



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Dirck Linck, „Über das Verschwinden der ästhetischen Texterfahrung in konjunktiven Erfahrungsräumen“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/linck.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Über das Verschwinden der ästhetischen Texterfahrung in konjunktiven Erfahrungsräumen¹

Dirck Linck
orlann@gmx.de

[1] 1991 erinnert sich Hadayatullah Hübsch an den Sommer 67, in dem er noch Paul-Gerhard Hübsch und ein prominentes Mitglied der deutschen Beat- und Popbewegung war. Die epische Montage *Keine Zeit für Trips* kennzeichnet ein durchgängig melancholischer Gestus, der erkennbar damit zu tun hat, daß in den Abstraktionen der Verschriftlichung, die der Autobiograph anfertigt, eben die Dimension des Körperdaseins ausgelöscht ist, auf die es dem Beatnik Hübsch doch seit seinen ersten Auftritten in der subkulturellen Kunstszene angekommen war.

[2] Die neoavantgardistischen Künste der 60er Jahre, an denen Hübsch vielfältig beteiligt war, präsentierten in Performances, Happenings und Materialaktionen auffallend häufig den agierenden Leib als Mittler. Die Körper von Akteuren und Zuschauern wurden zu Schauplätzen und Mitteln der Kunst. Im Leib und seinem Erkenntnisvermögen konnte das Subjekt sich selbst begegnen. Er war das ästhetische Medium der Erfahrung von inszenierten multimedialen Ereignissen, die Produzenten und Rezipienten dazu herausforderten, sich ihnen mit allen Sinnen – als „ganze“ Menschen – zuzuwenden. In den Erinnerungen Hübschs wird der Leib, von dessen Rückkehr in die Kultur der Text berichtet, wieder der Schrift ausgeliefert. Von den lebendigen Körpern, die sich im Zeichen der hedonistischen Gegenkultur aufgeführt hatten, bleiben im Blick des Melancholikers nur Filmdokumente und die Spiegelungen in den Letternketten, die von Zeitzeugen hinterlassen werden und von keinem Leser in die Sinnlichkeit des Lebens zurückzuverwandeln sind. Hübsch gedenkt im Medium der Schrift der historisch gewor-

¹ Für eine kritische Durchsicht des Textes danke ich Friedrich Weltzien.

denen Versuche, den Begriff der Literatur aus der engen Bindung an das Medium der Schrift zu befreien.

[3] Bei der Vergegenwärtigung der präsentischen Eschatologie der 60er Jahre scheint es dem ehemaligen Provo so, als seien in den „konjunktiven Erfahrungsräumen“² der Performance-, Liveact- und Eventkultur die Grenzen zwischen Imagination, Ausdrucksverlangen und Werkgestalt aufgehoben gewesen durch die Unmittelbarkeit eines expressiven Ausbruchs, der mit der Revolution selbst identifizierbar zu sein schien. In der Perspektive Hübschs markiert dieser Moment des Ausbruchs einen historischen Nullpunkt, an dem das Versprechen der Befreiung aus der Abstraktion als einlösbar verstanden werden konnte. Hübsch fügt die Kunstgeschichte dieser Jahre zu einer Folge von subkulturellen Ereignissen, die ihn primär in Hinsicht auf ihre Funktion interessieren, Rausche, Feten und Exzesse herbeizuführen, in denen der Vorschein künftigen und zweifellos befriedigenderen Lebens erfahrbar werden sollte. Seine Darstellung ist nicht das Produkt einer Distanzierung, sie nimmt keine objektive Kategorisierung vor, sondern wird als Weise, wie ein Anhänger der Gegenkultur das Ereignis wahrnimmt und symbolisiert, zum Teil des Ereignisses. Hübschs Ereignis produziert die ihm eigenen Serien der Bestimmung. Es wird konstituiert durch sich selbst, seine Symbolisierung, sein utopisches Ziel, den Operator der Subkultur und das Subjekt der Jugendlichen, die in die epochale Situation eingreifen. Das in Zusammenhang mit diesem Ereignis erscheinende Artefakt konnte nicht die Aufgabe haben, die Performances darzustellen oder zu illustrieren – es wurde vom Zwang erlöst, „Kunst“ sein zu müssen, statt dessen als Element des gegenkulturellen Ereignisses begriffen und mit der Aufgabe befrachtet, an der Herbeiführung von Ekstasen mitzuwirken:

[4] „Ich machte dann mit Martin Jürgens diese Vietnam-Tournee durch x-Städte. Eine Collage aus Zitaten, Dias, Protestsongs, Beschreibungen von Folterungen, Zahlen und Fakten und Gedichten. Wir hatten eine schlechte Nachricht zu verkaufen: the war drags on. [...] Beat und Poesie, eine irre Rundreise durchs Ruhrgebiet mit der Free-Group und uns jungen Dichtern. Wir wollten die Welt neu ankurbeln mit unserer überschüssigen Kraft und diesem fanatischen Song von Freiheit und Unkompliziertheit im Ohr, den wir allen anbieten wollten, damit sie aufspringen und ja sagen und anfangen, ihrem Herzen und Hirn einen Kick zu geben und loszupreschen, wie eben so die alte Beat-Saga ging. [...] ‚O yes, I feel so good‘ (James Brown); kurzum, wir stellten die erreichbaren Städte auf den Kopf, brüllten unsere Slogans in die Luft: ‚Ho-ho-ho-chi-minh; denn der Beat, denn der Beat: bleibt links‘, und Hans las sein Gedicht ‚Mutter Erde, auf der wir alle zusammen sind‘, und wir hatten diese ungestüme Musik und immer wieder diesen einen Satz ‚der Beat bleibt links‘. Genau das war es ja, was wir leben wollten; diesen kurzen amoralischen, wilden Rausch von der geträumten, absoluten Freiheit, den uns der Beat mit seinem Gefolge vorzugaukeln begann [...], pulsierendes alles ausschöpfendes, hemmungsloses Ja-Sagen zum Leben und seinen ungeheuren Möglichkeiten und Schönheiten inmitten dieses von Menschen verursachten Grauens [...].“³

² Zum Begriff des „konjunktiven Erfahrungsraums“ vgl. Karl Mannheim, *Strukturen des Denkens*, hrsg. David Kettler, Volker Meja und Nico Stehr, Frankfurt/M. 1980, 217ff. „Die Welt ist nicht ein, den unendlichen Richtungen nach durchdringbarer Erfahrungsraum, sondern ein besonderer, nur für die Gemeinschaft bestehender Zusammenhang, eine eigene Welt, in die nur derjenige einzudringen vermag, der an ihr teilhat.“ (229)

³ Hadayatullah Hübsch, *Keine Zeit für Trips. Autobiographischer Bericht*, Frankfurt/M. 1991, 15ff.

[5] Diesen Passagen-Raum betritt der Künstler nicht mit den Absichten des Ordnung schaffenden Chronisten, er tritt ein, um Teil des Spektakels zu werden, das ihm Platz und Aufgabe im Raum zuweist. Er trifft die Entscheidung, sich dem Raum zu unterwerfen, ihn zu durchqueren. Mit dieser Vorentscheidung eröffnet er sich überhaupt erst die Möglichkeit, das Ereignis wahrzunehmen und der Erfahrung zugänglich zu machen. Seine schriftstellerische Praxis wird ihm dann die Treue halten.

[6] Die Hybridität der Mischung von ästhetischen und nicht-ästhetischen Elementen, die zu einem Ereignis zusammentreten, das ästhetisch erfahren werden kann, weil es als Präsentation seiner selbst dargeboten wird, stand am Ende der traditionellen Kunstgeschichte. Als Phänomen setzt sie die Reflexion der Kunst auf ihren eigenen Rahmen voraus. Die Popkultur hingegen, deren Formen Autoren wie Hübsch ihre präsentative Ästhetik zugeordnet haben, wurde von Anfang an konstituiert durch die Ereignishaftigkeit konjunktiver Räume. In den 60er Jahren rückt das Erlebnis von Literatur ein in den Kontext der Rock- und Popkultur. Ob bei großen Intermedia-Events wie „Underground Explosion“ oder bei „Poetry Readings“ und „Beat & Prosa-Happenings“ an kleineren Veranstaltungsorten wie dem Hamburger „Star-Club“ oder dem legendären „Cream-Cheese“ in Düsseldorf, überall begegnete Literatur nun im Rahmen von multimedialen Ereignissen, die kaum darauf angelegt waren, innerhalb der Institution Kunst erfahren zu werden. Der Kontext des Ereignisses, das von Psychedelia und der Idee des Bewußtseinswandels gekennzeichnet war, unterwarf Text, Musik und alle anderen Teile der Performance einem Funktionszwang, mit dem die Vorstellung eines Binnenraums, der die Erfahrung eines einzelnen Mediums in seiner Spezifik garantiert, schlechterdings unvereinbar ist. Die Erfahrung des Kunstwerks ist im Liveevent nicht wichtiger als die Erfahrung des Raumes, in dem es aufgeführt wird.⁴ Den Wert aller Ereignisteile bestimmen die affektiven Wirkungen, die sie auszulösen vermögen. Literatur versucht, mit dem energetischen Potential des Beats zu konkurrieren, der die Körper synchronisiert.⁵ Die literaturwissenschaftliche Kritik an den Texten der gegenkulturellen Literatur, die nicht als reiche Kunstwerke in den Blick rücken können (sie sind meist keine), löst diese Texte von Kontexten ab, ohne die sie unvollständig sind. Irrelevant und von minderer Qualität sind die Texte nur nach den Maßstäben dieser Kritik, die das Ereignis ignoriert.⁶

⁴ „In den Mixed Media Shows erlebt das Gesamtkunstwerk seine Auferstehung, wobei, im Unterschied zur Spätromantik, nicht konstruierte Mythen und Zeiten, sondern Räume die entscheidende Dimension bilden, als Plateaus sinnlicher Vorstellungen und um das musikalische Erlebnis noch unmittelbarer zu vergegenwärtigen. [...] In diesem Gesamtkunstwerk hat die Sprache nur eine einzige Funktion: Ausdrucksfunktion. [...] Dem entspricht, daß man eine neue Poetik oder gar Ästhetik als System zu formulieren gar nicht willens ist: Verständigung über etwas wäre Metasprache, und eben die will man verlernen, weil sie der Unmittelbarkeit entfremdet.“ Dieter Baacke, „Untergrund. Einblick und Ausblick“, *Merkur* 266 (1970), 533.

⁵ Hubert Fichte, der 1966 seine Literatur ebenfalls in den konjunktiven Raum überführte, als er zusammen mit Ian & The Zodiacs im Hamburger Star-Club die Lesung „Beat und Prosa“ veranstaltete, bestand gegen Ekstatiker wie Hübsch allerdings darauf, daß der Schriftsteller, wenn er die Abläufe im Raum auch darstellen wolle, nicht restlos in sie involviert sein dürfe: „Entweder erlebt man den Verlust des Bewußtseins oder man stellt ihn dar.“ Hubert Fichte, *Forschungsbericht*, Frankfurt/M. 1989, 54. Man kann nicht in jedem Medium alles machen.

⁶ Die Kritik von links und rechts argumentierte gegen Pop und Underground mit der Kategorie der durch „Arbeit“ zu bewerkstelligen Form, die in einem gegenständlichen Werk zu erscheinen hatte. Bourdieu, der mit dem „underground“ sympathisiert, begreift diese Kategorie als Element einer puritanischen „Spontan-Ästhetik“, welche verwandt sei „mit ethischen und religiösen Systemen, die Arbeit, Anstrengung, Mäßigung und Sparsamkeit preisen“. Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie*

[7] Hübsch bestimmt im symbolischen Ausdruck des Erlebten, daß die Erfahrung, von der er spricht, eine qualitative Erfahrung von hybrider Gemeinschaft ist, intrinsisch bezogen auf die Erfahrung der eigenen somatischen Erregungen bei der Verschaltung mit einem Gruppenleib. Die Explikation dieser Erfahrung in der verschriftlichten Erinnerung wirkt auf die Erfahrung zurück, marginalisiert die Bedeutung der künstlerischen Darbietungen und rückt einen Raum in den Fokus der Aufmerksamkeit, in dem mit Erfahrungen von individueller und kollektiver Identität gespielt wird.

[8] Das Setting der konjunktiven Räume, die unter dem Eindruck von Beat, Pop, Expanded Media etc. entstanden, ließ sie in ihrem Bühnencharakter hervortreten und war darauf ausgerichtet, die Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern beobachtbar zu machen. Der Aufmerksamkeitsraum war nur soweit abgedunkelt, daß die Lichtverhältnisse eine Differenz zur Alltagswirklichkeit markierten, blieb aber hell genug, um die unmittelbare Umgebung registrieren zu können, von der die Bezugsobjekte des Verhaltens der Teilnehmer bereitgestellt wurden. Die Trennung von (erhöhter) Bühne und Zuschauerraum verlor an Schärfe, wurde überwindbar. Eine aufmerksamkeitsfokussierende Ausleuchtung der „Bühne“ fehlte häufig. Musik, Gesang und Vortrag wurden elektronisch verstärkt. Bestuhlung gab es keine (oder sie wurde im Gang der Veranstaltung beseitigt), was es erlaubte, sich ständig im Raum zu bewegen, neue Aufmerksamkeitsobjekte anzusteuern, zu tanzen.⁷ Alle rauchten – und die Schwaden stellten den Zusammenhang her, der Orte und Dinge zum Kasten des Raums verband. (Die Verletzung eines Rauchverbots ist der Gründungsakt zahlreicher Heterotopien.) Die stilistischen und habituellen Differenzen zwischen Akteuren und Zuschauern (Kleidung, Schmuck etc.) wurden weitgehend gelöscht. Ins Zentrum des Erlebens rückten der Raum als Beobachtungsfeld und die Handlungen im Raum, die Teil des Ereignisses waren, das jeden zum Resonanzkörper des anderen machte. Texte, die hier vorgetragen wurden, mußten den Bedingungen folgen, die das Setting vorgab. Sie mußten wirken, den medialen Bedingungen entsprechen, denen sie zugeordnet waren. Der plakative Text⁸ wurde durch die Abläufe im Raum angereichert.

[9] Diese Räume, in denen die Möglichkeit gegeben ist, sich selbst in seinen leiblich-seelischen Dimensionen zu entdecken, übernehmen Funktionen des religiö-

der symbolischen Formen, Frankfurt/M. 1970, 52. In der ersten Monographie, mit der ein Literaturwissenschaftlicher in Deutschland auf das Phänomen Pop reagierte, bemängelt bereits Jost Hermand das Fehlen eines Kunstbewußtseins, „das auch das Verfertigen von ästhetischen Gebilden wieder als einen höchst anspruchsvollen Akt begreift“. Das restaurative „wieder“ wird dem sich als progressiv begreifenden Autor an keiner Stelle seines Buches zum Problem: Die jungen Leute arbeiteten halt nicht hart genug. Jost Hermand, *Pop international. Eine kritische Analyse*, Frankfurt/M. 1971, 178.

⁷ Konrad Boehmer zählt zu den Gründen für den Erfolg elektronischer Musik die von ihr ermöglichte „ungebundene Beweglichkeit des Publikums während der Aufführung“: „Die elektronischen Klänge können von jeder beliebigen Stelle eines Raumes aus und mit so großer Lautstärke wiedergegeben werden, daß mögliche Publikumsgeräusche – Umhergehen, Zigarettenentzünden, Bedienen irgendwelcher Apparaturen – verdeckt werden.“ Konrad Boehmer, „Musik, elektronische“, in: Rolf-Ulrich Kaiser (Hrsg.), *Protestfibel. Formen einer neuen Kultur*, Bern u.a. 1968, 167.

⁸ Schöfer listet als Beispiele für Texte im konjunktiven Raum u.a. auf: „kurze Plakat- und Sprechlyrik“, „Einzelvortrag bei Versammlungen in geschlossenen Räumen“, „Slogans für Sprechchöre“, „Beat-Texte zum Vortrag mit Beat- und Pop-Musik“, „Persiflagen auf bekannte Lieder, Gebete, Gedichte“, „szenisch darstellbare Reporte“, „Agitprop- und Kampftexte“, „multimediale Versuche“. Es komme darauf an, daß „politische Reden, Agitprop, politisch-literarische Texte, politische Lieder, Beat, Film, visuelle Objekte und gedruckte Information ergänzend zusammenwirken“. Erasmus Schöfer, „Demokratisierung der Künste“, *kürbiskern* 2 (1969), 296f.

sen Raumes und werden zum Rahmen einer gemeinschaftlichen mystischen Einsamkeit und Transzendenz, die in Stimmen und Tönen ihren Ausdruck findet, welche den Raum erfüllen.⁹ Von der Existenz physikalisch-architektonischer Räume ist die Heterotopie des konjunktiven Raums unabhängig. Sie entsteht, wo Handlungen in der Gegend kollektive Orte schaffen, die von ihren Nutzern durch Praktiken der Aneignung in Räume verwandelt werden.¹⁰ Der konjunktive Raum ist das Werk der sozialen Gruppe und ihr Produzent. Ihn produziert die Stimmigkeit des Raumgeschehens, die gespürte Plausibilität einer gemeinsamen Erfahrung. Plausibilitätserfahrungen bestätigen das Gelingen der Verschaltung aller Handelnden und ermöglichen sie zugleich. Die Aufmerksamkeit für das Wechselverhältnis, das zwischen allen Handlungen im Raum besteht, organisiert den Prozeß der Ereigniskonstitution. Das ästhetische Objekt des konjunktiven Raums entsteht von selbst, wenn Perzeption und Körper der Teilnehmenden sich binden an die zeitliche Entfaltung eines Ereignisses, wenn alle „sich einlassen“.

[10] Der Raum ist das Ganze der fragmentarischen, autonomen und heterogenen Teile, die das Ereignis bedeuten. Verlesene und aufgesagte Texte, die Musik, sämtliche als Kunstdarbietungen (miß)verstehbare Aufführungen werden für den Erlebenden zu nichtprivilegierten Elementen der Aufführung. Die Gemeinschaft, die von Akteuren und Zuschauern zusammen hervorzubringen ist, ist der externe Bezug des erlebenden Subjekts. Jene Ereigniselemente, die als Kunst erscheinen können, werden nicht wie Kunstwerke als Darbietungen ihrer selbst wahrgenommen: Sie haben Bedeutung durch den externen Bezug und dienen der Intensivierung von sozialer Erfahrung. Alle Abläufe sind auf die von allen Anwesenden empfundene Stimmigkeit hin ausgerichtet, die das Zustandekommen der – quasi-religiösen – Erfahrung von Gemeinschaft gewährleistet. Wo aber referentielle Gebundenheit eine ästhetische Erfahrung unterläuft, kann ein Text als ästhetisches Objekt nicht entstehen. Im konjunktiven Raum transformiert sich Texterfahrung auch dann, wenn poetische Texte zur Aufführung kommen, notwendig in eine nicht-ästhetische Erfahrung. Im Gegenzug verwandelt sich der Raum, dem die Funktion zukommt, der Wahrnehmung soziale Erfahrungen als herausgehoben erscheinen zu lassen, bei Gelingen von Stimmigkeit in ein ästhetisches Objekt. Er macht sich auffällig als reiches Ereignis, das erfahren wird im Modus des Erlebnisses.

[11] Spätestens in den fünfziger Jahren war die Überzeugung des modernistischen Projekts, das eigentlich Interessante am Umgang mit Kunst sei die ästhetische Selbstreflexion, ideologisch-diskursiv durchgesetzt. Sie verwandelte sich in eine Distinktionsgeste. Das wußte man jetzt – oder blamierte sich. Das Wissen um die wesentliche Einsamkeit des ästhetisch Erfahrenden, der sich in eine enge

⁹ „Am 11. Juni 1965 hatte der Londoner ‚Untergrund‘ seinen ersten Höhepunkt, als Dichter verschiedener Provenienz [...] vor 7000 Jugendlichen in der Royal Albert Hall auftraten. Der dabei gedrehte Film *Wholly Communion* zeigt, daß dies Ereignis als sakramentale Urstiftung empfunden wurde. Der Schwung der Sprache, die eindringliche Naivität ihrer Botschaften erinnern an frühe Zeugnisse des Pietismus.“ Baacke, *„Untergrund“*, 529.

¹⁰ So wurden die „Liegewiesen“ und Fußgängerzonen der 60er Jahre zu konjunktiven Räumen, wenn es den „Gamlern“ gelang, sie handelnd zu Bühnen der kollektiven Einsamkeit zu machen. Aufgeführt wurde, daß man sich dort wohlfühlte. – Zur Idee einer operativen Aneignung öffentlicher Räume als Strategie im Kontext dissidenter „pratiques d’espace“ vgl. Michel de Certeau, *Arts de faire*, Paris 1980. „Je m’aime bien ici: c’est une pratique de l’espace que ce bien-être en retrait sur le langage où il se trace, un instant, comme un éclat.“ (196)

Kammer¹¹ einschließt, in der es dann zwischen ihm und seinem Objekt zum Wunder des Funkenschlags kommt, schied den philosophisch geschulten Kenner vom eher auf die Dinge zugreifenden Banausen, dem es in der Begegnung mit der Welt als Erscheinung an theoretischer Beschlagenheit mangelt. Ohne Reflexion keine Kunst, kein ästhetisches Objekt, keine ästhetische Erfahrung. Ohne Reflexion sind da nur Dinge, Situationen und Erlebnisse. Kenner sind darin ausgebildet, dort etwas zu erfahren, wo die anderen bloß erleben. Und sie sind darin ausgebildet, diese Erfahrung zu versprachlichen und im Prozeß der Notifikation ausdifferenzieren. Die Transformation von Erfahrung in Sprache aber teilt die Erfahrung nicht mit, sondern unterwirft sie der sprachlichen Ordnung, die jede Gleichzeitigkeit ins Nacheinander der verzeitlichenden Syntax aufzulösen fordert. Erfahrungen widerstehen ihrer Versprachlichung.

[12] Spätestens seit den fünfziger Jahren stehen das Erlebnis, dessen emotionale Dichte vorreflexiv bleibt, und die Erfahrung nicht als differente, aber gleichberechtigte Wahrnehmungsmodi nebeneinander, sondern werden in institutionellen Wertdiskussionen einer hierarchischen Ordnung integriert, die das Erleben in seiner Relevanz für eine Theorie des Ästhetischen marginalisiert und zudem unter Ideologieverdacht stellt. Nachdem in der deutschen Geschichte von der Unmittelbarkeit des Erlebnisses (zu)viel die Rede gewesen war, wurde nun – auch wegen dieser Geschichte – die Norm ausgetauscht.¹² Wer jetzt noch erlebte, erlebte unterhalb des Begriffs von Kunst. Verhandelt und beurteilt wurden in diesen Diskussionen über den rechten Genuß stets und nicht zuletzt die Konzepte eines richtigen Lebens. Das hatte nach Meinung der Mandarine künftig unter dem Primat der Reflexion zu stehen, deren Ansprüchen der Genuß sich zu stellen haben würde.¹³ Den „niederen“ Formen des Genusses erwuchs eine Konkurrenz, die mit der steilen Herausforderung auftrumpfte, das Gefühl der Lust darin zu entdecken, in den Akten der Hinwendung zu den ästhetischen Objekten die Bedeutungen kommen und gehen zu sehen. Der sich mit dem avancierten Bewußtseinsstand synchronisierende Genießer wußte jene Distanz herzustellen, die es erlaubt, sich selbst beim Hervorbringen und Negieren dieser Bedeutungen zu bemerken, zu bedenken und zu adorieren. Wem das nicht gelang, der mußte aufhören, sein Erleben eine ästhetische Erfahrung zu nennen.

[13] Spätestens in den 60er Jahren entsteht mit der Entgrenzung von Kunst und Popkultur für Künstler und Publikum eine Möglichkeit, die Sache anders zu sehen. Der Primat der Reflexion erschien einem jugendkulturell geprägten Publikum, das Genüsse kannte, die befriedigend waren jenseits der Dimension von Bedeutungskonstituierung, nicht mehr als unhinterfragbar. In den Künstlerästhetiken dieser Jahre wird die Überzeugung artikuliert, daß die Erfahrung von Texten wie die Erfahrung von Bildern und Tönen nicht abstrahiert werden könne

¹¹ In ihrem Text „Im ewigen Loch literarischer Texterfahrung. Der disjunktive Erfahrungsraum wörtlich“ (in dieser Publikation) weist Brigitte Obermayr mit Gründen darauf hin, daß zum Konzept der ästhetischen Erfahrung die Idee der Isolierung des Rezipienten gehört.

¹² „Ästhetische Freiheit würde auch bedeuten, daß unter dieser Parole einmal nicht nur – wie noch bei jedem großen gesellschaftlichen Wandel – die Normen ausgewechselt, sondern daß auf sie verzichtet würde.“ Gert Mattenklott, „Am Allerwertesten. Thesen über ästhetische Urteile“, in: Gert Mattenklott, *Nach links gewendet. Über neuere Literatur*, Berlin 1980, 9.

¹³ „Adornos Diktum, es gebe kein wahres Leben im falschen, muss erhalten, um den angeblich naiven Genuss des Schönen zu diskreditieren – noch dazu, wenn es die Beteiligten, vermeintlich der Entfremdung Verfallenen sind, die sich daran delectieren.“ Kaspar Maase, „Der Banause und das Projekt des schönen Lebens. Überlegungen zu Bedeutung und Qualitäten alltäglicher ästhetischer Erfahrung“, *Kulturation* 1 (2004) http://www.kulturation.de/s_text.php?uebergabe=25, Stand vom 5. Dez. 2004.

vom leiblich-sinnlichen Erleben der Atmosphäre und der Ereigniskonstellationen des Raumes, der das Erlebnis rahme. Nicht, was ein Text darstelle oder bedeute, mache ihn attraktiv, sondern seine Fähigkeit, auf die Atmosphäre einzuwirken.¹⁴ Wo er verschriftlicht werde, geschehe dies aus praktischen Gründen, die aber nichts änderten am instrumentellen Status der Schrift. Sie verliere im Ereignis der Kulturrevolution unausweichlich an Relevanz.¹⁵ Was nun zählte, war die Verkörperung des Textes in der Aufführung, die fortschreitende Zurückdrängung und schließliche Ersetzung diskursiver Symbole durch präsentative, welche unmittelbar zu den Sinnen sprechen und die Sphäre der Erfahrung färben. Die Relevanz der Literatur hing plötzlich ab von ihrem Vermögen, einen Platz zu finden in der präsentativen Ästhetik. Sie mußte zur Gegenwart fähig sein. Marcel Beyer hat die Präsenzerfahrung, die zu den ästhetischen Absichten gegenkultureller Kunst gehörte, anhand des Erlebnisses von Burroughs-Lesungen beschrieben:

[14] „Man hat weniger den Eindruck, daß dort jemand aus einem Manuskript *vorlese*, als daß ein *Sprecher präsent* sei. Die Bedeutung der Worte, die da gesprochen werden, ist erst einmal zweitrangig. Die Stimme *wirkt* auf den Hörer, ohne daß sie unbedingt [...] *verstanden* werden muß. [...] In manchen Fälle scheint der Sinn der Worte völlig belanglos zu sein [...], da sie nur eine Stütze für die Stimme bilden, damit diese direkt, ohne den Umweg über die Semantik, wirken kann.“¹⁶

[15] Die Erfahrung, auf die Wahrnehmung hier hinausläuft, orientiert sich nicht am Gebot des Verstehens, sondern vollzieht sich dort, wo der Wahrnehmende sich den Reizen emphatischer Sprachverkörperung überläßt. Sie ist Exempel für eine radikal unkriegerische, den gewaltförmigen „Willen zum Wissen“ (Foucault) dementierende Form der Welterfahrung, deren Subjekte sich den Wirkungen und Erscheinungsreizen der Phänomene öffnen, ohne diese Phänomene vorrangig verstehen zu wollen.

[16] Die diskursive Symbolik erfreute sich keiner großen Wertschätzung in der „misologischen“ Gegenkultur,¹⁷ die argwöhnisch war gegen das Wort, dem von der hegemonialen Kultur die Macht zugetraut wurde, die Dinge in die Existenz zu rufen.¹⁸ Die Konkurrenz der Medien stellte sich dar als eine der Erfahrungssituationen. Die Schrift unterlag, verlangte sie doch eine konzeptualisierende Wahrnehmung, die mit dem Unmittelbarkeitspathos der Zeit kollidierte. Die Schrift präsentiert sich als ein – einigermaßen reizloses – Ornament, dessen

¹⁴ Zum Begriff der Atmosphäre vgl. Gernot Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, 50ff.; ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1995.

¹⁵ Stark konturiert hat diese Auffassung Salzinger in seinen frühen Arbeiten, vgl. Helmut Salzinger, *Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution?* Frankfurt/M. 1972; ders., *Jonas Überrohr – Live*, Hamburg 1976.

¹⁶ Marcel Beyer, „The Audible Generation. Akustische Wechselwirkungen bei William S. Burroughs“, in: Marcel Beyer, Andreas Kramer (Hrsg.), *William S. Burroughs*, Eggingen 1995, 187f. (Kursive im Original, D.L.)

¹⁷ Fiedler spricht von der „freudvollen Misologie“ der Postmoderne. Leslie A. Fiedler, „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“, in: Jörg Schröder (Hrsg.), *Mammut. März Texte 1&2, 1969–1984*, Herbstein 1984, 674.

¹⁸ „Philosophie und Wissenschaft konnten sich daran machen, die Wirklichkeit in ihre Bestandteile zu zerlegen, Wahrnehmung und Erfahrung aus ihr herauszufiltern und zu vernichten und, gestützt auf die Krücken des Buchdrucks, die Ratio als Herrschaftsprinzip zu inthronisieren. Die Technik des Buchdrucks raubte der Literatur die Dimension ihrer unmittelbaren Wirklichkeit im Sprechen, zunächst, zuletzt aber raubte sie dem Menschen die Wirklichkeit.“ Salzinger, *Jonas Überrohr*, 23.

Zeichen verstanden werden wollen. Das Ornament tendiert dazu, sich unauffällig zu machen, unscheinbar zu erscheinen. Im Normalfall ist die Erinnerung an einen Text nicht mit der Erinnerung an dessen Typographie¹⁹ verbunden. Die Sichtbarkeit eines Textes ist in unserer Kultur relevant nur als eine Bedingung seiner Lesbarkeit. Schrift fingiert ihre eigene Transparenz, um den Einstieg in die Welt der Zeichen zu eröffnen. Die sinnliche Welt spielt – abgesehen von den Gattungen des Dramas und der Lyrik, deren Sprache sich ohne menschliche Körper und Stimmen vollständig nicht verwirklichen kann – keine Rolle. Die Abstraktheit der Schrift gestattet Distanznahme und Verneinung. Sie ist das Medium der Darstellung der Welt, soweit diese unsinnlich und unanschaulich ist, und nimmt dafür ihre eigene Unsinnlichkeit auf sich²⁰. Den Bild- und Tonmedien eignet hingegen ein präsentischer Status, der die Unmittelbarkeit der Ansprache garantiert. Was sie den Sinnen als Erscheinungen präsentieren, das ist mächtig, weil es die Wahrnehmung direkt beansprucht, ohne Widerspruch zu dulden. Bild und Ton, Körper und Stimme sind evident, weil sie präsent sind.²¹ Für die meisten der sich der Gegenkultur zurechnenden Schriftsteller, die sich für die phänomenale Welt interessierten, wurde Anschaulichkeit zu dem Kriterium, das über die Privilegierung von Medien entschied.²² Die Texte, die im Zeichen der Präsenz entstanden, sind in ein Symbolsystem transformierte Artikulationen eigener ästhetischer Erfahrungen: der Offenheit gegenüber den alltäglichen, marginalisierten, abseitigen Gegenständen, die als Erscheinungen neu wahrgenommen wurden. Die Autoren der Gegenkultur zeigten sich indifferent gegenüber den Unterschieden zwischen „realer“ und medialer Wirklichkeit, solange die Gegenstände der Wahrnehmung anschaulich dargeboten wurden. Ihr Versuch, die Literatur aus dem Medium Schrift zu befreien, läßt sich auch als Versuch verstehen, den Raum der ästhetischen Erfahrung von Texten zu erweitern. Texterfahrung, die ohne den Umweg über die Semantik auskommen will, muß sich an die Körper halten, die das Medium einer Sprache sind, die nicht für das Buch gesprochen wird.

[17] Die Gedichte, Songs, Aufrufe, Pamphlete, die auf den Veranstaltungen von Subkultur und Gegenkultur zum Vortrag kamen, sie sind heute schwer oder gar nicht mehr auffindbar. Daß sie nicht in der Form beständiger Objekte zur Verfügung stehen, liegt zum einen am mangelnden Interesse der archivierenden Institutionen. Zum anderen und vor allem aber liegt es am Umgang der Autoren mit diesen Arbeiten, die selten ins beständige Objekt transformiert wurden. Vieles wurde während des Events improvisiert und fand nie den Weg aufs Papier.

¹⁹ Rainer Falk weist in seinem Beitrag zu dieser Publikation darauf hin, daß die Literaturwissenschaft die „visuelle Dimension des Textes“ gemeinhin übersehe. Diese Praxis scheint mir mit dem Konzept der transparenten Schrift zusammenzuhängen, die gelesen werden soll, ohne (bewußt) gesehen zu werden.

²⁰ Die Rede von den sinnlichen Qualitäten der verschriftlichten Literatur kann, wenn nicht die Typographie als Erscheinung der Schrift gemeint ist, nur auf vermittelte Qualitäten abzielen. Ihr Genuß setzt jene „Arbeit“ an den Zeichen voraus, der der Argwohn des Pop gilt. Der Schriftsteller fingiert die Unmittelbarkeit des Sinnlichen, weil er nicht anders kann.

²¹ Vgl. dazu Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

²² „Von meiner nächsten Reise werde ich statt der Beschreibung von Landschaften, Städten, Häusern, Menschen, Tieren etc. Bierfilze und Kieselsteine, Servietten und Urinproben, Kaufmannsrechnungen und klimatische Daten, Zeitungsausschnitte und Schnapsflaschenetiketten [...] mitbringen und diese Gegenstände, so wie sie sind, dem Leser überreichen: mit der Bitte, sie sich selbst zu beschreiben. Mit der Bitte, sich eine eigene Literatur anzufertigen. [...] Was wäre das für ein schönes Buch: Ein Buch, das noch nicht gestorben ist, wie alle die anderen Bücher unmittelbar nach ihrer Entstehung gestorben sind, wenn sie jemals lebendig gewesen sein sollten. [...] Ein Buch, in dem jedes Detail eine noch immer neu erfahrbare, lebendige Wirklichkeit ist. [...] Wie liest sich ein Himmel, der blau ist? Wie liest sich ein Stein, der glatt ist?“ Peter O. Chotjewitz, *Vom Leben und Lernen. Stereotexte*, Darmstadt 1968, 170f.

Schriftlich vorliegende Texte vernichtete man demonstrativ im aktionistischen Teil einer Aufführung oder man warf sie nach dem Ende des Ereignisses weg. Das meiste verschwand mit der Zeit, weil seine Aufbewahrung offenbar als nicht wichtig begriffen wurde. Auf diese Weise wurde der Text, falls ihn nicht jemand flugs auswendig lernte, mehr oder weniger absichtlich einem Traditionszusammenhang entzogen, der auf physische Objekte angewiesen ist, deren fortwährende Präsenz darauf beruht, daß die Objekte fortwährend neu interpretierbar – also vorhanden – bleiben. Wer beständige Objekte in die Welt setzt, will mit der Nachwelt kommunizieren, von der er sich etwas verspricht. Die Praxis, solche Objekte zu verhindern und Kunst als Abfall zu konzipieren, ist im Falle der Literatur, deren Ideologie besonders hartnäckig an der Idee von Dauer klebt,²³ eine Möglichkeit, die Abstandnahme vom Konzept ästhetischer Erfahrung vorzuschlagen.

[18] Man durfte unachtsam mit diesen Texten verfahren, die sich nicht auf zukünftige Funktionen einstellen – sie entstanden für die performative Realisierung innerhalb einer Konstellation von Darbietungen auf der Bühne und im Zuschauerraum. Nur im Moment dieser Realisierung wurden sie ästhetisch erfahrbar.²⁴ Die Geringschätzung, die dem Text als Schrift widerfuhr, welche der Lesbarkeit entzogen wurde, indem man sie der Sichtbarkeit entzog, zeigt an, daß der Gegenstand im Zentrum des Events nicht das Kunstwerk war, sondern der Prozeß, der sich im Raum vollzog. Ins Werk gesetzt und zu erfahren waren keine Dinge, sondern Ereignisse. Die Aufführung im Zeichen der Präsenz stellte keine Objekte aus, die von Produzenten gemacht waren und von Rezipienten erfahren wurden. Das Objekt der Erfahrung war der Raum selbst, das von allen gemeinsam bewerkstelligte Hervorbringen und Wahrnehmen des Ereignisses. Von ihm sind die sozialen und psychischen Abläufe im Raum nicht abzulösen, die von Sound, Text, Musik, Licht rhythmisiert werden. Der Raum ist ein sich selbst hervorbringendes Wahrnehmungsobjekt,²⁵ das es als unsinnig erscheinen läßt, zwischen Künstler und Publikum, kreativem Vorgang und produzierten Gegenständen zu unterscheiden. Erfahren wird ein Zeit-Raum, in dem die Vorgänge und ihre Präsenz die Gegenstände der Erfahrung sind.

[19] Eben jene Parameter, die in der Begegnung mit der Schrift keine oder eine nur marginale Rolle spielen, waren für die Literatur im konjunktiven Erfahrungsraum in Anschlag zu bringen: Klangfarbe, Dynamik, Lautstärke, Rhythmik. Im Ereignis entschieden sie über die Relevanz und Qualität von Texten. Dem Text waren keine Mündlichkeitseffekte „eingeschrieben“ worden²⁶, er brauchte den mündlichen Vortrag, um überhaupt rezipierbar zu werden. Er ist unvollständig

²³ Deshalb die mit moralischem Ernst geführten Kanon-Debatten, deshalb die dienstliche Affinität reaktionärer Hochschullehrer zu Autoren und Werken, die sich „bewährt“ haben, also siegreich waren. – Zur Reichweite der das ästhetische Urteil prägenden kulturellen Unterscheidung zwischen Dauerhaftigkeit und Vergänglichkeit vgl. Roger Fayet, *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Wien 2003, 25ff.

²⁴ Es fehlte zunächst bloß die Idee, daß man zwar die Texte wegschmeißen konnte, aber die Events aufzeichnen sollte, um eine Spur des Ereignisses zu bewahren. Lange dauerte es nicht, dann wurde sorgfältig dokumentiert, wie einer keine Objekte hinterläßt.

²⁵ Friedrich Weltzien hat (in dieser Publikation) am Beispiel des „Flecks“ die Affinität der modernen künstlerischen Subjektivität zum sich selbst herstellenden Aufmerksamkeitsobjekt beschrieben, dessen Form sich nicht der künstlerischen Idee verdankt.

²⁶ Dies unterscheidet ihn von Texten wie jenen Gogols, dessen Fähigkeit zur Nachbildung der mündlichen Rede Obermayr in ihrem Beitrag „Im ewigen Loch literarischer Texterfahrung“ (in dieser Publikation) betont. Die Mündlichkeit dieser Texte ist ein Als-ob-Effekt der Schrift, der eher die Aufmerksamkeit dafür schärft, daß Gogols Texte nicht darauf angelegt sind, sich in der Mündlichkeit des Vortrags zu realisieren.

ohne den Bezug zum buchstäblichen Ort seiner Präsentation und zu den Ereigniskonstellationen, die den Raum konstituieren. Die Beziehung zwischen Text und Raum ist kein objektiver Teil des Werkes, abgelöst von ihm aber ist sie nicht.

[20] Ohne daß das Material wie eine Partitur auf sie verweisen würde, war die ‚musikalische‘ Realisierung eine notwendige Bedingung für die Verlebendigung des Textes. Er blieb präsent nur in der Verbindung mit der elektronisch verstärkten Stimme, die Emotionen produzierte. „Fanatische Songs.“ Ihre Erfahrung war abhängig von physischen Akten des Medienwechsels: der für das Ereignis taugliche Text konnte nicht, er mußte interpretiert (d.h. performt und im Nachvollzug erfahren) werden wie Musik. Er war sinnvoll rezipierbar nur jenseits der Lektüre, als ästhetische Sensation im Kontext des Ereignisses, für das er entworfen worden war. Mit seiner künftigen Bedeutungslosigkeit wird gerechnet. Der aufgeführte und dann verschwindende Text gehört ganz der Aufführungsgegenwart und teilt ihre Flüchtigkeit. Er ist „für den Tag bestimmt“²⁷, Teil eines klanglichen, visuellen, olfaktorischen Ereignisses im Erfahrungsraum. Auf diesen Raum ist der Text konstitutiv angewiesen. Am Ende der Veranstaltung endet für ihn – anders als für andere Texte, die nach dem Ende des Medienwechsels als komplexe Schriften erhalten bleiben – die Möglichkeit, ästhetisch rezipiert zu werden.

[21] Um Komplexität und ihre Reflexion ging es bei dem Pop-Event, von dem Hübsch berichtet und dessen materielle Kohärenz mehr als prekär war, denn auch offenbar nicht. Nicht um die Komplexität der Verhältnisse, nicht um komplex strukturierte ästhetische Formen, nicht um die Vieldeutigkeit und propositionale Ausdifferenziertheit des literarischen Textes, über dem ästhetische Erfahrung als zwischen Subjekt und Objekt wirkende Kraft sich entfalten könnte. Texte, die dem Verständnis demonstrativ wenig Widerstand entgegensetzen, liefern keine Anlässe für Verstehen-Wollen. (Statt dessen können sie für sich in Anspruch nehmen, der Ideologie der Kunst zu widerstehen, die eine Ideologie der hart erarbeiteten und deshalb nur von Kennern zu verstehenden Form ist.) Der semantisch unterkomplexe Text ist kein Objekt der Kontemplation. Wer „immer wieder diesen einen Satz“ hervorschleudert, der hält planvoll davon ab, in den disjunktiven Raum ästhetischer Texterfahrung eintreten zu wollen. Nicht, daß es diesen Raum – die Versenkung in den Slogan – nicht geben könnte, die Komplexitätsreduktion nimmt aber, was den Text betrifft, die Aussicht auf die Sensationen des offenen Kunstwerks²⁸, die uns als Leser über seine Schwelle zu locken vermag. Wer gleichwohl in den disjunktiven Raum einträte, der verließ im selben Moment den konjunktiven Raum, der die wesentlichen Erregungen zur Verfügung stellt. Dort, wo der Text primär als Vergegenständlichung ungebundener aggressiver Triebenergie erscheint, wird die ästhetische Texterfahrung nicht um das Moment der Bedeutungskonstitution gebracht – die Semantik des Textes ist dank seiner Einfachheit denkbar leicht zu „haben“ –, sondern um das mit ihr verschlungene Moment der Bedeutungssubvertierung. Stabile Bedeutungen des Textes sind deshalb so aufwandlos herstellbar, weil Bedeutungen nicht

²⁷ Joachim Fuhrmann (Hrsg.), *agitprop. Lyrik, Thesen, Berichte*, Hamburg 1969, 186. – Der Verzicht auf den „alten Anspruch der Kunst auf Ewigkeit“ (Hartmut Böhme) ist ein Kennzeichen der künstlerischen Praxis der 60er und 70er Jahre. Böhme hat ihn z.B. instruktiv anhand der „land art“ dargestellt, vgl. Hartmut Böhme, „Gaia. Bilder der Erde von Hesiod bis James Lovelock“, in: Lutz Niethammer (Hrsg.), *Bericht 1991 des Kulturwissenschaftlichen Instituts, Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen*, Essen 1992, 195-211.

²⁸ Offenbar ist das reiche Kunstwerk, dessen Kriterium die Komplexität ist, dem disjunktiven Raum zuzuordnen; es verliert in anderen Erfahrungsräumen an Relevanz.

im Vordergrund der Begegnung mit ihm stehen. Er stellt sich aus und wird dargeboten als semantisch „unterkomplex“.

[22] Wer auf Texte setzt, die nicht für das Lesen gemacht sind, sondern die vitale Ansprache, optiert unter Umständen für eine andere Richtung der literarischen Entwicklung, für andere Parameter als Linearität, Polysemie und semantische Komplexität, die traditionell Rezeption und Beurteilung des literarischen Kunstwerks dominieren und die Isolation des ästhetisch Erfahrenden begründen. Komplexitätsreduktionen vermögen konjunktive Räume zu öffnen.

[23] Auch wenn zuzugestehen ist, daß der in diesem Beitrag zum Exempel gemachte Hübsch während der 60er Jahre zu denen gehörte, die ideologisch, künstlerisch und überhaupt das Vollbad dem Fußbad vorzogen:²⁹ weniger sloganfreundliche Beat- und Pop-Künstler haben die Sache doch recht ähnlich gesehen. Das Außerästhetische in der Begegnung mit einer ins Spektakel transformierten Kunst, die Möglichkeiten ihrer Funktionalisierung für sub- und jugendkulturelle Anliegen, der konsumistische Genuß des subjektiven Erlebnisses, erfreuten sich bei vielen einer Wertschätzung, die weder von den Bildungsbürgern klassischer Provenienz noch von den Anhängern des High Modernism und der diversen Avantgarden geteilt wurde. Offenkundig verlor das Bestehen auf der Autonomie des Ästhetischen, das tatsächlich weniger ein Bestehen auf Gattungsgrenzen als auf der Autonomie der referentiell ungebundenen ästhetischen Erfahrung ist, bei vielen jungen Leuten an Überzeugungskraft:

[24] „Es geht darum, Literatur als Show aufzuziehen. Literatur sollte lernen, sich zu präsentieren wie Musik sich präsentiert, Rock-Musik natürlich. Sie sollte lernen, auf der Bühne aufzutreten und sich unmittelbar ihrem Publikum darzubieten, indem sie ihm bloß – wie die Musiker es tun – möglichst viele Sinne zugleich kitzelt. Also nicht bloß die Ohren, sondern auch die Augen (Kostümierung, Gestik, Requisiten), womöglich sogar Nase und Zunge und Unterbauch. [...] Zu diesem Zweck muß die Literatur eine der Musik entsprechende Seinsweise einüben. Der Autor, der mit der Sprache arbeitet, muß all das lernen, was ein Musiker kann. Er muß lernen, mit der gleichen Intensität und Spontaneität zu produzieren wie ein Musiker.“³⁰

[25] Helmut Salzinger hat Anfang der 70er Jahre als Jonas Überohr in seiner *Sounds*-Kolumne den Dichtern eine Orientierung an der Popkultur als Ausweg aus der Krise empfohlen, in die die Literatur geraten sei, als damit begonnen wurde, sie mit der Schriftprosa zu identifizieren. Der Literatur schien die Distanzierung der Sprache vom Leib vorausgesetzt. Die Wörter lösten sich ab vom Körper des Schreibers und präsentierten sich ihren Lesern als Geschriebenes, das den sterblichen Leib des Sprechenden überdauert. Salzinger besteht – in impliziter Bezugnahme auf Allen Ginsberg – darauf, daß die relevanten Wörter aber einen Körper brauchen, durch den sie wirklich werden können. Die zeichenhaft vermittelnde Schrift vermöge zwar Präsenz-, Mündlichkeits- und Unmittelbarkeitseffekte herzustellen, nehme aber Sinnlichkeit nicht unmittelbar in Anspruch. Die Vergegenwärtigung von Sinnlichem gehe in der Lektüre durch das Auge, ohne den Sinnen selbst etwas zu bieten.

²⁹ Vgl. Karlhans Frank-Ostkamp, „Einst war er ein Top-Hippie und jetzt ist er ein Top-Ahmadi“, *Der neue Egoist* 2 (1976), 45ff.

³⁰ Salzinger, *Jonas Überohr*, 22.

[26] In der stark von McLuhans Medienanalyse beeinflussten Kunst der 60er Jahre wird die Konkurrenz zwischen „heißen“ und „kalten“ Medien zu einem zentralen Thema. Die Kritik gilt dem „heißen Medium“ Schrift, dessen diskursive Symbolisierungen den kontemplativen Leser und seinen gelenkten Blick mit ihrer Zeitlichkeit an das Medium binden – da er die syntaktisch auseinandergesetzten und zerlegten Bilder/Sachverhalte ‚arbeitend‘ vergegenwärtigen muß. Der Binnenraum, in dem das lesende Subjekt der Welt nur in Form von Elementarzeichen begegnet, die es zu lesen hat, gerät in Verdacht, das sinnliche Wahrnehmungsvermögen in nicht zu rechtfertigender Weise einzuschränken.³¹ Die Aufmerksamkeit von Künstlern wie Salzinger gilt deshalb den „kalten Medien“ (Malerei, Fernsehen, Film, Musik, Tanz etc.), deren präsentische Symbolisierungen verschiedenen Sinnen gleichzeitig und unmittelbar Details und Qualitäten zuwachsen lassen.

[27] Salzinger hat sich in seinen kulturkritischen Schriften immer wieder auf archaische Kulturen berufen, in denen ein Medienverbund (Tanz, Gesang, Sprache, Musik) die Aufgabe hatte, „die Gemeinschaft zu vereinigen und eine Kommunikation aller mit allen herzustellen“.³² Hier sind weniger Stichhaltigkeit und Reichweite der These von Interesse als ihre Funktion: Salzinger will hinter die moderne Ausdifferenzierung der Erfahrungsformen und hinter das Konzept von radikaler Individualität³³ zurückgehen, das die Ausdifferenzierung bewirkte. Er will das, weil die Einteilung der Gesellschaft in funktionale Teilbereiche von ihm als falsch und aufhebbar begriffen wird. Mit der Vorstellung von Kulturen, in denen weder die gesellschaftlichen Sphären noch die Erfahrungsformen geschieden waren, erhalten die subkulturellen Ereignisse einen utopischen Bezugspunkt, einen Ort in der positiven Anthropologie des Undergrounds. In der Erzählung Hübschs konstituieren Dias, Filme, Texte, Interieur, Bewegungen, Interaktionen, Reaktionen des Leibes die Orte, von denen her der konjunktive Raum sich erschließt als Raum, der vom Zwang entlastet, Individuum zu sein.³⁴

[28] Als Raum simultaner Differenzen, der Reihung, Anhäufung und Vernetzung von Heterogenem ist der konjunktive Raum durchzogen von vorreflexiven lebensweltlichen Bedeutungen. Sie schießen zusammen zu einem Environment, in dem die Unterscheidung zwischen Akteuren und Zuschauern tendenziell hinfällig wird. Idealiter ist jeder Teilnehmer nicht nur als aktiver Rezipient am Gelingen beteiligt, sondern auch durch die Herstellung von Materialien, die im Prozeß Verwendung finden. Dies ist möglich, weil Produktion im konjunktiven Raum nicht auf „inventio“ gründet, sondern auf Verfahren der Aneignung und der Montage, auf der Benutzung von vorgefundenen/aufgezeichneten Materialien.

³¹ „Wie sehr auch immer ein Autor sich um das ‚lebendige Leben‘ bemühen und mit welchen Mitteln er sich ihm nähern mag – was er dem Leser letztendlich zwischen zwei Buchdecken zu unterbreiten hat, kann doch nie mehr sein als ein Text, und das heißt: eine jedweder unmittelbaren Anschauung und Beweglichkeit entbehrende, restlos fertige und festgelegte, ‚starre‘, ‚tote‘ Manifestation in Sprache. Wir begegnen damit erneut dem Problem, das sowohl die Krux als auch das Pathos von Literatur in anschaulicher Rede bezeichnet: Daß Sprache Anschauung nie unmittelbar geben, sondern sich lediglich im Zuge der ihr eigenen Bedeutungszuweisung auf sie beziehen kann.“ Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehung und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989, 416.

³² Salzinger, *Jonas Überohr*, 25.

³³ Obermayr beschreibt die im disjunktiven Erfahrungsraum zu machende Erfahrung korrekt als „asozial“. Vgl. Brigitte Obermayr, „Im ewigen Loch literarischer Texterfahrung“, in dieser Publikation.

³⁴ „Der konjunktivische Begriff erheischt ein existentielles Mitschwingen, Teilhaben an einer bestimmten ‚Welt‘, einer Gemeinschaft; der Allgemeinbegriff entsteht auf einer Ebene, wo das Verbundensein mit einer bestimmten Gemeinschaft ausgelöscht ist.“ Mannheim, *Strukturen*, 226.

Die Resultate können zur Schau gestellt werden und ihrerseits neue Erfahrungen vermitteln.³⁵ Der – politisch motivierten – Infragestellung der kunstspezifischen Differenz zwischen denen, die performen, und denen, die zuschauen, diente auch die Abkehr von der Kategorie des technischen „Könnens“, dessen Kriterien sich aus der Tradition der europäischen Kunst ergaben und für die Gegenkultur den hegemonialen Begriff von Kultur repräsentierten. Jetzt sangen, schrieben, musizierten, komponierten, malten die, die es nach den traditionellen Maßstäben nicht konnten. Jetzt durften die Zuschauer sich zutrauen, mit denen „oben“ die Plätze zu tauschen. Die Events bezogen ihre Reize nicht zuletzt aus solchen Versuchen, mit neuen Handlungspotentialen zu arbeiten. Die im Raume Anwesenden hatten keine vorgegebenen Funktionen mehr, sie fanden ihre temporären Funktionen im Ereignis durch Beobachtung und Selbstbeobachtung.

[29] „Sowas kann ja jeder!‘ Eben! Daß es zuletzt jeder kann, das ist die *message* der Massenkultur. Und sie verkündet die Befreiung der Unterdrückten, verkündet, daß diese Befreiung möglich ist. Jeder Rocksänger röhr, gröhlt, brüllt, röchelt, grunzt sie heraus, indem er es tut und zugleich sein Innerstes nach außen kehrt. Veräußerung und Entäußerung des eigenen Ich bedeuten nicht allein Verkauf und Entfremdung, sondern auch Freisetzung des gefesselten, von der Gesellschaft mit den Mitteln kultureller Konventionen ins eigene gesperrten Ich.“³⁶

[30] Der konjunktive Erfahrungsraum bezeichnet einen durch gemeinsames Erleben und Agieren konstituierten Weltbezug, auf den die Mitglieder einer Gemeinschaft hin ausgerichtet sind. Die Überschreitung der Alltagswirklichkeit geschieht in ihm leibgebunden. Der sich im Raum und durch ihn verändernde Bewußtseinszustand wird körperlich erlebt und körperlich induziert.

[31] Underground- und Intermediaaufführungen der 60er Jahre, als deren Bestandteil viele (längst nicht alle) der literarischen Texte der Gegenkultur anzusehen sind, waren wie die Pop Art in den Kontext der Jugendkultur eingebettet. Anders als die Werke der malerischen Pop Art aber wurden sie in der Regel weder als Kunst dargeboten noch vom System Kunst akzeptiert. Qualitative Erfahrung vollzog sich in den konjunktiven Räumen auf der Ebene strukturidentischer Erfahrungen, die nicht unauffällig und vertraut blieben. In der Aufmerksamkeit für die Verschränkung von Ereignisabläufen und den eigenen physisch-somatischen Reaktionen auf sie wurde Emotionalität als Prozeß erfahrbar, sobald sie psychisch-affektiv registriert und ausgelegt wurde.

³⁵ Burroughs hat immer wieder Modellumgebungen für Praktiken entworfen, die eine Einteilung der (Kunst)Welt in Handelnde und Zuschauer überwinden: „Buden und Kino, ringsum bewaldetes Gebiet. Eine Anzahl von Tonbandgeräten wird im Wald und im Dorf installiert. Abgespielt werden Bänder mit Musik, Sprechtexten, Nachrichtensendungen, Gedichten, Aufnahmen von anderen Festivals usw. Ein Teil der Tonbandgeräte spielt ständig ab, ein Teil nimmt auf. Aufgenommen werden natürlich nicht nur Live-Geräusche des Festivals, sondern auch die abgespielten Konserven. Abspielen, Zurückspulen und Aufnehmen könnte in wechselnden Abständen elektronisch gesteuert werden. Oder die Geräte könnten von Hand bedient werden und jeder könnte selbst entscheiden, wann er aufnehmen, zurückspulen oder abspielen will. Die Wirkung würde erheblich verstärkt, wenn möglichst viele Besucher des Festivals ihre Kassettenrekorder mitbringen und beim Herumgehen aufnehmen und abspielen, was sich ereignet. Dies könnte man noch erweitern mit Videokameras und Projektionsflächen.“ William S. Burroughs, *Die elektronische Revolution / Electronic Revolution (deutsch / englisch)*, Göttingen ¹¹2001, 35f.

³⁶ Salzinger, *Jonas Überohr*, 20. (Kursive im Original, D.L)

[32] Der Raum konjunktiver ästhetischer Erfahrungen ist wie jeder Erfahrungsraum ein Kasten. Es gibt eine Grenze von Draußen und Drinnen. Die Prozessualität der Situation, die zum ästhetischen Objekt wird, ist von der Prozessualität der Emotionen und der Erfahrungen des Involvierten her zu verstehen. Wer keine Erfahrungen (mehr) macht, ist draußen. Wer Erfahrungen macht, kann nicht raus. Gleichwohl sind konjunktive Erfahrungsräume strukturell von anderen zu unterscheiden. Das Gelingen ästhetischer Erfahrungen ist in ihnen nur möglich, wenn Rezipienten/Teilnehmer sich im Prozeß der Wahrnehmung und Erfahrung nicht absentieren und isolieren. Eine kontemplative, um Explikation bemühte Konzentration auf einen als „Werk“ mißverstandenen Text schlosse die Erfahrung des unteilbaren Ereignisses aus unendlich vielen Einzelheiten und Qualitäten aus, in dessen Zusammenhang der Text erst zu Bedeutung kommt. Der Prozeß der Integration von Literatur in den Medienverbund ist der Prozeß ihrer gewollten Marginalisierung. Anders als der Begriff der „expanded literature“ suggeriert, erweitern die Autoren die Literatur nicht, sondern drängen das Literarische zurück zugunsten des Bildes, der Stimme, des Atems, des Kluges, des Körpers, des individuellen oder kollektiven performativen Aktes. Ästhetische Erfahrung in konjunktiven Räumen entfaltet sich in einer Abfolge von Zerstreuung und Erregung. Sie setzt voraus, was sie zugleich ausbildet: Aufmerksamkeit für die an sich selbst, an anderen, an Interaktionen wahrzunehmenden Wirkungen von Präsenz und Präsentiertem.³⁷ Der konjunktive Raum ist Environment für die ästhetische Erfahrung der Medien und ihrer sinnlichen Wirkungen. Eigene Erfahrung wird hier entscheidend mitbestimmt von der Erfahrung der Erfahrungen leiblich kopräsender anderer,³⁸ von ständiger – möglichst viele Sinne beanspruchender – Interaktion und den atmosphärisch folgenreichen Wechselwirkungen zwischen medialen Präsentationen und den von ihnen gesteuerten Reaktionen. Im Kasten stecken miteinander verkoppelte Rezipienten.

[33] Akteure und Publikum bilden eine weitgehend altershomogene Gruppe, in der die Handelnden, die als Teil eines Gemeinschaftsleibs wahrnehmen, einander als ähnlich wahrnehmen können, und diese Wahrnehmung zugleich performativ sich ereignen lassen. Das gemeinsame Erleben, in dem die konstitutive Individualität von Erfahrung nachrangig bleibt, hat einen kommunikativen, sozialen Aspekt, dem die Präsentationen entsprechen. Es transformiert die Erfahrung des Qualitativen in eine Erfahrung des Deutungsrahmens, eine Erfahrung der Gemeinschaft als einer Verbindung stimmig interagierender Individuen. Sowohl die thematische Konzentration auf populär- und jugendkulturelle Gegenstände wie die Dominanz der Medien Musik, Tanz, Licht und Bild finden ihre Funktionen in einem Prozeß, der auf das Gelingen gemeinschaftlicher Erfahrungen abzielt. Abgeschlossen wird die Erfahrung, so wenigstens war die Sache gedacht, nicht durch ihre Erschöpfung, das Nachlassen der Intensivierung des Qualitativen, sondern durch ihre Überführung in Praxis.

³⁷ „Die Bewegungen der einzelnen Medien, der Musik, der Geräusche und Gerüche, der Sprache, der starren und animierten Bilder, der Scheinwerfer und Blitzgeräte, der Tänzer und Zuschauer lassen sich aufeinander abstimmen, aber auch gegeneinander setzen. So entstehen ständig neue Spannungsfelder, die im Hirn des Betrachters eine weitere, in der Wirklichkeit gar nicht materialisierte Aktion provozieren, die wiederum mit den Bewegungen der Realität in Kontrast stehen kann usw.“ Gerd Hübing, „Show“, in: Kaiser, *Protestfibel*, 179f.

³⁸ Betont wird die Bedeutung der leiblichen Kopräsenz für eine Ästhetik des Performativen z.B. von Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, 63ff.