil der öffentlichen Aushandlung einer Neuorientierung dieser Erkenntnis- und Selbstvergewisserungssysteme.

„Die um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert proklamierte Autonomie der Kunst lieferte eine wichtige Begründung für die Herauslösung der Bilder aus ihren traditionellen Kontexten: Im Museum sollten sie nur als Kunstwerke betrachtet und ausschliesslich nach ästhetischen Kriterien beurteilt werden. In diesem Sinne lässt sich das Kunstmuseum als liminaler Raum *par excellence* begreifen.

Viele der im 19. Jahrhundert erbauten Museen wurden nach dem Vorbild antiker Tempel errichtet. Wie James Sheehan in seiner *Geschichte der deutschen Kunstmuseen* ausführt, wurden sie „zu heiligen Räumen, zu Schreinen für den Kult der Kunst, zu Stätten für Rituale, durch die sich ein Glaube an die Schönheit verbreiten liess“. Als besonders prägnante Beispiele für einen solchen sakralen Monumentalstil können die von Leo von Klenze errichtete und 1830 in München eingeweihte Glyptothek und Schinkels Neues (heute Altes) Museum in Berlin, das im selben Jahr eröffnet wurde, gelten. Die Kunst wurde hier zur Religion (v)erklärt, das Museum selbst zu einem quasi-sakralen Raum.“ (Fischer-Lichte 2012, S. 156.)

Wo wir den Stellenwert eines Werks auf den „epistemic gain“ zurückführen, den es ermöglicht – ein Ansatz, zu dem mich Michael Schwab angeregt hat –, sind mehrere Aspekte zu diskutieren.

Voraus aber kann die Reduktion auf ein „Werk“ aufgehoben werden. Wir wollen generell eine „Erscheinung in der Kunst“ darauf hin befragen, welchen „epistemischen Gewinn“ sie bringt. Es leuchtet unmittelbar ein, dass diese Frage nur kontextabhängig beantwortet werden kann: abhängig von der Erscheinung selber, vom Rezipienten, von den Rahmenbedingungen der Erscheinung, von der (zeitlich-situativen) Einbettung des Rezipienten in einen Fluss geistig-emotionaler Anregungen, die dieser einer Erscheinung vorausgehen und nachfolgen. Die Definition des Stellenwerts wird damit schon prinzipiell relativiert, und jede umfassendere Würdigung müsste sich der Herausforderung stellen, Einzelpunkte situativen Stellenwerts in ein Panorama zu überführen.

Ein solcher Ansatz weist im Kern hohe Kompatibilität auf mit dem Konzept der Performativität, indem er darauf abstellt, was eine Erscheinung in der Kunst mit dem Rezipienten „macht“, wie sie ihn situativ affiziert. Fraglos haben wir es mit einem Ansatz zu tun, der sich auf die Interaktion der Erscheinung mit dem Rezipienten konzentriert und auf das transformatorische Potential, das dieser Konfrontation innewohnt. Die Definition von Stellenwert oder Grösse wird dabei in nicht unproblematischer Weise umgedreht: Die Erscheinung affiziert nicht, weil sie gross ist, sondern sie ist gross, weil sie affiziert.

„Ist demnach die Romantik durch ein gestörtes Verhältnis der für sie charakteristischen musikalischen Gattungen zu den Institutionen der Musikkultur und durch Züge einer Entfremdung zwischen Komponisten und grossem Publikum gekennzeichnet, so lässt sich das Biedermeier als Inbegriff einer gerade noch – und, wie es scheint, zum letztenmal – geglückten Vermittlung zwischen Kompositions- und Institutionsgeschichte verstehen. Sowenig sich das musikalische Biedermeier, im Gegensatz zur Romantik, ideengeschichtlich manifestierte, [...] so fest war es in dem System von Singakademien, Liedertafeln und Musikfesten verankert. (Und es ist kein Zufall, dass ein Romantiker wie Schumann, als er sich in Oratorien den bestehenden Institutionen anpasste, in die Nähe des Biedermeier geriet.) Die methodologische Rechtfertigung des Gedankens, von der musikalischen Romantik ein – geschichtlich gleichzeitiges – musikalisches Biedermeier zu unterscheiden, das sich nicht als blosse „Nebenromantik“ abtun lässt, liegt also in der Tatsache, dass die musikalische Romantik primär ideen- und kompositionsgeschichtlich, das musikalische Biedermeier dagegen institutions- und kompositionsgeschichtlich zu bestimmen ist.“ (Dahlhaus 1980, S. 141.)

Unter institutionellen Gesichtspunkten fällt es schwer, Franz Schubert nicht als Biedermeier-Komponisten zu betrachten, mindestens in gewichtigen Teilen seines Lebens und Schaffens.

Schuberts Musizieren und Komponieren fand bis zuletzt einen Fixpunkt im Kreis der Schubertiaden und anderer freundschaftlich-geselliger Zusammenkünfte, welche aus ihrer Vorliebe für gute Durchmischung von Unterhaltung und Bildung, eigener Aktivität und empfangendem Hörerleben kein Hehl machten und welchen gegenüber seitens Schubert keine nennenswerten Berührungsängste dokumentiert wären. Schuberts Werke wurden von den aufkommenden Institutionen angenommen und im Rahmen der informelleren Konzertreihen aufgeführt sowie später in „Symphoniekonzerten“. Schubert war sogar Mitglied des Repräsentantenkörpers der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Doch übersteigt sein Werk anerkanntermassen den Rang dessen, was man angesichts der herrschenden Diskussionen als Biedermeier-Komponist bezeichnen möchte, aber es bliebe noch die Alternative, für Schubert eine eigene Stil-Bezeichnung zu schaffen, eben: Biedermeier. Somit wäre dann auch endlich klar, welches der so genannte Biedermeier-„Ton“ ist, nämlich Schuberts Ton. Es liesse sich auch für die übrigen, somit heimatlosen Komponisten ganz gewiss eine neue Bezeichnung finden, vielleicht „interrevolutionäre Komponisten“?

„Für den Musikverein der Biedermeierzeit war das Ineinandergreifen von geselliger Kultur, Bildungsfunktion und bürgerlicher Repräsentanz charakteristisch. Die Geselligkeit stand keineswegs bloss – als Appendix oder (eingestandene oder uneingestandene) Hauptsache – neben der Musik, sondern machte sich auch in den musikalischen Institutionen selbst geltend: offen im Männerchorgesang, weniger unverhohlen im „grossen Konzert“ (das noch kein Symphoniekonzert im modernen Sinne des Wortes war). Dessen gemischtes, aus Symphoniesätzen, Opernfragmenten und virtuosen oder gefühlvollen Solo-Piècen zusammengestücktes Programm (wie es bis ungefähr um die Jahrhundertmitte überwog) verrät, dass die Bildungs- und die Unterhaltungsfunktion noch nicht voneinander getrennt wurden.

[...] Nach der Jahrhundertmitte ist dieser Zusammenhang zwischen Geselligkeit, Bildungsfunktion und bürgerlicher Repräsentanz immer schwächer geworden: sei es durch Trivialisierung der Geselligkeit in den Chören (Schwund des Bildungseifers), durch den Rückzug der Honoratioren aus den Musikvereinen und die Reduzierung des politischen Moments (Einbusse an Repräsentanz) oder durch die Umwandlung der Konzerthörerschaft in ein anonymes Grossstadtpublikum (Zerfall der Geselligkeit). Private und öffentliche Musikkultur, die in der Biedermeierzeit noch ineinander übergingen, trennten sich immer deutlicher voneinander.“ (Dahlhaus 1980, S. 142f.)

Das bürgerliche Hauskonzert entstammt ebenso wie das öffentliche Musikvereinskonzert bereits einer neuen Epoche von Öffentlichkeit und einer neuen gesellschaftlichen Situation. Wenn auch das bürgerliche Hauskonzert äusserlich dem adligen Modell des aristokratischen Konzerts gleicht (und anfänglich synchron existierte), so erfüllte es doch nicht den gleichen Zweck. Wo das aristokratische Konzert Teil der Repräsentation war, also Teil der Verkörperung des Status‘ und der Verhältnisse im Ancien Régime, wie sie der geladenen „Öffentlichkeit“ gerade auch durch das Konzert vor Augen geführt wurden, da war das bürgerliche Hauskonzert aus dem musikalischen Bildungsbedürfnis hervorgewachsen oder – mit Habermas – Teil des bürgerlichen „Räsonnements“, des Denkprozesses innerhalb eines wachsenden Kreises von Nicht-Adligen, zuerst formiert in Lesegesellschaften und in geselligen Zusammenkünften, die auch aus dem immer freieren Nachrichtenverkehr schöpften. Die bürgerlichen Hauskonzerte entstammen der Phase, in welcher eine abstrakte öffentliche Gewalt und eine davon getrennte Privatsphäre sich zu bilden begannen, und sie gaben Raum für das Räsonnement in dieser neuen Privatsphäre. In den Musikvereinen entwickelte sich das öffentliche Konzert darauf als Pendant in der neuen Öffentlichkeit – eine Form öffentlichen bürgerlichen Räsonnements als Zeichen gesellschaftlicher Verschiebungen und Selbstvergewisserung der neuen (lange noch erst: künftigen) Rolle und damit doch auch wieder ein Schritt in Richtung Repräsentation.

„Diese Musikkultur mit ihren Institutionen (Orchester, Kammermusikgruppen, Gesangsvereine, Konzerte, Konzerthäuser, Konzertagenturen, Karten gegen Entgelt, Subskriptionsreihen, Publizität, Programmhefte, Konzerteinführungen, Kultur in den Medien und vieles mehr) ist Teil der Formierung der Stadtkulturen, deren sichtbarer Ausdruck neben den grossen und immer grösser werdenden Konzertsaal-Neubauten die Theater, die Museen, die Sportarenen, die Parks, die Zoos, die Transportsysteme sind – alle mit dem Signum „öffentlich“ versehen. „Öffentlich“: das meint Veranstaltungen, die im Gegensatz zu geschlossenen Gesellschaften grundsätzlich allen Bürgern zugänglich sind. Nun geht es bei der Entwicklung der bürgerlichen Musikkultur nicht nur um „Öffentlichkeit“, obwohl das am Horizont der Fluchtpunkt der historischen Perspektive sein soll. Aber neben dem öffentlichen Konzerte (und systematisch wie geschichtlich noch vor ihm) gibt es das bürgerliche Hauskonzert (nach dem Modell aristokratischer Musikausübung), gewiss keine öffentliche Institution, vielleicht mit Habermas‘ Terminus eine neue „repräsentative Öffentlichkeit“, wobei nicht die Klassenzugehörigkeit, sondern die individuelle Einladung als Privilegium galt. Und es gibt das aus der Geselligkeit hervorgehende oder in sie eingebettete Gelegenheitsmusizieren sowie die ganz private Musikdarbietung [...]. Dennoch zeigt beim Blick auf den geschichtlichen Verlauf des Jahrhunderts das Hauskonzert die Tendenz zur vollen Öffentlichkeit.“ (Brinkmann 2004, S. 97f.)

Das bürgerliche Hauskonzert entstammt ebenso wie das öffentliche Musikvereinskonzert bereits einer neuen Epoche von Öffentlichkeit und einer neuen gesellschaftlichen Situation. Wenn auch das bürgerliche Hauskonzert äusserlich dem adligen Modell des aristokratischen Konzerts gleicht (und anfänglich synchron existierte), so erfüllte es doch nicht den gleichen Zweck. Wo das aristokratische Konzert Teil der Repräsentation war, also Teil der Verkörperung des Status‘ und der Verhältnisse im Ancien Régime, wie sie der geladenen „Öffentlichkeit“ gerade auch durch das Konzert vor Augen geführt wurden, da war das bürgerliche Hauskonzert aus dem musikalischen Bildungsbedürfnis hervorgewachsen oder – mit Habermas – Teil des bürgerlichen „Räsonnements“, des Denkprozesses innerhalb eines wachsenden Kreises von Nicht-Adligen, zuerst formiert in Lesegesellschaften und in geselligen Zusammenkünften, die auch aus dem immer freieren Nachrichtenverkehr schöpften. Die bürgerlichen Hauskonzerte entstammen der Phase, in welcher eine abstrakte öffentliche Gewalt und eine davon getrennte Privatsphäre sich zu bilden begannen, und sie gaben Raum für das Räsonnement in dieser neuen Privatsphäre. In den Musikvereinen entwickelte sich das öffentliche Konzert darauf als Pendant in der neuen Öffentlichkeit – eine Form öffentlichen bürgerlichen Räsonnements als Zeichen gesellschaftlicher Verschiebungen und Selbstvergewisserung der neuen (lange noch erst: künftigen) Rolle und damit doch auch wieder ein Schritt in Richtung Repräsentation.

„Aber neben dem öffentlichen Konzert (und systematisch wie geschichtlich noch vor ihm) gibt es das bürgerliche Hauskonzert (nach dem Modell aristokratischer Musikausübung), gewiss keine öffentliche Institution, vielleicht mit Habermas' Terminus eine neue „repräsentative Öffentlichkeit, wobei nicht die Klassenzugehörigkeit, sondern die individuelle Einladung als Privilegium galt. [...] Dennoch zeigt beim Blick auf den geschichtlichen Verlauf des Jahrhunderts das Hauskonzert die Tendenz zur vollen Öffentlichkeit. [...] Für die Symphonie ist der Öffentlichkeitscharakter ein Bestimmungsmerkmal. Lied und Kammermusik jedoch sind per se keine öffentlichen Gattungen und werden erst im Verlauf des Jahrhunderts öffentlichkeitsfähig: das Streichquartett bereits am Beginn der Entwicklung, das Lied sehr viel später, nach der Jahrhundertmitte. Primärer Ort und Ausgang des Liedes ist das häusliche Musizieren, aber es bildet sich, wiederum mit Habermas, zumindest beim Hauskonzert die „öffentlich relevant gewordene Privatsphäre der Gesellschaft“, es formiert sich „ein Publikum von Privatleuten, deren in der Verfügung über privates Eigentum gegründete Autonomie sich in der Sphäre der bürgerlichen Familie als solche darstellen, in Liebe, Freiheit und Bildung, mit einem Wort: als Humanität sich innerlich verwirklichen möchte“. Selbständige öffentliche Liederabende werden sich erst in der zweiten Jahrhunderthälfte etablieren und dann allerdings eine rasante Entwicklung nehmen.“ (Brinkmann 2004, S. 98.)

Die so genannte klassische Musik im Sinne der historisch-klassischen Musik ist eine „verspätete Kunst“, oder besser: Eine Kunst, deren Präsentationsmodus verspätet ist. Die historisch-klassische Musik ist im sakralen Habitus gefriergetrocknet. Fast scheint es, als hätte sie Entwicklungen und Neuerungen an ihre neue, zeitgenössische Schwester ausgelagert oder sich darauf beschränkt, im Zuge der historisch informierten Aufführungspraxis die Auseinandersetzung mit dem Werk hinsichtlich klingender Ergebnisse zu hinterfragen. Doch es stellt sich heraus, dass sie sich dem gesellschaftlich-politischen Wandel auf Dauer nicht entziehen kann.

Heute steht sie da, wo das Theater vor Jahrzehnten stand. Das „Werk“ als unantastbarer Ort der Wahrheit – durch die historisch informierte Aufführungspraxis wahrscheinlich noch im Rang als oberste Instanz bestätigt – wird nun doch verhandelbar, ein freier Umgang mit dem „Text“ – dem „Urtext“ – wird nun doch denkbar, das Publikum wird relevant. Selbstredend stellen sich dabei Fragen, denen sich die Theaterkunst schon ausgiebig hat stellen müssen; ob die Demontage und die Remontage von Werken (und ihren Schöpfern als Leitfiguren) legitim sei, ob Künstler sich dazu überhaupt „überheben“ dürften, ob die Wahrheit des Werks dem Event geopfert werde, ... Fragen, die sich immer nur im Einzelfall diskutieren und manchmal sogar beantworten lassen.

Es ist zu hoffen, dass die verspätete Kunst wieder zum Leben findet. Es muss in Kauf genommen werden, dass sie damit sterblich wird.

„Drei Konzepte stehen auf dieser Ebene im Zentrum der Diskussion: das Konzept des Scheins, des Werks und der Interpretation. Dasjenige des *Scheins* schon deshalb, weil „Inszenierung“, wörtlich übersetzt „In-Szene-Setzen“, „Auf-die-Bühne-Bringen“, im weiteren Sinne „Zur-Erscheinung-Bringen“ heisst und sich sogleich die Frage stellt, von welchem ontologischen und epistemologischen Status dasjenige ist, was da erscheint; ob es ein Selbständiges ist oder in seiner Scheinhaftigkeit auf ein Anderes, „die Wahrheit“ verweist; ob es etwas Sekundäres gegenüber der Wahrheit ist oder ob es sich genau umgekehrt verhält, oder ob schliesslich die Rede von einem Primat heutzutage ohnehin obsolet ist, wie ein postmodernistisch reaktualisierter Nietzsche unter Stichworten wie „Simulation“ und „Virtualität“ nahelegt. Engstens damit verbunden ist die *Werkkategorie*, denn das Werk gilt, beginnend mit der Renaissance, als der ontologische Ort der Wahrheit. Ihren Höhepunkt erreicht diese Wertschätzung im deutschen Idealismus, sozialhistorisch mit der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Der Künstler steht hier in der Tradition des Genies und dieses wiederum in der theologischen Tradition des *alter deus*.“ (Früchtl/Zimmermann 2001, S. 29.)

Gemäss Brinkmann ist „die Entwicklung des solistischen vokalen Musizierens – d.h. vor allem: des Vortrags von Liedern, aber auch von solistischer vokaler Ensemblesmusik – [...] durch den sehr allmählichen Übergang von der privaten Hausmusik zur öffentlichen Konzertpraxis geprägt“ (Brinkmann 2004, S. 19). Wenn wir dazu noch die These gelten lassen, wonach sich im Lied des 19. Jahrhunderts die Subjektivität künstlerisch verkörperte, stellt sich die Frage: Wollten sich die Menschen also zunehmend öffentlich, ja kollektiv ihrer Subjektivität vergewissern, oder zählte vielmehr, dass ihre öffentliche Selbstvergewisserung der Subjektivität überhaupt möglich war – im Sinne einer politischen Manifestation?

Wie dem auch sei, Heutigen scheint das Lied nicht mehr gleichermassen zur Selbstvergewisserung eines innersten Bedürfnisses zu dienen. Führen wir das Lied nun als Versuch an seinen „Ursprung“, in den Kreis häuslichen, freundschaftlichen Musizierens zurück: Kann ein „neues Hauskonzert“ mehr als eine vorübergehende, der Neuheit wegen attraktive Erscheinung sein? Liegen die Gründe für den Verlust des Stellenwerts von Liederabenden in der Gesellschaft nicht vielleicht doch darin, dass die klassische Musik als Leitkultur ausgedient hat und dass das Lied – wenn überhaupt – vornehmlich als historisches Phänomen wahrgenommen wird?

„Das Singen von Liedern war ein Zeichen für Moralität. „Wo man singt, da laß‘ dich ruhig nieder. / Böse Menschen haben keine Lieder.“

Das Kompositum „Hausmusik“ umschreibt ein Musizieren, das als Teil einer Geselligkeitskultur in den „vier Wänden“ des privaten Heims stattfindet, aber an warmen Tagen auch ins Freie, um dieses Haus herum, ausgelagert werden kann. Die Institution „Hausmusik“ ist als private, verfeinerte Geselligkeit für Liebhaber wie für professionelle Musiker und deren Interaktion bestimmt. Perfekte Exekution gilt weniger als das harmonische Zusammenspiel gleichberechtigter Partner, das hier auch die Frau mit einschliesst. Wenn man den Argumenten der Kritiker in den Journalen glauben kann, dann ermöglichte das Musizieren im privaten Heim zudem die Darstellung von Emotionen, die im öffentlichen Raum der Konzerte als zu intim und persönlich angesehen wurden und daher nicht angemessen schienen.

[... Das bürgerliche „Haus“] wurde zum aktiven Refugium, zur bürgerlichen „Burg“ als einem Schutz der Innerlichkeit für das ins solistische Musizieren versunkene Individuum, wie zum Kraftzentrum für soziale Interaktionen „draussen“, die durch das gemeinsame Erarbeiten und Erleben von Musik eingeübt wurden.“ (Brinkmann 2004, S. 100f.)

Nächtliches Nachdenken

Wie wohl wenden, was wartet?

Welchen Wandel wozu wünschen?

Wodurch Wechsel wirken?

Mehr möglich machen.

Modelle multiplizieren.

Fassliche Formen finden.

„Mitspieler im weiteren Sinne des Wortes ist ja auch das *Publikum*, von dessen Raumerlebnis wir nun zu sprechen haben. Jene schöpferische, mitschöpferische Tätigkeit des Publikums an *allem* schauspielerischen Spiel besteht zu allertiefst in einem heimlichen Nacherleben, in einer schattenhaften Nachbildung der schauspielerischen Leistung, in einer Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl, in einem geheimen Drang, die gleichen Bewegungen auszuführen, den gleichen Stimmklang in der Kehle hervorzubringen. Den wenigsten Zuschauern ist dieser Hergang bewusst; es ist aber vielfach durchaus möglich, ihn sich bewusst zu machen. In den Bewegungen aber des Schauspielers, im Klang seiner Stimme offenbart sich, wie wir gesehen haben, der Ausdruck seines Raumgefühls, seines Raumerlebnisses. Sein Raumerlebnis kann nun umso eher vom Publikum mitübernommen werden, als dieses Publikum sich im gleichen realen, nur umzudeutenden Raum mit ihm befindet, wenn auch eine starke Trennung, eine besondere Differenzierung des Bühnenraums vom Zuschauerraum vorliegt.“ (Herrmann 1998, S. 277.)

Geschichtlich in Bezug gesetzt, sind verwandte Züge zu erkennen in der Entwicklung von einer zeichen- und logoszentrierten Sinnkultur zur körperbasierten, selbstreferentiellen Präsenzkultur im Theater einerseits und in der Erweiterung des Forschungsbegriffs um den Aspekt sinnlicher Erkenntnis andererseits. Dadurch tritt zutage, dass das Konzept der Performativität und die Idee des Artistic Research einen verwandten Kern besitzen, unabhängig davon, ob Artistic Research selber als performatives Phänomen bezeichnet werden soll. Dieser Kern ist die Erweiterung der Möglichkeit zur Erkenntnis um den sinnlichen Zugang. So besehen, ist Artistic Research eine Cousine der Performativität und eine Schwester mehrerer zeitgenössischer Forschungsfelder wie z.B. der Ritualforschung oder der Ethnologie mit ihren Methoden der Feldforschung und der teilnehmenden Beobachtung. Den Untergrund bildet stets die (bewusste oder unbewusste) Überzeugung, dass ein epistemisches System mit einem ausschliesslich objektivierenden Zugriff des Auseinanderdividierens und der Reduktion von Komplexität einen bedeutenden Teil möglicher Erkenntnis ausschliesst. Dass sich die Kunst nicht einfach selbst oder vielmehr nicht einfach nur als solche an dieser Erweiterung beteiligt, mag mit institutionell-politischen Gegebenheiten zusammenhängen oder mit der Gelegenheit zur Entwicklung eines transdisziplinären „Störbereichs“, der durch seine Hybridisierung auch in den Ursprungsfeldern „Kunst“ und „Forschung“ wiederum Neuerung ermöglicht.

„[Max] Reinhardts Inszenierung [von Hofmannsthals Elektra 1903] und vor allem das Spiel [von Gertrud] Eysoldt [als Elektra] setzten radikal herrschende Vorstellungen und Konventionen ausser Kraft. Anstatt den Zuschauern durch entsprechenden Einsatz theatraler Zeichen die Bedeutungen eines vorgegebenen Textes zu übermitteln, die diese entziffern und verstehen sollten, widerfuhr die Aufführung ihnen wie ein schockartiges Naturereignis, das ihre Nerven und Sinne strapazierte. Statt eine Illusion von Wirklichkeit zu schaffen, in die die Zuschauer sich in ihrer Phantasie hineinversetzen und einfühlen konnten, brachte die Aufführung sich selbst als eine Wirklichkeit hervor, die von den Zuschauern leiblich als „folternd“ erfahren wurde.

In und mit der Aufführung wurde dergestalt eine Veränderung vollzogen, wie sie um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in verschiedenen Bereichen der europäischen Kultur zu beobachten war. Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte sich in europäischen Gesellschaften ein Verständnis der eigenen Kultur durchgesetzt und verfestigt, das sich im Wesentlichen auf die überlieferten Texte bezog. [...] Sogenannten „primitiven“ Kulturen dagegen [...] wurde eine spezifische Leibzentriertheit attestiert, die sich u.a. in den verschiedensten Arten von Aufführungen wie Ritualen, Festen, Zeremonien, Spielen u.Ä. manifestierte, die alle Beteiligten leiblich affizierte und eine klare Trennung in Handelnde und Zuschauende nicht erlaubte.“ (Fischer-Lichte 2012, S. 13f.)

Ist es legitim, vom Theater aufs Konzert zu schliessen?

Einfach ist die Verbindung sicher da, wo wir uns die Frage stellen, ob es das Werk oder dessen Aufführung sei, die wir ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellen wollen – oder gar die Aufführung als solche. Einfach ist die Verbindung sicher da, wo wir die Aufführung als performative Situation verstehen, die – kurz gesagt – selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend sein soll.

Einfachheit sagt nichts aus über Legitimität, doch scheinen in diesen Bereichen die sich stellenden Fragen und die Konzepte zur Beantwortung genügend Bezugspunkte aufzuweisen, um zwischen Theater und Konzert übertragbar zu sein.

Wie aber spiegelt sich im Konzert der Anspruch ans Theater, auf ein ursprüngliches „Theater-Fest“ zurückzugehen, auf ein „Spiel Aller für Alle“, wie ihn Max Herrmann formulierte? Wäre dann die Ursituation des Konzerts ebenfalls das – womöglich rituelle – Musizieren Aller für Alle? Kann eine solche Ursituation angesichts der ausdifferenzierten Funktionen in unserer Gesellschaft noch eine Wirksamkeit entfalten? Und wenn ja: Liegt sie womöglich einfach darin, dass sich das Publikum in performativem Sinn als selbstwirksam und damit aktiv als existierend erfahren kann?

„Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde Theater mit Blick auf die Texte definiert, die in ihm Verwendung fanden: Schauspieltheater unter Rekurs auf dramatische Literatur und Oper sowie Ballett unter Bezug auf Partituren. [...] Der Berliner Germanist Max Herrmann (1865-1942) [...] war dagegen der Auffassung, dass es nicht die Literatur sei, welche Theater als eine ganz spezifische Kunstform konstituiere, sondern die Aufführung: „[D]ie Aufführung ist das Wichtigste [...]“ Zum Ausgangs- und Angelpunkt seiner Überlegungen machte er das Verhältnis zwischen Darstellern und Zuschauern:

„[Der] Ursinn des Theaters [...] besteht darin, dass das Theater ein soziales Spiel war, - ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind, - Teilnehmer und Zuschauer. [...] Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst. Es bleiben so viel Teilvertreter übrig, die das Theater-Fest bilden, so dass der soziale Grundcharakter nicht verloren geht. Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden.““ (Fischer-Lichte 2012, S. 19. Eckige Klammern in den Zitaten durch Fischer-Lichte.)

„So lasst mich scheinen, bis ich werde.“

So lasst mich erscheinen, dass ich werde.

„Da Aufführungen sich als eine autopoietische Feedbackschleife selbst hervorbringen, nur im und als Prozess ihrer Selbsterzeugung Existenz haben und nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren sind, verfügen sie nicht über ein fixier- und tradierbares Artefakt. Sie sind vielmehr durch ihre Flüchtigkeit gekennzeichnet. Diese Flüchtigkeit ist insofern kennzeichnend auch für Sprechakte und symbolische körperliche Handlungen, als sie an den Leib gebunden sind – im Sprechen und Handeln entstehen und vergehen. Insofern lässt sich für performative Akte generell feststellen, dass sie flüchtig sind. Zwar mögen materielle Objekte, die in der Aufführung Verwendung fanden, nach ihrem Ende als ihre Spuren zurückbleiben. Die Aufführung selbst jedoch ist unwiederbringlich verloren. Damit stellt sich die Frage nach der Materialität der Aufführung, ihrer Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit.“ (Fischer-Lichte 2012, S. 58.)

Wo Performativität zum reinen Modus der Wahrnehmung wird, zum dynamisierenden Blick, der versucht, Subjekt- und Objektperspektive („Tun und Erleiden“) sowie generell Gegensatzpositionen ineinander zu denken, dadurch die Versetzung in einen liminalen Zustand („auf der Schwelle von hier nach dort“), sodann Emergenz und darauf folgend Transformation zu erreichen, wird es zu einem „invasiven“ Konzept und strebt nach umfassender Geltung für alle Disziplinen, jede Situation, ja praktisch jedes verändernde Verhalten schlechthin.

Dadurch wird es scharfer Konturen beraubt und verliert als Konzept wiederum die beschworene Transformationskraft. Es setzt sich der Gefahr aus, trivial zu werden, indem es nur noch abstrakt jeglichen Veränderungsprozess beschreibt: Einbezug verschiedener Perspektiven, Krise, Erproben neuer Möglichkeiten, Konstituierung (veränderter) „Wirklichkeit“.

Dabei fällt auf, dass aus der Grunddefinition von performativen Vorgängen als „selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend“ (Fischer-Lichte 2005, S. 232) der selbstreferentielle Anteil weniger strikt verlangt wird als derjenige der Wirklichkeitskonstituierung. Ohne selbstreferentiellen Anspruch jedoch lässt sich das Konzept der Performativität in gewissem Sinn z.B. schlechterdings auf jede musikalische Aufführung beziehen und besitzt somit nur noch ein sehr eingeschränktes Erkenntnispotential.

„Wie aber verhält es sich mit Dingen, Bildern (bewegten oder unbewegten) und Texten, die nicht als Element einer kulturellen Aufführung oder spezifischer symbolischer Praktiken Verwendung finden, sondern losgelöst von derartigen Kontexten betrachtet oder gelesen werden? Was tun wir mit ihnen, wenn wir sie betrachten bzw. lesen, und was tun sie in diesem Prozess mit uns? Unter welchen Bedingungen nehmen wir sie als performativ wahr? [...] Wahrnehmung [vollzieht sich] häufig im Zusammenspiel mit Imagination, Erinnerung oder auch Reflexion. [...] Die Wirklichkeit, die dabei konstituiert wird, ist nun nicht als solche im Bild bzw. im Text enthalten, so dass sie nur noch als eben diese wahrgenommen zu werden bräuchte. Vielmehr wird sie erst im Prozess der Wahrnehmung in der besonderen Begegnung zwischen diesem wahrnehmenden Subjekt und diesem wahrgenommenen Bild oder Text konstituiert. Sie entsteht erst in diesem Prozess. Dabei kann es sich sowohl um eine Wirklichkeit handeln, die in ähnlicher Weise durch die Wahrnehmung desselben Bildes durch unterschiedliche Subjekte konstituiert wird, als auch um Wirklichkeiten, die als eine jeweils andere durch die Wahrnehmung hervorgebracht werden. In jedem Fall ist es erst der Prozess der Wahrnehmung, welcher in der Flüchtigkeit, mit der er vollzogen wird, diese Wirklichkeit erzeugt. Wahrnehmung ist in diesem Sinne als ein performativer Prozess zu begreifen.“
(Fischer-Lichte 2012, S. 109f.)

Der englische Philosoph J. L. Austin gilt als Vater des Performativitätsbegriffs. Auf ihn gehen die „Erfindung“ des englischen Worts „performative“ und die Eröffnung des performativen Konzept- und Handlungsfelds zurück.

Die Ironie der Geschichte liegt darin, dass Austin im Lauf seiner „William James Lectures“ 1955, denen dieses Konzept entstammt, dasselbe eigentlich wieder scheitern liess und stattdessen ein alternatives vorschlug, doch die Unterscheidung in konstative Äusserungen, die das Seiende festhalten und sich falsifizieren lassen, und performative Äusserungen, die im Sprechakt zugleich die benannte Handlung vollziehen und „nur“ gelingen oder misslingen können, trat unaufhaltsam seinen Siegeszug durch die Disziplinen an.

„Selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend“ ist die kürzestmögliche Umschreibung von performativ, und in diesen zwei Polen liegt das destabilisierende Potential des Konzepts begründet. Denn die performativen Sprechakte können gelingen oder misslingen, je nachdem, ob sich die Wirklichkeit auch erfüllt, die sie benennen, ob also die soziale Gemeinschaft diese neue Wirklichkeit akzeptiert und nachvollzieht.

Austin habe sein Performativitätskonzept in seinen Lectures in heiterer Absicht scheitern lassen, gleichsam zur Illustration des Konzepts selbst. Die Realität liess das Scheitern scheitern.

„Wenn Objekte als performativ wahrgenommen werden können, die sich selbst nicht als verkörperte materialisieren, sondern zum Beispiel als geschriebene Texte, Bilder [...], Dinge aus unterschiedlichen Materialien, dann gilt in der Tat die Metapher „Kultur als Performance“ in dem Sinne, dass Kultur generell unter der Perspektive des Performativen betrachtet und untersucht werden kann. Das Feld der Performativitätsforschung muss daher von der Sprach- und Kulturphilosophie sowie der Theaterwissenschaft und den Performance Studies zu anderen Disziplinen bzw. zur Interdisziplinarität ausgeweitet werden. Denn wie sich gezeigt hat, fordert das Performative Interdisziplinarität geradezu heraus. Es eröffnet ein interdisziplinäres Forschungsfeld, das von einer einzigen Disziplin – wie Philosophie, Ethnologie, Theaterwissenschaft – allein sinnvoll nicht zu bearbeiten ist. Dieses interdisziplinäre Forschungsfeld soll unter den Begriff der Performative Studien/Performative Studies gefasst werden. Unter diesem Begriff soll *nicht* eine neue Superdisziplin verstanden werden, unter die alle Kunst- und Kulturwissenschaften zu subsumieren wären. Vielmehr bezeichnet er eine spezifische interdisziplinäre Herangehensweise an unterschiedliche Gegenstände, die aus der Perspektive des Performativen untersucht werden, ganz gleich, ob es sich um Sprechakte, soziale Praktiken und Aufführungen oder um Texte, Bilder und Dinge handelt.“ (Fischer-Lichte 2012, S. 133f.)

Wo Performativität zum reinen Modus der Wahrnehmung wird, zum dynamisierenden Blick, der versucht, Subjekt- und Objektperspektive („Tun und Erleiden“) sowie generell Gegensatzpositionen ineinander zu denken, dadurch die Versetzung in einen liminalen Zustand („auf der Schwelle von hier nach dort“), sodann Emergenz und darauf folgend Transformation zu erreichen, wird es zu einem „invasiven“ Konzept und strebt nach umfassender Geltung für alle Disziplinen, jede Situation, ja praktisch jedes verändernde Verhalten schlechthin.

Dadurch wird es scharfer Konturen beraubt und verliert als Konzept wiederum die beschworene Transformationskraft. Es setzt sich der Gefahr aus, trivial zu werden, indem es nur noch abstrakt jeglichen Veränderungsprozess beschreibt: Einbezug verschiedener Perspektiven, Krise, Erproben neuer Möglichkeiten, Konstituierung (veränderter) „Wirklichkeit“.

Dabei fällt auf, dass aus der Grunddefinition von performativen Vorgängen als „selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend“ (Fischer-Lichte 2005, S. 232) der selbstreferentielle Anteil weniger strikt verlangt wird als derjenige der Wirklichkeitskonstituierung. Ohne selbstreferentiellen Anspruch jedoch lässt sich das Konzept der Performativität in gewissem Sinn z.B. schlechterdings auf jede musikalische Aufführung beziehen und besitzt somit nur noch ein sehr eingeschränktes Erkenntnispotential.

„Der Forscher bestimmt die Experimentalsysteme und lässt sich von ihnen bestimmen. Der Verlauf des Experiments ist nicht vollkommen planbar und kontrollierbar. In seinem Verlauf kann Unvorhergesehenes emergieren, das den Forschungsprozess wesentlich vorantreibt. Die Bereitschaft des Forschers, sich überraschen zu lassen und auf das Emergente einzugehen, auch wenn es zunächst als Störung erscheinen mag, ist entsprechend für produktive Forschung unabdingbar. Bei ihr handelt es sich in der Tat um einen dynamischen Prozess, dessen Dynamik die Intentionen der beteiligten Subjekte überschreitet und bis zu einem gewissen Grad dem „Eigenleben“ des Experimentalsystems geschuldet ist – um einen performativen Prozess, der Zukunft generiert.

[...] Nur wer bereit ist, sich immer wieder auf neue Herausforderungen einzulassen, und nicht um jeden Preis an den vorgefassten Überzeugungen festhält, wird zu Erkenntnissen gelangen, die den gesamten Forschungsprozess vorantreiben. In dieser Hinsicht besteht kein Unterschied zwischen den Natur- und Kulturwissenschaften. Beide folgen einer Dynamik, die immer wieder den Intentionen und Plänen der beteiligten Wissenschaftler entgegensteht und sie mit unvorhersehbaren Phänomenen und Erkenntnissen konfrontiert. Wissenschaftliche Arbeit ist daher generell als ein performativer Prozess zu begreifen, bei dem Emergenz als wichtiges Organisationsprinzip anzuerkennen ist.“
(Fischer-Lichte 2012, S. 183f.)

Dies sei ein Beitrag zur Wiederverzauberung der Welt: Assoziationsgeleitet einen Raum für assoziierendes Erleben zu schaffen.

Wenn das Aufführen eines Konzerts, in diesem Fall eines Liederabends, einen Assoziationsraum schaffen soll, der jedem Mitglied innerhalb des Publikums eigene Assoziationen, vielleicht gar Bedeutungsemergenzen möglich macht, muss auf autoritative Deutung und auf eindeutige Bedeutungszuweisung verzichtet werden. Vielmehr ist – im gegenständlichen ebenso wie im ungegenständlichen Sinn – Material bereitzustellen, welches der Assoziation zugänglich ist und ihr als Grundlage dient. Dieses Grundmaterial kann im Sinne Benjamins in „Symbolen“ angelegt sein, welche nicht für bestimmte Bedeutungen stehen, sondern ihre ganze Bedeutung in sich aufgenommen haben und nur noch auf sich selbst verweisen. Dadurch sind sie ein Paradigma des Performativen, und sie fordern zur schieren Wahrnehmung dessen, was erscheint, gleichsam heraus. So kann assoziierend durch die Anwesenden wahrgenommen werden, was assoziierend durch die Ausführenden für die aufführbare Form vorbereitet wurde.

Vom Anspruch des Verstehens ist dabei Abstand zu nehmen, ja, womöglich ist nichts zu verstehen, sondern letztlich nur zu erleben.

„Den Begriff des Symbols bildet Benjamin ausgehend von Goerres‘ Symboltheorie aus, „die den Akzent auf das naturhaft Berg- und Pflanzenartige im Wuchse des Symbols“ [Benjamin – Anm. V.G.] legt, andererseits unter Rekurs auf Creuzers *Mythologie*, in der die Symbole durch „das Momentane, das Totale, das Unergründliche ihres Ursprungs, das Nothwendige“ [Creuzer – Anm. V.G.] charakterisiert werden. „Das Zeitmass der Symbolerfahrung ist das mystische Nu, in welchem das Symbol den Sinn in sein verborgenes und, wenn man so sagen darf, waldiges Innere aufnimmt.“ [Benjamin – Anm. V.G.] [...] Auch wenn das Symbol von einem Subjekt geschaffen ist – wie es nun einmal bei einem künstlerischen Symbol der Fall ist-, tendiert in ihm doch die Subjektivität dahin, ihre Spuren zu verwischen, sich selbst auszulöschen und zu verschwinden. Das künstlerische Symbol scheint sich daher jedem bedeutungsverleihenden Akt zu entziehen – dem des schaffenden Künstlers ebenso wie dem des deutenden Interpreten. Es lässt sich lediglich wahrnehmen. Das von einem Subjekt geschaffene Symbol soll seine Bedeutung auf dieselbe Weise enthalten und offenbaren, wie es die Dinge mit den Bedeutungen taten, die ihnen Gott vor Beginn der Geschichte, im Stande des Paradieses verliehen hatte: Materialität, Signifikant und Signifikat fallen zusammen. Daher erscheint seine Bedeutung weder als willkürlich noch als eine subjektiv hergestellte Beziehung, sondern als mit ihm gegeben.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 250f.)

Aufführung als Repräsentation oder Re-Präsentation nach Hans Ulrich Gumbrecht?

Es muss das Ziel sein, die Aufführung in den Zustand der Re-Präsentation zu bringen, also nicht in der Repräsentation eines abwesenden Gegenstands zu verharren, sondern vielmehr bis zum Punkt der Re-Präsentation des Anwesenden, der Wieder-Vergegenwärtigung des Wahrnehmbaren zu gelangen. Weshalb muss bis dahin „gelangt“ werden auf einem offenbar weiteren Weg, wo die Re-Präsentation des Anwesenden doch auf den ersten Blick weniger zu sein scheint als die Repräsentation eines abwesenden Gegenstands? Weil konsequente Re-Präsentation die Ausführenden schutzlos der Wahrnehmung des Publikums aussetzt, ohne Bezug auf ausserhalb der Situation und seiner selbst liegende Gegenstände und Bedeutungen, ganz auf die Realität der Aufführung (und sich selbst) zurückgeworfen.

Dadurch wird dem Zuschauer der Raum geöffnet für die Assoziation in Anregung durch die unmittelbare Erscheinung der Aufführung. Die Exposition der gesammelten Grundmaterialien – Musik, Text, Bilder, Szene, Raum und immaterielle „Handlungsstränge“ –, assoziativ zusammengestellt und in einer „Inszenierung“ zur Aufführung vorbereitet, erfolgt nicht „gebürstet“ zum „richtigen“ Verständnis, sondern gesammelt als Aufforderung zur Wahrnehmung.

„Präsenz“ und „Repräsentation“ galten lange Zeit in ästhetischen Theorien als gegensätzliche Begriffe. [...] Auf Aufführungen bezogen hiess dies, dass – gerade in den sechziger und frühen siebziger Jahren – der Körper des Schauspielers als Ort und Inbegriff der Präsenz galt [...]. Die dramatische Figur dagegen erschien als Inbegriff von Repräsentation. [...] Wie sich im Abschnitt über „Verkörperung“ gezeigt hat, lässt sich ein solches Verständnis von „Präsenz“ und „Repräsentation“, die Vorstellung eines dichotomischen Verhältnisses, so nicht aufrechterhalten. Sowohl Präsenz als auch die Figur werden durch spezifische Verkörperungsprozesse hervorgebracht. [...]

Daraus folgt nun keineswegs, dass damit jegliche Differenz zwischen den Begriffen „Präsenz“ und „Repräsentation“ aufgehoben wäre. Denn sogar wenn es sich bei den spezifischen Verkörperungsprozessen um dieselben handeln sollte – ein Fall, der durchaus eintreten kann, [...] nämlich immer dann, wenn ein Schauspieler, der eine Figur „spielt“, dabei durchgehend als präsent erscheint –, unterscheidet sich doch das Resultat, das in der Wahrnehmung jeweils entsteht, erheblich. Die Unterscheidung ergibt sich also aus der Wahrnehmung. Dies zeigt sich vor allem beim Phänomen der perzeptiven Multistabilität. Wie ausgeführt, kann die Wahrnehmung im Akt der Wahrnehmung umspringen. Was in diesem Moment als Präsenz des Schauspielers wahrgenommen wird, wird im nächsten als Figur wahrgenommen und *vice versa*.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 256f.)

Aufführung als Repräsentation oder Re-Präsentation nach Hans Ulrich Gumbrecht?

Es muss das Ziel sein, die Aufführung in den Zustand der Re-Präsentation zu bringen, also nicht in der Repräsentation eines abwesenden Gegenstands zu verharren, sondern vielmehr bis zum Punkt der Re-Präsentation des Anwesenden, der Wieder-Vergegenwärtigung des Wahrnehmbaren zu gelangen. Weshalb muss bis dahin „gelangt“ werden auf einem offenbar weiteren Weg, wo die Re-Präsentation des Anwesenden doch auf den ersten Blick weniger zu sein scheint als die Repräsentation eines abwesenden Gegenstands? Weil konsequente Re-Präsentation die Ausführenden schutzlos der Wahrnehmung des Publikums aussetzt, ohne Bezug auf ausserhalb der Situation und seiner selbst liegende Gegenstände und Bedeutungen, ganz auf die Realität der Aufführung (und sich selbst) zurückgeworfen.

Dadurch wird dem Zuschauer der Raum geöffnet für die Assoziation in Anregung durch die unmittelbare Erscheinung der Aufführung. Die Exposition der gesammelten Grundmaterialien – Musik, Text, Bilder, Szene, Raum und immaterielle „Handlungsstränge“ –, assoziativ zusammengestellt und in einer „Inszenierung“ zur Aufführung vorbereitet, erfolgt nicht „gebürstet“ zum „richtigen“ Verständnis, sondern gesammelt als Aufforderung zur Wahrnehmung.

„Laut, Licht, Geruch dringen im Akt der Wahrnehmung in den Körper des Wahrnehmenden ein, wirken auf ihn ein, transformieren ihn. Kann ich sagen, dass das wahrnehmende Subjekt die Ausdehnung des Dings im Raum, das es anblickt, den Geruch, den es einatmet, den Laut, der in seinem Brustkorb resoniert, das gleissende Licht, das sein Auge blendet, versteht? Doch wohl kaum. Es erfährt sie vielmehr in ihrem phänomenalen Sein, das sich ihm im Akt der Wahrnehmung ereignet. Der Zuschauer ist von seiner Wahrnehmung, und das heisst: vom Wahrgenommenen, leiblich affiziert. Aber er „versteht“ es nicht. Das liegt nicht nur daran, dass [...] das Verstehen immer dann an seine Grenze gerät, [...], wenn die Materialität in den Vordergrund tritt und sich die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden auf sie fokussiert, wie es hier der Fall ist. Es hat vor allem darin seinen Grund, dass hier Materialität, Signifikant und Signifikat zusammenfallen und damit jegliche Möglichkeit zur „Entschlüsselung“ der Bedeutung entzogen ist. Die Bedeutung lässt sich von der Materialität nicht ablösen, nicht als ein Begriff fassen. Sie ist vielmehr mit dem materiellen Erscheinen des Objekts identisch.

Die verschiedenartigsten Assoziationen, welche die Wahrnehmung dieses Objektes im Wahrnehmenden auslösen mögen, sind durchaus als ein Respons zu verstehen. Sie stellen eine Antwort auf die Herausforderung dar, die vom Erscheinen des Objektes ausgeht, aber wohl kaum einen Versuch, es zu verstehen.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 271.)

Was bieten Aufführungen ganz im allgemeinen? Nahrung zum Nachdenken, Ablenkung vom Alltag, sinnliches Erleben, Gelegenheit zur Meditation? Weiteres wäre zu nennen, und die Antwort ist sicherlich in den meisten Fällen eine Kombination. Letztlich aber eignet allen Aufführungen die Arbeit an Grenzen, seien es Grenzen zwischen Lebensbereichen wie – vereinfacht gesagt – Alltag und Kunst, seien es die Grenzen des (ausführenden oder hörend-schauenden) Individuums und seiner Wahrnehmung, seien es Grenzen, die sich durch Gattungen und Inhalte ergeben.

Wenn Grenzen in Schwellen verwandelt werden – um ein Bild von Erika Fischer-Lichte für ein wesentliches performatives Moment zu gebrauchen –, Schwellen zwischen hier und dort und zwischen jetzt und dann, Schwellen als Verortung des Schwellenzustands, der Liminalität also, in welche die Teilnehmenden einer Aufführung sich versetzen lassen, um verwandelt, transformiert daraus hervorzugehen, ist dann notwendigerweise eine Wiederverzauberung der Welt im Gang?

Verzauberung ist an das (begrifflich-kognitiv) Unfassliche gebunden – an einen Aspekt von Wahrnehmung, wie er z.B. in nicht zielgerichteter Assoziation aufscheint. Verzauberung ist im „Zulassen“ reiner Wahrnehmung begründet, die sich öffnet für Serendipität, Erkennen des unerwartet Hervorgetretenen, der Emergenz. Performative Anordnungen mit Schwellen können dies fördern, doch liegt die Entscheidung über die Wiederverzauberung der (oder: seiner) Welt letztlich bei jedem einzelnen Mitglied des Publikums.

„Was sich in Aufführungen ereignet, lässt sich zusammenfassend als eine Wiederverzauberung der Welt und eine Verwandlung der an ihnen Beteiligten beschreiben. Es ist die Ereignishaftigkeit von Aufführungen, die sich in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, in der performativen Hervorbringung von Materialität, in der Emergenz von Bedeutung artikuliert und in Erscheinung tritt, welche derartige Prozesse der Transformation ermöglicht und bewirkt. Es ist die spezifische Eigenart von Aufführungen von Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren, diese Bedingungen der Entstehung von Aufführungen sowie die mit ihnen verbundenen Transformationsprozesse immer wieder demonstrativ herausgestellt, mit ihnen gespielt und auf sie reflektiert zu haben. Damit haben sie den Blick für die Einsicht geschärft, dass diese Bedingungen ganz allgemein für Aufführungen gelten, welcher Art und welcher Epoche auch immer. Auf sie ist die hier entwickelte Ästhetik des Performativen bezogen.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 315.)

Wenn das Misslingen dem Performativen als Möglichkeit stets eingeschrieben ist, wie lässt sich dennoch das Gelingen fördern?

Nichts deutet darauf hin, dass die klassischen Strategien der Vorbereitung und der Präsenz für eine Aufführung an Gültigkeit einbüßen würden, wenn sie auf ihre performative Qualität hin ausgerichtet werden soll. Ganz im Gegenteil steigt mit zunehmender Bedeutung des Publikums für den Verlauf und das Erlebnis der Aufführung auch sofort der Anspruch an die Vorbereitung, die nun zum Mindesten weitere aktiv Teilnehmende mit zu bedenken hat und – je nach Partizipationsgrad – auch verschiedene Varianten des Verlaufs. Auch die Anforderungen an die Präsenz, an die Intensität des Aufführungsmoments wächst mit der Konzentration auf die Aufführung als Vergegenwärtigung des Wahrnehmbaren, des Erlebens – es besteht keinerlei Möglichkeit zur „Ablenkung“ durch einen Hinweis auf eine ausserhalb der Aufführung angesiedelte Bedeutung. Und nicht zuletzt nimmt der Stellenwert der Form zu, denn sie bestimmt die Erscheinung und das Wahrnehmbare. Wo die Aufführung als Zeichen für eine abwesende Wahrheit gedacht wird, bleibt Letztere erhalten, wenn die Form der Aufführung mangelhaft ist. Wenn aber die Bedeutung der Aufführung in der Wahrnehmung, im Erlebnis selbst liegt, kann mangelhafte Form die Aufführung scheitern lassen.

„Es ist der Prozess der Inszenierung, in dem ausprobiert, festgelegt – und nach Aufführungen häufig wieder verändert – wird, wie die performative Hervorbringung von Materialität sich vollziehen soll. Inszenierung ist insofern als ein intentionaler Prozess zu denken, in dem mit den unterschiedlichsten Verfahren – bis hin zu Zufallsoperationen – ermittelt wird, welche Elemente performativ hervorgebracht werden, das heisst, zu welchem Zeitpunkt der Aufführung an welchem Punkt des Raumes erscheinen, wie sie sich durch den Raum bewegen und gegebenenfalls verändern und zu welchem Zeitpunkt sie an welchem Punkt wieder aus dem Raum verschwinden sollen. Inszenierung lässt sich also als der Prozess beschreiben, in dem allmählich die Strategien entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann, wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll. Inszenierung lässt sich entsprechend in der Tat als eine Erzeugungsstrategie bestimmen, nach der in der Aufführung die Gegenwart von Erscheinungen als eine flüchtige, ephemere in einer bestimmten zeitlichen Abfolge und in bestimmten räumlichen Konstellationen performativ hervorgebracht und präsentiert werden soll.“
(Fischer-Lichte 2004, S. 325f.)

Was bieten Aufführungen ganz im allgemeinen? Nahrung zum Nachdenken, Ablenkung vom Alltag, sinnliches Erleben, Gelegenheit zur Meditation? Weiteres wäre zu nennen, und die Antwort ist sicherlich in den meisten Fällen eine Kombination. Letztlich aber eignet allen Aufführungen die Arbeit an Grenzen, seien es Grenzen zwischen Lebensbereichen wie – vereinfacht gesagt – Alltag und Kunst, seien es die Grenzen des (ausführenden oder hörend-schauenden) Individuums und seiner Wahrnehmung, seien es Grenzen, die sich durch Gattungen und Inhalte ergeben.

Wenn Grenzen in Schwellen verwandelt werden – um ein Bild von Erika Fischer-Lichte für ein wesentliches performatives Moment zu gebrauchen –, Schwellen zwischen hier und dort und zwischen jetzt und dann, Schwellen als Verortung des Schwellenzustands, der Liminalität also, in welche die Teilnehmenden einer Aufführung sich versetzen lassen, um verwandelt, transformiert daraus hervorzugehen, ist dann notwendigerweise eine Wiederverzauberung der Welt im Gang?

Verzauberung ist an das (begrifflich-kognitiv) Unfassliche gebunden – an einen Aspekt von Wahrnehmung, wie er z.B. in nicht zielgerichteter Assoziation aufscheint. Verzauberung ist im „Zulassen“ reiner Wahrnehmung begründet, die sich öffnet für Serendipität, Erkennen des unerwartet Hervorgetretenen, der Emergenz. Performative Anordnungen mit Schwellen können dies fördern, doch liegt die Entscheidung über die Wiederverzauberung der (oder: seiner) Welt letztlich bei jedem einzelnen Mitglied des Publikums.

„Eine Ästhetik des Performativen zielt auf diese Kunst der Grenzüberschreitung. Sie arbeitet unablässig daran, Grenzen [...] zu überschreiten und so den Begriff der Grenze zu redefinieren. Während bisher das Trennende, die Abschottung, die prinzipielle Differenz als die ihn bestimmenden Aspekte im Vordergrund standen, macht eine Ästhetik des Performativen den Aspekt der Überschreitung und des Übergangs stark. Die Grenze wird zur Schwelle, die nicht voneinander trennt, sondern miteinander verbindet. An die Stelle der unüberbrückbaren Gegensätze treten graduelle Differenzen. Eine Ästhetik des Performativen verfolgt also nicht das Projekt einer Entdifferenzierung, das nach Girards Opfertheorie unweigerlich zum Ausbruch von Gewalt führen würde. Vielmehr geht es ihr um die Überwindung starrer Gegensätze, um ihre Überführung in dynamische Differenzierungen. Insofern wir uns angewöhnt haben, das Hantieren mit dichotomischen Begriffspaaren als Ausweis für eine rationale Vorgehensweise zu begreifen, die der von der Aufklärung vollzogenen Entzauberung der Welt adäquat ist und sie zutreffend zu beschreiben vermag, liegt es nahe, das Projekt einer Ästhetik des Performativen, welche eben solche dichotomischen Begriffspaare kollabieren lässt und statt mit einem Entweder-oder mit einem Sowohl-als-auch argumentiert, als einen Versuch zur Wiederverzauberung der Welt zu begreifen, welche die im 18. Jahrhundert gesetzten Grenzen in Schwellen verwandelt.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 356f.)

Wenn das Misslingen dem Performativen als Möglichkeit stets eingeschrieben ist, wie lässt sich dennoch das Gelingen fördern?

Nichts deutet darauf hin, dass die klassischen Strategien der Vorbereitung und der Präsenz für eine Aufführung an Gültigkeit einbüßen würden, wenn sie auf ihre performative Qualität hin ausgerichtet werden soll. Ganz im Gegenteil steigt mit zunehmender Bedeutung des Publikums für den Verlauf und das Erlebnis der Aufführung auch sofort der Anspruch an die Vorbereitung, die nun zum Mindesten weitere aktiv Teilnehmende mit zu bedenken hat und – je nach Partizipationsgrad – auch verschiedene Varianten des Verlaufs. Auch die Anforderungen an die Präsenz, an die Intensität des Aufführungsmoments wächst mit der Konzentration auf die Aufführung als Vergegenwärtigung des Wahrnehmbaren, des Erlebens – es besteht keinerlei Möglichkeit zur „Ablenkung“ durch einen Hinweis auf eine ausserhalb der Aufführung angesiedelte Bedeutung. Und nicht zuletzt nimmt der Stellenwert der Form zu, denn sie bestimmt die Erscheinung und das Wahrnehmbare. Wo die Aufführung als Zeichen für eine abwesende Wahrheit gedacht wird, bleibt Letztere erhalten, wenn die Form der Aufführung mangelhaft ist. Wenn aber die Bedeutung der Aufführung in der Wahrnehmung, im Erlebnis selbst liegt, kann mangelhafte Form die Aufführung scheitern lassen.

„Man erlebt, dass Musik nicht lediglich ertönt, sondern dass sie auch im handwerklichen Sinne gemacht wird. Das scheint eine ausserordentliche Erfahrung zu sein in einer Zeit, in der man permanent Musik hört, deren Macher abwesend sind und anonym bleiben.

Doch dieser Emphase für das Live-Erlebnis eines Konzerts ist entgegenzuhalten, dass es keine qualitative Feststellung ist und die Argumentation auf die Beschwörung eines metaphysischen Erlebnisses beschränkt zu werden droht, bei dessen Beschreibung zwar von Präsenz oder Unmittelbarkeit gesprochen werden könnte, man letztendlich aber über ein „es war irgendwie intensiv“ nicht hinauskommt. Oft kommt man aus einem Konzert und muss feststellen: Das war kein Ereignis, sondern eher ein Vorkommnis, obwohl das Kriterium der gleichzeitigen Anwesenheit erfüllt wurde. Es geht damit weniger um die Frage, warum eine Aufführung ein Ereignis *ist*, als vielmehr darum, wie und wodurch eine Aufführung für ihre Beteiligten zum Ereignis *werden kann* – oder eben auch nicht. Denn für Aufführungen gibt es keine Gelingensgarantie. Die Potenzialität einer Aufführung ist eben dadurch ausgezeichnet, dass etwas schiefgehen kann, dass ein Ton nicht getroffen wird, ein Konzertbesucher sich daneben benimmt usw. Das ist eine ganz andere Erfahrungssituation als beim Hören einer CD. Die Kontingenz einer Aufführung bringt also mit sich, dass etwas passieren kann, was nicht passieren sollte.“ (Roselt 2011, S. 116.)

Die Faktoren der Qualität eines Liedes zu beschreiben, machte eine eigene Forschungsarbeit notwendig. Für den Moment wollen wir nur davon ausgehen, dass die Melodie einer der Faktoren sei.

Wenn wir uns nun ganz auf den performativen Aspekt der Melodie beschränken und sämtliche musikhistorischen und musiktheoretisch-analytischen Werkzeuge unbenutzt beiseite lassen, ist die Melodie einfach ein wesentlicher Träger der Kommunikation zwischen Sänger und Hörer. Die Melodie trägt als Teil des Stimmerlebens dazu bei, die leibliche Ko-Präsenz von Sänger und Hörer nicht nur hörbar, sondern auch fühlbar zu machen. Wenn wir Max Herrmann in seiner Argumentation folgen, wonach die Erfahrung des Hörers wesentlich vom „Nacherleben“ und vom „heimlichen Drang“, „den gleichen Stimmklang in der Kehle hervorzubringen“, geprägt ist (Herrmann 1998, S. 277), wird die Melodie existentiell. Ihr Ambitus, ihre Exposition gewisser Töne vor anderen, ihre Richtung einschliesslich der Richtungswechsel, ihr Bewegungsgefühl und nicht zuletzt ihre schiere zeitliche Ausdehnung und damit in Verbindung ihre Wirkung auf die Atmung – all dies greift in den Gesang ein, formt ihn schon in seiner hervorbringenden Verkörperung als angenehmen oder anstrengenden, als erhebenden oder niederdrückenden etc., kurz: In ihren zahllosen Variationen prägt die Melodie nicht nur den Ausdruck mit, sondern wirkt direkt auf und über das Befinden des Sängers auf den Hörer ein.

„Die Stimme ist ein atmosphärisches, energetisches und situatives Geschehen. Dadurch vermag sie unsere Sensibilität für das Spezifische theatraler Ereignisse zu schärfen, das mit performativen Prozessen der Entgrenzung und der Transformation verknüpft ist. Wenn Stimmen erklingen und gehört werden, spielt sich etwas zwischen Menschen, zwischen Menschen und Räumen, zwischen Menschen und Objekten ab. Aufgrund dieser Prozessualität ist es zum Topos der Ästhetik geworden, die Musik als Zeitkunst von den Raumkünsten wie beispielsweise der Skulptur zu scheiden. Auch diese Opposition scheint mir allerdings nicht haltbar. Zwar erstreckt sich die Stimme in der Zeit, und ihre Wahrnehmung umfasst komplexe zeitliche Verhältnisse. Darüber hinaus jedoch generiert die Stimme Räume, sie bringt Räume der Wahrnehmung und des Erlebens ebenso wie Räume der Ko-Präsenz von Sprechendem und Hörendem überhaupt erst hervor, gibt ihnen Ausdehnung und Kontur. [...] Stärker noch als jede akustische Wahrnehmung ist das Wahrnehmen von Stimmen ein affektiver Prozess, an dem die oder der Wahrnehmende aktiv beteiligt ist. Im Zuhören höre ich die Stimme und den Körper des anderen, eine Relation, die Lacan und Barthes mit jeweils unterschiedlicher Akzentuierung als Verhältnis des Begehrens beschrieben haben. Und indem ich dem oder der anderen zuhöre, höre ich auch mir selbst zu. Es stellen sich Bilder und Assoziationen ein, ich werde auf meinen eigenen Körper und mein eigenes Imaginäres verwiesen.“
(Kolesch 2001, S. 264f.)

Wo Performativität zum reinen Modus der Wahrnehmung wird, zum dynamisierenden Blick, der versucht, Subjekt- und Objektperspektive („Tun und Erleiden“) sowie generell Gegensatzpositionen ineinander zu denken, dadurch die Versetzung in einen liminalen Zustand („auf der Schwelle von hier nach dort“), sodann Emergenz und darauf folgend Transformation zu erreichen, wird es zu einem „invasiven“ Konzept und strebt nach umfassender Geltung für alle Disziplinen, jede Situation, ja praktisch jedes verändernde Verhalten schlechthin.

Dadurch wird es scharfer Konturen beraubt und verliert als Konzept wiederum die beschworene Transformationskraft. Es setzt sich der Gefahr aus, trivial zu werden, indem es nur noch abstrakt jeglichen Veränderungsprozess beschreibt: Einbezug verschiedener Perspektiven, Krise, Erproben neuer Möglichkeiten, Konstituierung (veränderter) „Wirklichkeit“.

Dabei fällt auf, dass aus der Grunddefinition von performativen Vorgängen als „selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend“ (Fischer-Lichte 2005, S. 232) der selbstreferentielle Anteil weniger strikt verlangt wird als derjenige der Wirklichkeitskonstituierung. Ohne selbstreferentiellen Anspruch jedoch lässt sich das Konzept der Performativität in gewissem Sinn z.B. schlechterdings auf jede musikalische Aufführung beziehen und besitzt somit nur noch ein sehr eingeschränktes Erkenntnispotential.

„Wandern auf solche Weise musikalische und bildnerische Strategien in die theatrale Kunst der Inszenierung ein, ohne ihr äusserlich appliziert zu werden, so demonstrieren die Verfransungstendenzen der Künste in der Moderne andererseits, wie theatrale Momente der Inszenierung von der neuen Musik und vor allem von der bildenden Kunst aufgenommen und weiterentwickelt werden. Das bekannteste und aktuellste Beispiel dafür ist der ausgedehnte Bereich der Performance, dessen wachsende Bedeutung wiederum den Übergang zu einer Ästhetik der Performanz nahegelegt hat, deren globaler Anspruch nun allerdings ebenso fragwürdig bleibt wie der Anspruch einer einseitig an der Kategorie des Werks orientierten traditionellen Ästhetik. Die Komplexität des Ästhetischen ist eben nie auf eine allgemeine Formel zu bringen, sondern nur als bewegliches, konstellatives Verhältnis im Prozess eines Diskurses bestimmbar, der hinsichtlich seiner normativen Konsequenzen offen und revidierbar zu bleiben hätte.“ (Früchtl/Zimmermann 2001, S. 37.)

Wenn das Misslingen dem Performativen als Möglichkeit stets eingeschrieben ist, wie lässt sich dennoch das Gelingen fördern?

Nichts deutet darauf hin, dass die klassischen Strategien der Vorbereitung und der Präsenz für eine Aufführung an Gültigkeit einbüßen würden, wenn sie auf ihre performative Qualität hin ausgerichtet werden soll. Ganz im Gegenteil steigt mit zunehmender Bedeutung des Publikums für den Verlauf und das Erlebnis der Aufführung auch sofort der Anspruch an die Vorbereitung, die nun zum Mindesten weitere aktiv Teilnehmende mit zu bedenken hat und – je nach Partizipationsgrad – auch verschiedene Varianten des Verlaufs. Auch die Anforderungen an die Präsenz, an die Intensität des Aufführungsmoments wächst mit der Konzentration auf die Aufführung als Vergegenwärtigung des Wahrnehmbaren, des Erlebens – es besteht keinerlei Möglichkeit zur „Ablenkung“ durch einen Hinweis auf eine ausserhalb der Aufführung angesiedelte Bedeutung. Und nicht zuletzt nimmt der Stellenwert der Form zu, denn sie bestimmt die Erscheinung und das Wahrnehmbare. Wo die Aufführung als Zeichen für eine abwesende Wahrheit gedacht wird, bleibt Letztere erhalten, wenn die Form der Aufführung mangelhaft ist. Wenn aber die Bedeutung der Aufführung in der Wahrnehmung, im Erlebnis selbst liegt, kann mangelhafte Form die Aufführung scheitern lassen.

„Jede Inszenierung, das ist meine erste inhaltliche These, ist eine Inszenierung von Gegenwart. [...] Sie [macht] Gegenwart *bemerkbar*. Das ist ihre primäre Leistung.“ (Seel 2001, S. 53f.)

„Sie [tut] dies, das ist meine zweite inhaltliche These, *im Medium des Erscheinens*. [...] *Inszenierungen oder Inszenieren*, so lassen sich daher die vorangegangenen Bestimmungen abkürzend zusammenfassen, *ist ein öffentliches Erscheinenlassen von Gegenwart*.“ (Ders., S. 56.)

Künstlerische Inszenierungen, so lautet meine dritte These, sind Präsentationen in einem besonderen Sinn. Sie stellen nicht allein eine besondere Gegenwart her und stellen nicht allein eine besondere Gegenwart heraus – sie bieten Gegenwarten dar. Sie sind Imaginationen menschlicher Gegenwarten. [...] Sie *produzieren* Präsenz nicht allein, sie *präsentieren* Präsenz. [...] Die Präsentationen einer inszenierenden oder inszenierten Kunst [...] bieten nicht allein vergängliche Gegenwarten dar, sie *sind* vergängliche Gegenwarten des menschlichen Lebens. [...] Denn künstlerische Inszenierungen lassen es nicht allein zu einer *vorübergehenden auffälligen* Gegenwart kommen; sie bieten nicht allein eine vergängliche Gegenwart in auffälliger Weise dar; sie leisten dies beides, und beides zugleich, indem sie sich ihrerseits als eine *auffällig vorübergehende* Gegenwart präsentieren.“ (Ders., S. 58f.)

Aufführung als Repräsentation oder Re-Präsentation nach Hans Ulrich Gumbrecht?

Es muss das Ziel sein, die Aufführung in den Zustand der Re-Präsentation zu bringen, also nicht in der Repräsentation eines abwesenden Gegenstands zu verharren, sondern vielmehr bis zum Punkt der Re-Präsentation des Anwesenden, der Wieder-Vergegenwärtigung des Wahrnehmbaren zu gelangen. Weshalb muss bis dahin „gelangt“ werden auf einem offenbar weiteren Weg, wo die Re-Präsentation des Anwesenden doch auf den ersten Blick weniger zu sein scheint als die Repräsentation eines abwesenden Gegenstands? Weil konsequente Re-Präsentation die Ausführenden schutzlos der Wahrnehmung des Publikums aussetzt, ohne Bezug auf ausserhalb der Situation und seiner selbst liegende Gegenstände und Bedeutungen, ganz auf die Realität der Aufführung (und sich selbst) zurückgeworfen.

Dadurch wird dem Zuschauer der Raum geöffnet für die Assoziation in Anregung durch die unmittelbare Erscheinung der Aufführung. Die Exposition der gesammelten Grundmaterialien – Musik, Text, Bilder, Szene, Raum und immaterielle „Handlungsstränge“ –, assoziativ zusammengestellt und in einer „Inszenierung“ zur Aufführung vorbereitet, erfolgt nicht „gebürstet“ zum „richtigen“ Verständnis, sondern gesammelt als Aufforderung zur Wahrnehmung.

„Repräsentation denken wir als die Evokation eines räumlich und/oder zeitlich abwesenden Referenzgegenstandes durch etwas Anwesendes, das wir – mit je verschiedenen inhaltlichen Implikationen – als „Zeichen“ für das Abwesende auffassen. Damit kommt sofort die Frage ins Spiel, ob ein Zeichen jenes Abwesende „adäquat“ zur Darstellung bringt oder verzerrt/verändert. [...]

Eine ganz andere Sichtweise eröffnet sich, sobald man das Wort „Re-Präsentation“ mit einem Bindestrich schreibt und in seiner etymologischen Bedeutung denkt, nämlich als ein Wieder-Vergegenwärtigen. Solche Re-Präsentation ist nicht Stellvertretung für etwas abwesend Bleibendes, sondern die Produktion der erneuten Präsenz von etwas zuvor temporär abwesend Gewesenem. Der wieder gegenwärtig gemachte Gegenstand wird dann nicht nur mit der Zeit der Wahrnehmung eines Betrachters synchronisiert, er ist auch (und vor allem) im Raum des Betrachters gegenwärtig – und wird für ihn berührbar. Die Sinnfrage nach der (Un)Angemessenheit der Darstellung eines abwesenden Gegenstands kann hier nicht aufkommen, weil ja der Gegenstand selbst (das „Original“ sozusagen) wieder präsent wird. Anstelle einer Sinn-Dimension produziert Re-präsentation [*sic*] Gegenwärtigkeit als Berührbarkeit.“ (Gumbrecht 2001, S. 64f.)

Der englische Philosoph J. L. Austin gilt als Vater des Performativitätsbegriffs. Auf ihn gehen die „Erfindung“ des englischen Worts „performative“ und die Eröffnung des performativen Konzept- und Handlungsfelds zurück.

Die Ironie der Geschichte liegt darin, dass Austin im Lauf seiner „William James Lectures“ 1955, denen dieses Konzept entstammt, dasselbe eigentlich wieder scheitern liess und stattdessen ein alternatives vorschlug, doch die Unterscheidung in konstative Äusserungen, die das Seiende festhalten und sich falsifizieren lassen, und performative Äusserungen, die im Sprechakt zugleich die benannte Handlung vollziehen und „nur“ gelingen oder misslingen können, trat unaufhaltsam seinen Siegeszug durch die Disziplinen an.

„Selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend“ ist die kürzestmögliche Umschreibung von performativ, und in diesen zwei Polen liegt das destabilisierende Potential des Konzepts begründet. Denn die performativen Sprechakte können gelingen oder misslingen, je nachdem, ob sich die Wirklichkeit auch erfüllt, die sie benennen, ob also die soziale Gemeinschaft diese neue Wirklichkeit akzeptiert und nachvollzieht.

Austin habe sein Performativitätskonzept in seinen Lectures in heiterer Absicht scheitern lassen, gleichsam zur Illustration des Konzepts selbst. Die Realität liess das Scheitern scheitern.

„We were to consider, you will remember, some cases and senses (only some, Heaven help us!) in which to *say* something is to *do* something; or in which *by* saying or *in* saying something we are doing something. This topic is one development – there are many others – in the recent movement towards questioning an age-old assumption in philosophy – the assumption that to say something, at least in all cases worth considering, i.e. all cases considered, is always and simply to *state* something. This assumption is no doubt unconscious, no doubt is wrong, but it is wholly natural in philosophy apparently. We must learn to run before we can walk. If we never made mistakes, how should we correct them?

I began by drawing your attention, by way of example, to a few simple utterances of the kind known as performatives or performatives. These have on the face of them the look – or at least the grammatical make-up – of “statements”; but nevertheless they are seen, when more closely inspected, to be, quite plainly, *not* utterances which could be “true” or “false”. Yet to be “true” or “false” is traditionally the characteristic mark of a statement. One of our examples was, for instance, the utterance “I do” (take this woman to be my lawful wedded wife), as uttered in the course of a marriage ceremony. Here we should say that in saying these words we are *doing* something – namely, marrying, rather than *reporting* something, namely *that* we are marrying.” (Austin 1962, S. 12f.)

Der englische Philosoph J. L. Austin gilt als Vater des Performativitätsbegriffs. Auf ihn gehen die „Erfindung“ des englischen Worts „performative“ und die Eröffnung des performativen Konzept- und Handlungsfelds zurück.

Die Ironie der Geschichte liegt darin, dass Austin im Lauf seiner „William James Lectures“ 1955, denen dieses Konzept entstammt, dasselbe eigentlich wieder scheitern liess und stattdessen ein alternatives vorschlug, doch die Unterscheidung in konstative Äusserungen, die das Seiende festhalten und sich falsifizieren lassen, und performative Äusserungen, die im Sprechakt zugleich die benannte Handlung vollziehen und „nur“ gelingen oder misslingen können, trat unaufhaltsam seinen Siegeszug durch die Disziplinen an.

„Selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend“ ist die kürzestmögliche Umschreibung von performativ, und in diesen zwei Polen liegt das destabilisierende Potential des Konzepts begründet. Denn die performativen Sprechakte können gelingen oder misslingen, je nachdem, ob sich die Wirklichkeit auch erfüllt, die sie benennen, ob also die soziale Gemeinschaft diese neue Wirklichkeit akzeptiert und nachvollzieht.

Austin habe sein Performativitätskonzept in seinen Lectures in heiterer Absicht scheitern lassen, gleichsam zur Illustration des Konzepts selbst. Die Realität liess das Scheitern scheitern.

“Examples: (E. a) “I do (sc. take this woman to be my lawful wedded wife)” – as uttered in the course of the marriage ceremony. (E. b) “I name this ship the *Queen Elizabeth*” – as uttered when smashing the bottle against the stem.

[...] In these examples it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to *describe* my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it. None of the utterances cited is either true or false: I assert this as obvious and do not argue it. It needs argument no more than that “damn” is not true or false: it may be that the utterance “serves to inform you” – but that is quite different. To name the ship is to say (in the appropriate circumstances) the words “I name, &c.”. When I say, before the registrar or altar, &c., “I do”, I am not reporting on a marriage: I am indulging in it.

What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance, or, for short, “a performative”. The term “performative” will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term “imperative” is. The name is derived, of course, from “perform”, the usual verb with the noun “action”: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something.” (Austin 1962, S. 5ff.)

Es muss angenommen werden, dass Artistic Research von der Forschungsgemeinschaft kaum als mehr denn als Kuriosum wahrgenommen wird, wenn überhaupt. Natürlich etabliert es sich als Konkurrent um Ressourcen, doch sichert es sich nirgends in Europa mehr als ein Prozent der gesamten Mittel, und in einigen Ländern ist es noch nicht explizit als förderungswürdig anerkannt. Es ist zu bezweifeln, dass davon zurzeit ein echter Impuls auf andere Forschungsrichtungen ausgeht.

Doch ist ein Einfluss auf die Kunst als Praxis anzunehmen – auf dreierlei Art: Zum ersten – hier sind Zweifel erlaubt – via öffentlichen Diskurs. Zumindest im öffentlichen Konzertbetrieb gibt es aber (noch) kaum Beispiele, in denen die Auseinandersetzung mit „Artistic Research“ grundsätzlicher stattfindet denn als Diskussion über ein Musikvermittlungsprogramm für Kinder. Zum zweiten eröffnen Artistic Research-Förderprogramme neue Profilierungsmöglichkeiten und Einkommensquellen für Kunstschaffende und bewegen diese dazu, sich neu auszurichten – allerdings in kleinem Mass, gemessen an der gesamten Kulturförderung. Zum dritten – am wirkungsmächtigsten – ist Artistic Research zum Diskurs in Musikhochschulen avanciert, da Forschung seit „Bologna“ zum Profil jeder Hochschule gehört und oft im Gegensatz zu schrumpfenden Lehebudgets sogar Stellenmöglichkeiten (gerade) für ambitionierte Musiker/innen bietet. Einfluss ist also auf dem Weg der Ausbildung zu erwarten. Für die künftige Kunst als Praxis ist daher zentral, welche Rolle Artistic Research zukommt.

„Die Bedeutsamkeit von Kants Analyse liegt zum Teil in der von ihm in seiner *Kritik der Urteilskraft* getroffenen Unterscheidung zwischen Urteil über Kunst und Geschmacksurteil. Das in der „Analytik des Schönen“ analysierte Geschmacksurteil konzentriert sich auf die formalen Aspekte der Schönheit, darunter Interessellosigkeit und Zweckmässigkeit ohne Zweck. Das Kunsturteil geht über das Geschmacks- oder das ästhetische Urteil hinaus, weil es sich auf den kulturellen Wert der Kunstwerke sowie auf ihre Schönheit konzentriert. Dieser kulturelle Wert besteht in ihrer Fähigkeit, dass sie „etwas zum Nachdenken übrigbleiben“ lassen und „den Geist zu Ideen stimm[en]“. Dies ist die Eigenschaft, kraft derer die Kunst dem Denken Nahrung bietet und sich selbst von einer rein ästhetischen Befriedigung unterscheidet. Der Inhalt der ästhetischen Erfahrung wird hier spezifischer als das identifiziert, was das Denken gewissermassen in Gang setzt, oder als das, was zum Nachdenken einlädt. Künstlerische Praktiken sind daher performative Praktiken in dem Sinne, dass Kunstwerke und kreative Prozesse etwas mit uns machen, uns „in Gang setzen“, unser Verständnis und unsere Sicht der Welt, auch in einem moralischen Sinne, verändern. Uns begegnet dieser performative Aspekt der Kunst in der künstlerischen Forschung in der Masse, in dem sie die konkrete Äusserung dessen, was uns bewegt und engagiert, mit sich bringt.“ (Borgdorff 2012, S. 73.)

Die Linie besteht aus einer unendlichen Zahl von Punkten; die Fläche aus einer unendlichen Zahl von Linien; das Volumen aus einer unendlichen Zahl von Flächen; das Hypervolumen aus einer unendlichen Zahl von Volumina ... Nein, gewiss ist diese Weise, meine Erzählung zu beginnen, *more geometrico*, nicht die beste. Die Versicherung, dass sie wahr sei, ist heutzutage bei jeder phantastischen Erzählung üblich; meine jedoch *ist* wahr.

Ich sinne oft allein, doch stets inmitten ungezählter Bewegungen, an die ich mich erinnere. Die eine gibt die andere, und ich erkenne, dass nicht Ideen zu Ideen führen, sondern alles zu allem. Es ist, als hörte ich es einfach eines Nachmittags an der Tür klopfen, ich öffnete, und ein Unbekannter träte ein. Gerade so taucht das Nichterwartete auf.

„Sehen Sie ihn sich gut an. Sie werden ihn nie wiedersehen. Nie mehr so ganz unverwandt und unverwandelt wiedersehen. Langsam wird er, nach dem Sie nie gefragt hatten, zum Bekannten werden. Nur in diesem kürzesten Moment verkörpert er gerade noch, was Sie noch nicht wissen.“

Dann erprobe ich, was in Erscheinung treten soll als Gegenwart, welches Unbekannte und welches schon Bekannte in unbekanntem Konstellationen der Wahrnehmung der Andern hingegeben werden und auffällig vorübergehen sollen. Und ich begreife, dass es etwas Ungeheuerliches ist. Die Überlegung, dass ich selber nicht weniger ungeheuerlich bin, der ich es hervorgebracht habe, nützt mir nichts.

Paraphrase/Collage nach Borges mit Anleihen bei Konzepten und Gedanken von Aristoteles, Fischer-Lichte, Hartmann, Lobsien, Rheinberger, Seel, Valéry

Heute weiss ich, dass alles sich anders hätte abspielen können, aber damals, als der Reigen der Ereignisse, über die ich schreiben will, begann, war ein anderer Ablauf überhaupt nicht vorstellbar.

Alles war bereit, um die vergängliche Gegenwart menschlichen Lebens erscheinen zu lassen, nicht von etwas berichtend, sondern zugleich vollziehend, was in Erscheinung trat.

Es erregte der Anderen Aufmerksamkeit, weil es in den Bewegungen etwas gab, was sich völlig von der Umgebung abhob, als gehörte es zu einer anderen Welt, wie verzaubert. Sie dachten an nichts, fragten sich nicht, was sie da tun, setzten sich einfach selber in Bewegung. Mit einem Wort, sie wussten nicht, warum sie's taten. Sie antworteten auf die Erscheinung, das Symbol, das seinen Sinn in sein waldiges Innere aufgenommen hatte. Mitspieler waren sie mit einem geheimen Drang, die gleichen Bewegungen auszuführen.

Zugegeben, wir verstanden nichts. Wir standen an der Schwelle, als das Nichterwartete auftauchte und wir letztlich wie verwandelt aus der auffällig vorübergegangenen Gegenwart entlassen wurden. Die Aufführung – oder war es das Werk? – hatte etwas zum Nachdenken übrigbleiben lassen.

Paraphrase/Collage nach Albahari mit Anleihen bei Konzepten und Gedanken von Aristoteles, Benjamin, Borgdorff, Fischer-Lichte, Herrmann, Kant, Seel

Früher feierten wir Rituale, als Gleiche, handelnd und zuschauend, als Körperliche. Dann liessen wir alles liegen, was nach Erinnerung aussah.

Wir räsonierten, vergewisserten uns, ein Selbst zu sein. Dem Lied, das unser Innerstes nach aussen kehrte, lauschten wir andächtig und wiesen ihm einen fernen, unantastbaren Ort zu. Was danach geschah, die Jahre, der Raum, das alles muss unerwähnt bleiben.

Wir erkannten: Der Klang der Worte ist der Klang der Welt, ihr wahres Gesicht. Wir wurden wieder zu Mitspielern mit heimlichem Nacherleben in einer schattenhaften Nachbildung dessen, was erschien. Wir zitterten wie Espenlaub, als wir die Grenze überquerten. Doch die Grenze wurde zur Schwelle, die nicht voneinander trennt, sondern miteinander verbindet.

Aber keine Sorge, ich werde das Ganze nicht noch einmal erzählen. Was einmal erzählt wurde, kann man nicht mehr wiederholen.

Doch wir fragen uns, worin, wohin wir treiben. Denken wir, das Leben bestehe aus einer Anhäufung verpasster Gelegenheiten? Uns hilft nicht Schweigen. Uns verlangt es nach der schieren Erfahrung unsrer Existenz im Erleben des Ereignisses.

Paraphrase/Collage nach Albahari mit Anleihen bei Konzepten und Gedanken von Austin, Brinkmann, Fischer-Lichte, Habermas, Herrmann, Roselt

Der Sommer geht zu Ende. Und ich begreife, dass dieses Vorhaben etwas Ungeheuerliches ist. Heute, drei Jahre danach, weiss ich, dass alles sich anders hätte abspielen können. Doch ist dies der Kern der Ergründung als schöpferisches Unterfangen, dass es sich weiterbewegt. Das Bewusste ist zwar das Auswählende, doch bietet sich ihm nur dar, was – schon ausgewählt – aus der Nacht des Unbewusstseins hervortritt. So hat sich gewandelt, was ehemals als Strategie zurechtgelegt war. Als ausprobiert wurde, trat das Nichterwartete hervor, verschiedentlich.

Ich bemühte mich darum, sinnlich zu erkennen. Ich bemühte mich darum, Tatsachen von Vermutungen, Wahrheit von Täuschung und Wissen von Glauben zu unterscheiden. Doch eine andere Stimme flüsterte mir zu, es sei nicht mit dem Entweder-oder zu argumentieren, sondern mit dem Sowohl-als-auch. Damit könne die Welt wiederverzaubert werden.

So hoffe ich, dass nur die Dichotomien scheiterten, wenngleich mein eignes Scheitern nicht auszuschliessen ist. Es war ein grossartiger, übermütiger Versuch, Form, Inhalt, Erscheinung und Wirkung in Eins zu bringen. Wenn wir uns mit den Dingen vertraut gemacht haben, bewusst oder unbewusst, so haben wir die Aussicht, etwas davon zu verstehen.

Ich fühle mich etwas erleichtert.

Paraphrase/Collage nach Borges und Albahari mit Anleihen bei Konzepten und Gedanken von Badura, Fischer-Lichte, Hartmann, Heisenberg, Rosengren, Tröndle

Abstract

Artistic Research ermöglicht die Zusammenschau dreier Aspekte: erstens des Ergründungsprozesses (der Entwicklung von Aufführungskonzepten in diesem Fall), zweitens der verwendeten Instrumente und Konzepte (d.h. der Assoziation, der Performativität, der Geschichte und Bedeutung des Liedes in der Öffentlichkeit und des Artistic Research-Diskurses selbst), und drittens der sprachlichen und hier auch szenisch-musikalischen Resultate. Diese Zusammenschau soll jedoch nicht im Sinne einer Repräsentation auf abwesende Gegenstände verweisen, sondern selbst Wieder-Vergegenwärtigung, also Re-Präsentation sein, und in der Rezeption der Präsentation einen tätigen Nachvollzug des Prozesses erlauben.

In der Beschäftigung mit einem ganz bestimmten Gegenstand – den Aufführungskonzepten für Lied-Repertoire – werden somit grundsätzliche Fragen zur Form der Durchführung und (Re-)Präsentation von Artistic Research-Projekten aufgeworfen. Die experimentelle Herangehensweise soll in der Kombination begrifflich-kognitiver und sinnlicher Erkenntnisaspekte eine intersubjektive Nachvollziehbarkeit erreichen. Assoziation dient dabei als Prinzip in der Erstellung ebenso wie in der Rezeption, und die beabsichtigte Funktionsweise ist performativ. Leitend ist das unerreichbare Ziel, Form, Inhalt, Erscheinung und Wirkung in eins zu bringen.

Abstract

Artistic research provides a framework in which to experience three elements in one exposition: firstly, the research process (on performance concepts in this case); secondly, its tools and concepts (association, performativity, the historical significance of Lied in public spheres, and the discourse surrounding artistic research itself); and thirdly, its musical, musico-dramatic and literary outcomes. Rather than ‹representing› something absent, the format of this exposition aims to facilitate the mere co-presence of these concepts, tools and processes, while encouraging recipients to engage with the exposition's constitutive elements and performative milieu.

By starting with the specific task of developing performance concepts, this project raises more general questions related to the processes, outcomes and disseminations of artistic research endeavours. It seeks comprehensibility by combining aspects of cognitive language and sensual knowledge in an experimental approach to presentation, whereby association provides the conceptual framework for its carrying out and reception, and performativity is the intended mode of operation. Overall it aims for a synthesis that must necessarily remain out of reach: a harmony of content, form, appearance and effect.

Dank geht prosaisch-alphabetisch, aber dennoch sehr herzlich

an Ulf Bästlein für die langjährige Begleitung und Förderung meiner künstlerischen, geistigen und persönlichen Entwicklung in ungezählten Gesangsstunden und Gesprächen,

an Federico Celestini für anregende Gespräche mit Hinweisen auf die zentrale Fährte,

an Maria Erdinger für die Zurverfügungstellung der Transkriptionen von Anselm Hüttenbrenners Briefwechsel und die Hilfe bei der Entzifferung von Liedmanuskripten,

an Michael Gees für Gespräche, die sich stets unmittelbar durch Oberflächen hindurch und zielsicher zum Wesentlichen hin bewegten,

an meine Eltern Brigitte und Hans Gloor-Bolliger, deren liebevolle und enthusiastische Unterstützung und Förderung schon vor meiner Geburt begann und nie ausgesetzt hat,

an Gertraud Gollner für die hilfsbereite, kompetente und verständnisvolle Unterstützung in den organisatorischen Belangen des Doktoratsstudiums,

an Mi-Sun Kim und Oliver Weber für die Transkription von Liedern von Anselm Hüttenbrenner und für die inspirierende künstlerische Zusammenarbeit in mancher Aufführung,

an die Kunstuniversität Graz für die Möglichkeit zum Gesangsstudium und zur umfassenden Weiterentwicklung der Persönlichkeit im künstlerischen Doktorat,

an Andrea Lindmayr-Brandl für wertvolle Denkanstöße im Gespräch und für die Anregung, sich in dieser Ausführung nicht auf *ein* Medium zu beschränken,

an das Orpheus Instituut Gent für die Aufnahme als Doctoral Researcher und nun als Research Fellow – für das Vertrauen und die fordernden kollegialen Diskussionen,

an Juan Parra und Anni Katrin Elmer für virtuoses Schneiden der Konzertvideos,

an Christof Rimensberger für die begeisterte und begeisternde, professionelle und stilsichere Umsetzung der graphischen Gestaltung und der Web-Variante,

an meine Frau Tabea Schöll, die mich ohne Unterlass unterstützt und erträgt, so vieles für mich übernommen und auf ungezählte gemeinsame Stunden verzichtet hat,

an Anna Scott für eine junge, perspektivenreiche wissenschaftlich-künstlerische Zusammenarbeit in anregender Auseinandersetzung mit Fragen von Form und Inhalt,

an Rahel Sohn Achermann für vierzehn Jahre gemeinsamer Arbeit am Lied, noch immer wachsend, neugierig und wunderbar vertraut,

an das treue, offene Publikum, an Förderer mit Mut und Vertrauen und an die tollen Kolleginnen und Kollegen, die meine Konzerte mitgetragen und -gestaltet haben.

Inhalt

Zur Sammlung



Zu Artistic Research



Zur Assoziation



Zum Lied



Zur Öffentlichkeit



Zur Performativität



Zum Gewordenen



Inhalt

Zur Wahrung der Form



Abstracts



Dank



Inhalt



Literatur

Aufführungen zur Sammlung



Zur Zerstreung



www.im-werden-begriffen.com

Literatur I

Albahari, David: Die Ohrfeige. Aus dem Serbischen übertragen von Marjana und Klaus Wittmann. Frankfurt 2007.

Aristoteles: De Memoria et Reminiscentia. Übersetzt und erläutert von R. A. H. King. Darmstadt 2004.

Austin, John L.: How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Edited by J. O. Urmson. Oxford 1971.

Badura, Jens: Philosophie als Performance: In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld 2012, S. 345-354.

Badura-Skoda, Eva/Gruber, Gerold W./Litschauer, Walburga/Ottner, Carmen (Hg.): Schubert und seine Freunde. Wien 1999.

Bästlein, Ulf: [Einleitung zum CD-Booklet]. In: Bästlein, Ulf/Spencer, Charles: Anselm Hüttenbrenner. Die innere Welt. Lieder (CD). Wien 2009, S. 3-5.

Literatur II

- Bauer, Ute Meta/Dombois, Florian/Mareis, Claudia/Schwab, Michael: Introduction. In: Bauer, Ute Meta/Dombois, Florian/Mareis, Claudia/Schwab, Michael (Hg.): *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*. London 2012, S. 9-14.
- Bertram, Ursula: Künstlerisches Denken und Handeln. In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): *Kunsthochschule als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld 2012, S. 293-314.
- Bohle, Ulrike/König, Ekkehard: Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft. In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Theorien des Performativen* (=Paragrana Band 10, Heft 1). Berlin 2001, S. 13-34.
- Böhme, Gernot: Ästhetik als Wissenschaft sinnlicher Erfahrung. In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): *Kunsthochschule als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld 2012, S. 319-331.
- Bollas, Christopher: Free Association. In: Bollas, Christopher: *The Evocative Object World*. New York 2009, S. 5-45.

Literatur III

Borgdorff, Henk: The debate on research in the arts. Amsterdam 2006.

Borgdorff, Henk: Künstlerische Forschung als Grenzarbeit. In: Caduff, Corina/Siegenthaler, Fiona/Wälchli, Tan (Hg.): Kunst und künstlerische Forschung. Zürich 2010, S. 78-87.

Borgdorff, Henk: Künstlerische Forschung und akademische Forschung. In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld 2012, S. 69-89.

Borges, Jorge Luis: Das Sandbuch. In: Borges, Jorge Luis: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Der Erzählungen zweiter Teil. Übersetzt von Curt Meyer-Clason, Dieter E. Zimmer und Gisbert Haefs. München 2001, S. 178-183.

Brellocks, Mari: Irrtumforschung – Sprechen Sie mit uns, sonst sprechen wir mit Ihnen! In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld 2012, S. 127-137.

Literatur IV

- Brinkmann, Reinhold: Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert. In: Danuser, Hermann (Hg.): Musikalische Lyrik. In: Mauser, Siegfried (Hg.): Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 8,2. Laaber, 2004, S. 9-124.
- Bröckling, Ulrich: Kreativität. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): Glossar der Gegenwart. Frankfurt am Main 2004, S. 139-144.
- Brüstle, Christa: Performance/Performativität in der neuen Musik. In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): Theorien des Performativen (=Paragrana Band 10, Heft 1). Berlin 2001, S. 271-283.
- Cobussen, Marcel: Der Eindringling. Differenzierungen in der künstlerischen Forschung. In: Caduff, Corina/Siegenthaler, Fiona/Wälchli, Tan (Hg.): Kunst und künstlerische Forschung. Zürich 2010, S. 50-59.
- Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1980.
- Deutsch, Otto Erich (Hg.): Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Leipzig 1957.
- Deutsch, Otto Erich: Schubert. Die Dokumente seines Lebens. Leipzig 1964.

Literatur V

- Dietz, Barbara: Anselm Hüttenbrenner als musikalische Erscheinung. In: Bästlein, Ulf/ Spencer, Charles: Anselm Hüttenbrenner. Die innere Welt. Lieder (CD). Wien 2009, S. 5.
- Dittrich, Marie-Agnes: „Für Menschenohren sind es Harmonien“. Die Lieder. In: Dürr, Walther/Krause, Andreas (Hg.): Schubert Handbuch. Kassel 2010 (3. Auflage), S. 142-267.
- Dürr, Walther: Schubert in seiner Welt. In: Dürr, Walther/Krause, Andreas (Hg.): Schubert Handbuch. Kassel 2010 (3. Auflage), S. 1-76.
- Einstein, Alfred: Grösse in der Musik. Zürich 1951.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität/performativ. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2005, S. 234-242.
- Fischer-Lichte, Erika/Roselt, Jens: Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): Theorien des Performativen (=Paragrana Band 10, Heft 1). Berlin 2001, S. 237-253.

Literatur VI

Frayling, Christopher: Research in Art and Design. London 1993.

Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. Frankfurt am Main 2001, S. 9-47.

Glawischnig, Dieter: Anselm Hüttenbrenner. 1794-1868. Sein musikalisches Schaffen. Graz 1969.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung. In: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. Frankfurt am Main 2001, S. 63-76.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main 2013 (13. Auflage). (Unveränderter Nachdruck der ersten Ausgabe von 1962, ergänzt um ein Vorwort zur Neuauflage 1990.)

Literatur VII

Hanslick, Eduard: Liederabende. In: Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen von Eduard Hanslick. Dritte Auflage. Berlin 1892, S. 355-360.

Hanslick, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien. Hildesheim 1979. (Nachdruck der ersten Ausgabe von 1869.)

Hanson, Alice M.: Musical Life in Biedermeier Vienna. Cambridge 1985.

Hartmann, Eduard v.: Das Unbewusste im ästhetischen Urteile und in der künstlerischen Produktion. In: Hartmann, Eduard v.: Philosophie des Unbewussten. Leipzig 1913, S. 114-123. (Erstmals erschienen 1869.)

Heisenberg, Werner: Der Teil und das Ganze. Gespräche im Umkreis der Atomphysik. In: Heisenberg, Werner: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Walter Blum, Hans-Peter Dürr, Helmut Rechenberg. München 1985, S. 3-334.

Herrmann Max: Das theatralische Raumerlebnis. In: Corssen, Stefan: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien (=Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Band 24). Tübingen 1998, S. 270-281. (Nachdruck der ersten Ausgabe von 1931.)

Literatur VIII

- Holert, Tom: Being Concerned? Scattered Thoughts on “Artistic Research” and “Social Responsibility”. In: Bauer, Ute Meta/Dombois, Florian/Mareis, Claudia/Schwab, Michael (Hg.): Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research. London 2012, S. 23-39.
- Holzer, Andreas: Das klavierbegleitete Kunstlied zur Zeit des Biedermeier in der Steiermark. Diplomarbeit. Karl-Franzens-Universität Graz 1989.
- James, William: Chapter XIV. Association. In: James, William: The Principles of Psychology. Cambridge 1983, S. 519-569. (Erstmals erschienen 1890.)
- Joly, Jean-Baptiste/Warmers, Julia: Künstler und Wissenschaftler als reflexive Praktiker – ein Vorwort. In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld 2012, S. Ix-xii.
- Käser, Eduard: Kopf und Hand. Von der Unteilbarkeit des Menschen. Leipzig 2011.
- Klein, Gabriele: Was ist eigentlich eine Performance? In: Passagen. Das Kulturmagazin von Pro Helvetia, Nr. 57. Ausgabe 3/2011, S. 6-11.

Literatur IX

- Kolesch, Doris: Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen. In: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. Frankfurt am Main 2001, S. 260-275.
- Krämer, Sibylle/Stahlhut Marco: Das „Performative“ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): Theorien des Performativen (=Paragrana Band 10, Heft 1). Berlin 2001, S. 35-64.
- Krohn, Wolfgang: Künstlerische und wissenschaftliche Forschung in transdisziplinären Projekten. In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld 2012, S. 1-19.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 2011 (5. Auflage).
- Legnaro, Aldo: Performanz. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): Glossar der Gegenwart. Frankfurt am Main 2004, S. 204-209.

Literatur X

- Lindmayr-Brandl, Andrea: Kapitel V, 1: Die Sinfonie in h D 759 (genannt „die Unvollendete“). In: Lindmayr-Brandl, Andrea: Franz Schubert. Das fragmentarische Werk. Wiesbaden 2003, S. 229-256.
- Lindmayr-Brandl, Andrea: Das Entsetzen ins Gesicht geschrieben. Dietrich Fischer-Dieskau Körperinterpretation der Winterreise. Ein Werkstattbericht. In: Gratzer, Wolfgang (Hg.): Dietrich Fischer-Dieskau. Zu seiner Entwicklung als Sänger und Musikdenker. Freiburg im Breisgau 2012, S. 69-87.
- Lobsien, Eckhard: Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik. München 1999.
- Preussner, Eberhard: Die bürgerliche Musikkultur. Kassel 1954.
- Reimer, Erich: Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Reimer, Erich: Musicus und Cantor. Beiträge zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln 2008, S. 113-121.

Literatur XI

- Rheinberger, Hans-Jörg: Chapter 2. Experimental Systems and Epistemic Things. In: Rheinberger, Hans-Jörg: *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford 1997, S. 24-37.
- Roselt, Jens: 4'33". Das Konzert als performativer Moment. In: Tröndle, Martin (Hg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld 2011 (2. Auflage), S. 113-123.
- Rosengren, Mats: Kunst + Forschung ≠ Künstlerische Forschung. In: Caduff, Corina/Siegenthaler, Fiona/Wälchli, Tan (Hg.): *Kunst und künstlerische Forschung*. Zürich 2010, S. 118-127.
- Scheer, Brigitte: Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung. In: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*. Frankfurt am Main 2001, S. 91-102.
- Schmierer, Elisabeth: *Geschichte des Liedes*. Laaber 2007.

Literatur XII

Schulze, Gerhard: Die Erfindung des Musik Hörens. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld 2011 (2. Auflage), S. 45-52.

Schwab, Michael: Das Zweite zuerst: Die supplementäre Funktion der Forschung in der Kunst. In: Caduff, Corina/Siegenthaler, Fiona/Wälchli, Tan (Hg.): Kunst und künstlerische Forschung. Zürich 2010, S. 60-71.

Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. Frankfurt am Main 2001, S. 48-62.

Sonnleithner, Leopold v.: Über den Vortrag des Liedes, mit besonderer Beziehung auf Franz Schubert. In: Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, Nr. 45 Wien 1860. Nachgedruckt in: Schmierer Elisabeth: Geschichte des Liedes. Laaber 2007, S. 367-369.

Literatur XIII

- Stäcker, K. H.: Assoziation. In: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel-Darmstadt 1971, S. 548-553.
- Tillmanns, Manfred: Anselm Hüttenbrenner. 1794-1868. Das von Gottes Führungen zeugende Leben eines Suchenden. Bietigheim-Bissingen 2002.
- Tröndle, Martin: Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld 2011 (2. Auflage), S. 21-41.
- Tröndle, Martin: Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft – eine Einleitung. In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld 2012, S. Xv-xviii.
- Tröndle, Martin: Methods of Artistic Research – Kunstforschung im Spiegel künstlerischer Arbeitsprozesse. In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld 2012, S. 169-198.

Literatur XIV

Umathum, Sandra: Performance. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2005, S. 231-234.

Vogels, Raimund: Zwischen Formalisierung und Überhöhung. Das westliche Konzertgeschehen aus musikethnologischer Perspektive. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld 2011 (2. Auflage), S. 103-112.

Warstat, Matthias: Theatralität. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2005, S. 358-364.

Weiler, Christel: Postdramatisches Theater. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2005, S. 245-248.