

Die Autonomie der Kunst beruht auf einer ästhetischen Grenze, die Realität und Kunst voneinander scheidet. Diese Grenze hat in normativen ästhetischen Formulierungen ihren Niederschlag gefunden; so sollen die der empirischen Wirklichkeit entstammenden ästhetischen Materialien in einer Weise transformiert werden, welche sie von dieser Realität abhebt und diese Grenze gewissermaßen von innen her befestigt. Deshalb galten auch für die Behandlung des menschlichen Körpers ganz besondere Bedingungen. Dessen Anwesenheit legitimierte sich – sieht man ab von der Darstellung des Menschen in der Malerei als exponierter Form des Schönen – allein durch die Notwendigkeit der Vergegenwärtigung der Werke in der Aufführung.

Der konkrete, unverwechselbare, an eine bestimmte Person gebundene Körper fand im 19. Jahrhundert in der Virtuosität des Interpreten Anerkennung. Schauspieler und – man denke an die Tourneen, die schon Mozart, Clara Schumann und Liszt absolviert haben – Konzervirtuosen gelangten durch ihre Interpretationen mitunter zu einer an heutige Popstars erinnernden Berühmtheit. Insofern als sich jeder ausführende Künstler auf das aufzuführende Werk beruft und seine Interpretation ihre Anerkennung als ausgewiesene Position unter einer begrenzten Zahl möglicher Alternativen erhält, artikulieren diese Realisierungsformen die Spannung zwischen Intention und Realisierung, Idee und Realität.

## Innen und Außen

Diese Spannung wird oft auch durch die Opposition von Innen und Außen beschrieben, welche für unser Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit tiefgreifende Bedeutung besitzt. Doch sobald wir versuchen, Mimik und Gestik als Ausdruck eines Innern zu lesen, übernehmen wir unwillkürlich eine im ästhetischen Bereich zuerst erprobte Herangehensweise. Gernot Böhme hat daran erinnert, daß diese Diskussion, die noch einmal bei Lavater<sup>1</sup> Aufsehen erregte, bis auf Sokrates und die Schwierigkeiten zurückgeht, dessen körperliches Erscheinungsbild, das weder dem damaligen Schönheitsideal entsprach noch ohne weiteres als Zeichen von Intelligenz interpretiert werden konnte, mit der Person dieses Philosophen in Einklang zu bringen.<sup>2</sup>

Die innere Differenz der Kunst zur Realität ist inzwischen völlig selbstverständlich; auch das Publikum verfügt heute souverän über die Fähigkeit des Spiels mit dieser Dif-

Sabine Sanio

# Körper, Realität, Transzendenz

## Zur Veränderung unseres Körperbildes

ferenz. Angesichts dieser fraglosen Geltung der ästhetischen Grenze orientieren sich die Künstler neu; sie unterlaufen diese Grenze und spielen mit der Doppeldeutigkeit des Ästhetischen und mit seinem besonderen, sozusagen in Parenthese gesetzten Realitätsstatus. Im Umgang mit dem Körper gewinnt daraufhin die Erforschung seiner unterschiedlichen Erscheinungsweisen an Bedeutung. Diese Tendenzen erfolgen gegenläufig zu den entsprechenden Entwicklungen in der Philosophie unseres Jahrhunderts. Während dort die sprachliche Verfaßtheit der Wirklichkeit den Status einer zentralen Voraussetzung unseres Wirklichkeitsverständnisses erlangt, entdecken die Künstler im Gegenzug die Wirklichkeit jenseits aller Zeichenhaftigkeit, eine Wirklichkeit unabhängig vom Menschen und seinen Sinnzuweisungen. Die Zeichenstruktur des Sinnlichen wird konsequent in Frage gestellt, die Suche nach der Realität vor jeder Transzendenz erweist sich als eines der zentralen Themen der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die daraus entstehenden Irritationen der ästhetischen Grenze schärfen das Bewußtsein für die Herkunft der ästhetischen Materialien, die erst durch ihre Integration in den ästhetischen Kontext ihren Charakter verändern. Auch der Körper erfährt im Zuge dieser Entwicklungen eine völlig neuartige Behandlung. Äußerst vielfältig sind die Versuche, seine Realität unabhängig von allen Sinnzusammenhängen ästhetisch zu artikulieren.

## Natur und Geschichte

Angesichts des offensichtlichen Verlusts der Handlungsautonomie des einzelnen und der sich gleichzeitig immer deutlicher abzeichnenden Massengesellschaft wird es bereits zu Beginn unseres Jahrhunderts immer fragwürdiger, als Künstler Bilder und Erzählungen von den Möglichkeiten und Schwierigkeiten eines in eigener Regie gestalteten Lebens zu entwerfen. Die Künstler wenden sich statt dessen der existentiellen

1 Vgl.: Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Zürich 1775.

2 Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt/M 1995, S. 101-126.

Dimension des Menschen zu und machen seine nackte Existenz zu ihrem Thema. In einer Zeit, in welcher der Fortschrittsglaube angesichts von Weltkrieg und Wirtschaftskrise tiefgreifend erschüttert ist, erscheint die Beschäftigung mit dem Menschen und der Hinfalligkeit seiner kreatürlichen Existenz als ernstzunehmende Alternative zum verloren gegangenen Vertrauen in den Geschichtsverlauf.

Die ästhetischen Erscheinungsformen dieses radikalen Rückzugs auf die nackte Existenz sind im ersten Drittel unseres Jahrhunderts äußerst vielfältig. Naturalismus und Expressionismus zählen zu den ersten Artikulationsformen dieser Reduktionserfahrung, aber auch Brechts nihilistische Wirklichkeitsauffassung in seinen frühen Stücken *Baal* und *Im Dickicht der Städte* sowie die in der Neuen Sachlichkeit zu beobachtenden »Verhaltenslehren der Kälte«<sup>3</sup> mit ihren Tendenzen der Suche nach Schutz vor den bedrohlichen gesellschaftlichen Kämpfen sind hier zu erwähnen. Immer geht es um die Kreatürlichkeit des Menschen und um Versuche, sie zu tarnen oder zu maskieren – und sei es, indem man sie leugnet und sich hinter Masken verbirgt<sup>4</sup> – oder sich aber, wie etwa der frühe Brecht, mit großer, geradezu zynischer Geste den zerstörerischen Kräften der Gesellschaft preiszugeben. Auch die konstruktivistischen Ballettentwürfe aus dem Bauhaus-Umkreis – man denke an das von Oskar Schlemmer realisierte triadische Ballett – verweisen auf ein verändertes Körperbewußtsein. Hier artikuliert sich eine äußerst distanzierte Haltung zum Körper, der als Objekt aufgefaßt und wie eine Skulptur konstruiert wird. Frei von jeder Angst um die eigene Existenz behandelt man mit dem kühlen Kopf des Rationalisten Körper wie Maschinen oder Puppen. Hier findet sich keine Spur jenes Alptraums einer völligen und täuschend echten Automatisierung, der in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* mit der Automatenpuppe Olympia extreme Depersonalisierungserfahrungen artikuliert hatte.

## Kontemplation oder Aggression

Im Gegensatz zu den Reduktionsformen der Körperwirklichkeit, in denen nur noch die nackte Existenz aufscheint, formulieren die historischen Avantgardebewegungen ein Konzept sozialer Interaktion. Kunst mutiert zur Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Situation, in welche sich die

Künstler versetzt sehen. Die zuerst von den italienischen und russischen Futuristen erprobten und später von den Dadaisten und Surrealisten weiterentwickelten neuen Ausführungsformen leugnen die Dualität von Werk und Aufführung und unterlaufen die Spannung von Intention und Realisierung. Statt dessen erfolgt eine Konfrontation mit der Sinnlosigkeit des bloß Anwesenden sowie eine Verweigerung von allem, was auf einen Sinn verweisen würde. Auf diese Weise sieht sich das Publikum mit den eigenen Erwartungen konfrontiert sowie mit der grundsätzlichen Relativität ihrer Befriedigung und Erfüllung.

Diese Künstler agieren in ihren Soireen als Akteure in realen gesellschaftlichen Konflikten, welche aus der allgemeinen historischen Situation – insbesondere der im ersten Weltkrieg offensichtlich gewordenen gesellschaftlichen Destruktivität –, aber auch aus der schwierigen sozialen Lage der Künstler resultieren. An der letzten Jahrhundertwende werden zwei lange Zeit bestimmende Strategien der Bewältigung dieser Konflikte erkennbar. So haben in Frankreich die Symbolisten, in Deutschland wenig später die Künstler des George-Kreises durch Hermetik und Veredelungstechniken eine Aufwertung ihrer Werke angestrebt, die auf diese Weise den Charakter von seltenen, wertvollen Schmuckstücken annehmen. Im Gegensatz zu dieser aristokratischen Haltung wurde in den Avantgardebewegungen – sozusagen in der demokratischen Absicht, neue Meinungsbildungsprozesse einzuleiten – das gleiche Problem in Form von aktionistischen Verhaltensweisen aggressiv gewendet, die Kooperation mit dem Publikum aufgekündigt und dieses statt dessen mit den eigenen Gewalt- und Sinnlosigkeitserfahrungen konfrontiert.

Bei den Avantgardisten sind auch noch andere für das 20. Jahrhundert charakteristische Verweisungszusammenhänge erkennbar. Dies gilt etwa für Hugo Balls lautpoetischen Deklamationen in der Haltung des Priesters, der insgeheim an das pfingstliche Zungenreden erinnert, das auch vom Zuhörer, der das Gehörte verstehen will, einen »anderen Zustand« verlangt. Außerdem haben die Avantgardebewegungen konsequent mit neuen ästhetischen Konzepten und Überlegungen auf die Fragmentierung und Atomisierung der Wirklichkeit reagiert. Montage und Collage sind ihre Alternativen zum vertrauten organischen Formmodell. Sie lassen Elemente aus der Realität als unbearbeitete Bruch- und Fund-

3 Vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/Main 1994.

4 Lethen entfaltet an Texten u.a. von Helmuth Plessner, Walter Serner, Bert Brecht, Carl Schmitt die Logik dieser Verhaltenslehren und zeigt, mit welchen psychologischen Konzepten sie operiert, vgl. Lethen, a.a.O., S. 40-132.

stücke ins Reich der Kunst hineinragen. Mit großer Selbstverständlichkeit integrieren sie unterschiedliche Formprinzipien in einen Kontext, um der Komplexität der Wirklichkeit Rechnung zu tragen. Die Reduktion der eigenen Gestaltungsmöglichkeiten wird bewußt in Kauf genommen, Bedeutung erlangt nun der Entwurf von Konstellationen, in denen die einzelnen Fundstücke ihren Ort finden.

## Präsenz und Ereignis

Durch die Weigerung, eine Soiree als Interpretation oder Aufführung eines Werks zu begreifen, bildet das Ereignis bei den Futuristen zum ersten Mal den Kern einer Kunsterfahrung, die nicht mehr allein auf den Aktivitäten der Performer beruht; ein mindestens ebenso wichtiges Moment ist die Beteiligung des Publikums. Diese verbürgt, soweit die Autonomie des Publikums und seines Verhaltens keine Beschränkungen erfährt,<sup>5</sup> die Einmaligkeit und Nichtwiederholbarkeit des Geschehens und sichert ihm so eine eigene Realität, welche über die bloße Vergegenwärtigung eines in sich unveränderlichen Kunstwerkes weit hinausgeht. Es ist eine ästhetische Realität, an welcher einander wildfremde Menschen teilnehmen können und die mit ihrer eigenen inneren Logik auch die Prozesse des alltäglichen Lebens beeinflusst.

Weniger konfliktorientiert hat der Tänzer Merce Cunningham in seiner Zusammenarbeit mit John Cage dem Körper des Tänzers neue reale Bedeutung zugesprochen. Tanz und Musik werden unabhängig voneinander konzipiert und machen ihn so zu einem eigenständigen Akteur auf der Bühne; er dient nicht mehr dazu, musikalische Abläufe anschaulich zu machen, sondern folgt seinem Rhythmus in seiner eigenen Sphäre. Auf diese Weise entfaltet er unmittelbare Präsenz unabhängig von der gleichzeitig erklingenden Musik.<sup>6</sup>

Anders als Cunninghams Tanz, der in den fünfziger Jahren Furore machte, hatten in den sechziger Jahren die Aktionen der Fluxus-Künstler häufig, ähnlich wie die der Dadaisten, aggressiven Charakter, man denke an Nam June Paik, der Cage die Krawatte abschnitt,<sup>7</sup> oder an das berühmte, kollektiv aufgeführte Klavierkonzert, bei dem ein Flügel zerstört wird. Die Aggressivität kann auch als Zeichen dafür gelesen werden, daß die Beziehung zwischen Künstler, Werk und Publikum noch einmal zur Diskussion steht. In diesem Sinne schließen die Fluxus-Künstler erneut an die historischen

Avantgarde-Bewegungen an und entwickeln in ihren Konzepten und Aktivitäten deren Überlegungen weiter.

## Die Vergänglichkeit der Kreatur

Seit den sechziger Jahren ist der Körper besonders in den Performance-Aktivitäten präsent, die einen einzigartigen Zwischenbereich zwischen bildender Kunst und Musik einnehmen. Die bildenden Künstler übernehmen aus der Musik die Aufführungssituation, die sie umfassend transformieren. Joseph Beuys macht sich schon durch seine stets getragene, uniformierte Kleidung zum Teil seines Kunstkonzepts. Parallel zu dieser Anonymisierung qua Uniformität operiert er in seinen Happenings mit extremen Belastungen, die den Körper bis an seine Grenzen bringen. Das Körperlich-Kreatürliche erweist sich bei Beuys auch durch die Verwendung von Materialien wie Fett, Kupfer und Filz als großes Thema: Sie unterlaufen den Ewigkeitsanspruch der Werke durch ihre unaufhaltsame Tendenz zum Zerfall. Auch die Materialdokumente, die von den Performances allein übrigbleiben, erinnern so an die Hinfälligkeit, die bei Beuys als entscheidende Eigenschaft des Körpers aufscheint. Das ihnen eingeschriebene Verfallsdatum und das Wissen um ihre Endlichkeit verleihen ihnen größere Eindringlichkeit als das Meiste, was in irgendeinem Museum die Zeiten überdauern und den späteren Jahrhunderten von der Größe des unseren künden könnte. Die konsequente Weiterentwicklung dieses Ansatzes findet sich bei Fluxuskünstlern wie Daniel Spoerri oder Diter Rot – man denke an Spoerris Teller und Gedecke mit Essensresten von großen Mahlzeiten –, die konkrete Rückstände ihres Alltags zu oft ebenso zufälligen wie komplexen Assemblagen anordnen, in denen der Verfall eine eigene ästhetische Produktivkraft darzustellen scheint.

Eine andere Auseinandersetzung mit dem Körper findet sich bei dem früh verstorbenen Yves Klein. Klein hat als Komponist wie als Maler gearbeitet. Auch er hat einen ganz spezifischen Zugang zum Körper als Thema seiner Kunst. In seinen Bildern verwendet er den Körper als Pinsel und zum Farbauftrag. Die gestaltenden Möglichkeiten des Künstlers sind aufs Minimum reduziert, der Körper wird nicht mehr dargestellt, sondern seine Spuren zum Bild erklärt. Einen ähnlich rituellen – allerdings aggressiveren – Charakter zeigen die Veranstaltungen der Wiener Aktionisten, die

5 Vgl. dazu John Cage, *Für die Vögel, im Gespräch mit Daniel Charles*, Berlin 1984 (Originalausgabe Paris 1976), S. 209.

6 Siehe dazu den Artikel von Katrin Deufert in diesem Heft *Physische Präsenz des Klanges. Zur Theaterkonzeption von John Cage*, S. 24 ff.

7 In der *Hommage an John Cage*, vgl.: John Cage, a.a.O., S. 210.

den Körper ebenfalls als Material und als Mittel zum Farbauftrag nutzen. Sicher ist es kein Zufall, daß hier, wo der Körper am unmittelbarsten einbezogen wird, dieser häufig wieder in direkte Beziehung zum Heiligen gebracht, die bloße Kreatürlichkeit überhöht und die Transzendenz, der Sinn jenseits des bloßen Scheins der sinnlichen Realität, angerufen wird, um die Bezugnahme auf die sinnlich-empirische Realität zu rechtfertigen.

Viele Komponisten haben dagegen seit den 60er Jahren den Körper auch als Musikinstrument interpretiert und so in ihm eine Möglichkeit zur Fortsetzung der musikalischen Tradition mit anderen Mitteln gesehen. Er erscheint dann häufig als Teil der äußeren Realität, als Klangkörper. Körperliche Erfahrungen auf Seiten der Interpreten wie der Zuhörer provozieren auch die überdimensional langen Stücke von Morton Feldman oder La Monte Young. Wer sich diesen Erfahrungen im Sinne einer Übung der eigenen Disziplin aussetzt, findet schließlich auch zu einer ungewöhnlichen Form des kollektiven körpergebundenen Erlebens. Insgesamt bedeuten Körper und Körperlichkeit immer eine für alle fundamentale Erfahrung. Die Differenz zwischen Aktivität des Interpreten und der allerdings ohne eigene Aktivität ebenfalls undenkbareren Kontemplation des Zuhörers bleibt davon unberührt.

## Techniken der Gewalt

In den letzten Jahren thematisieren verschiedene Künstler in ihren Performances sexuelle Implikationen sowie Macht- und Gewaltverhältnisse, sadistische und masochistische Aspekte unseres Körperverhältnisses. Vielleicht der wichtigste und exponierteste dieser Performer ist Stelarc, der weit über den rein musikalischen Bereich hinaus bekannt geworden ist.<sup>8</sup> Bei seinen Performances findet eine Kommunikation auf der fundamentalen Ebene des Sich-Spürens, des Grundtonus' des Körpers, statt.<sup>9</sup> Den unwillkürlichen körperlichen Übertragungen, welche die Gewalt am Körper des Performers beim Zuschauer bewirkt, kann man sich kaum entziehen. So wird die gewaltförmige Dimension des Verhältnisses von Akteur und Publikum präsent: Der Akteur setzt seine Selbstdarstellung, Selbstverleugnung und Verführung ein, um Neugier und Schaulust des Publikums anzusprechen und es in die Dynamik des Geschehens hineinzuziehen. Doch in Wahrheit beruhen diese Aktionen immer auf ih-

rer lustvollen Besetzung durch den Akteur. Die sadistisch-masochistische Beziehung zwischen Performer und Publikum ist Teil einer auf dieser primären Besetzung erst aufbauenden Inszenierung, ganz egal wie real diese in ihrer physischen Artikulation von Gewalt auch sein mag.

## Gewalt der Technik

In eine andere Richtung weisen die technischen Weiterentwicklungen am Amsterdamer STEIM, das sich hauptsächlich mit den Möglichkeiten der Live-Elektronik befaßt, um körperliche Aktionen, also vor allem Bewegungen, unmittelbar in Klang umzusetzen. Es sind gewissermaßen elektronische Erweiterungen des Körpers, die magisch-schamanisch wirkende Performances ermöglichen.

Eine andere Dimension der Körpererweiterung und -erfahrung durch neue Techniken bietet das Biofeedback. Hier kommt der von Böhme mit Bezug auf Hermann Schmitz in Erinnerung gebrachte Gedanke eines Sich-Spürens als Grundbewußtsein von Körperlichkeit wieder ins Spiel. Andrea Sodomka, Martin Breindl und Norbert Math haben Klanginstallationen mit Biofeedback realisiert, die dieses Sich-Spüren, in objektive Daten transformiert, als Regulativ zur Modifikation musikalischer und visueller Vorgänge nutzen. Wer seine biologischen Daten zur Verfügung stellt, realisiert seine körperliche Grundbefindlichkeit allerdings nicht bewußt; ohne lange Erfahrung mit der Installation und mit der eigenen Befindlichkeit können keine Zusammenhänge zwischen den ästhetischen Prozessen und den biologischen Daten hergestellt werden. Beide, das Instrumentarium des STEIM wie die Biofeedbacks als musikalische Steuersysteme, eröffnen einen Umgang mit dem Körper, der lange vor dem Bewußtsein einsetzt und dieses so mit neuen, nicht-hintergehbaren Erfahrungstat-sachen konfrontiert. ■

8 Siehe dazu auch die ausführliche Darstellung in diesem Heft von Kerstin Evert, *BodySounds*, S. 13 ff.

9 Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre*, a.a.O., S. 91-97. Böhme verweist hier auf die Theorie der menschlichen Leiblichkeit von Hermann Schmitz.