

Nach der Analyse dieser Sinfonie bietet der Autor den Leser:innen einen ausgedehnten Abschnitt zum Wirken Goldmanns als Hochschullehrer. Hier bereiten Interviews einiger ehemaliger Student:innen des Komponisten ein breites Spektrum an Impressionen zu dessen Arbeit und Persönlichkeit. Enno Poppe, Nicolaus Richter de Vroe, Charlotte Seither, Ellen Hünigen, Steffen Schleiermacher und Olav Gröger liefern hier Beiträge und zeichnen ein detailreiches Bild ihres Lehrers. Das Kapitel schließt mit einer facettenreichen Analyse der *4. Sinfonie* und macht hier abermals deutlich, dass die Lektüre des Buches zumindest vom simultanen Hören der entsprechenden Werke begleitet werden sollte.

Das Buch schließt mit dem Kapitel „Die 90-er Jahre“ über Goldmanns Arbeit als Dirigent und mit der Betrachtung eines letzten Orchesterwerkes – *quasi una sinfonia*, das allerdings im Jahr 2008 entstand, dem letzten Lebensjahrzehnt des Komponisten: „Das Stück reflektiert die Stimmung und die Ereignisse des Herbstes 1989, es ist aber ein Fragment geblieben, da Goldmann bereits am 24. Juli 2009 in Berlin verstorben war“ (S. 206). *Annäherungen II* gibt den Leser:innen einen Überblick über die verschiedenen Schaffensphasen des Komponisten: vom Zurückgreifen auf serielle Techniken und Clusterbildung, Goldmanns Beschäftigung mit der Aleatorik Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre bis hin zum Schaffungswandel in den 80er Jahren und 90er Jahren. Semantische Rückgriffe zeichnen sich in seinem gesamten Werk ab. Themen wie „Gruppendynamik“, „Raum und Zeit“ oder soziale Systeme im Allgemeinen sind hier nur einige seiner Inspirationsquellen.

Mit *Annäherungen II* hat Reiner Kontressowitz eine umfangreiche Untersuchung zum sinfonischen Schaffen Goldmanns vorgelegt, die in erster Linie kompositionstechnischen Aspekte im Detail beleuchtet und selbst die kompliziertesten Zusammenhän-

ge analytisch aufbricht. Abwechslungsreich gestaltet sich die Lektüre durch biographische Abschnitte, Interviews sowie Beiträge von Goldmanns ehemaligen Student:innen. Hervorzuheben ist, dass, obwohl Kontressowitz in den Bezügen zur Soziologie und Philosophie Anknüpfungspunkte für seine Werkanalysen findet, niemals apodiktisch argumentiert wird. Sich für die Untersuchung der Sinfonien in Goldmanns Begriffswelt einzuarbeiten und eben diese Begriffswelt als Ausgangspunkt zu nutzen, zeugt einfach von der konsequenten und ernsten Auseinandersetzung mit der Thematik. Kontressowitz argumentiert ebenso undogmatisch wie behutsam und regt zu eigenen Überlegungen an. Historisch interessierte Leser:innen könnten in Versuchung kommen, sich aufgrund einer noch anzusprechenden zeitgeschichtlichen Kontextualisierung kritisch zu äußern. Hier bleibt anzumerken, dass die Perspektive des Buches, obwohl die Biographie des Komponisten behandelt wird, keine historische ist und der Autor deshalb an seinem eigenen Anspruch gemessen werden sollte. Auch *Annäherungen II* versteht sich als durchaus fruchtbarer Impulsgeber für die eigene Beschäftigung mit dem Werk Goldmanns.

(Mai 2022)

Dominik Dungenl

KAROLIN SCHMITT-WEIDMANN:
Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2021. 347 S. (Musik und Klangkultur. Band 54.)

Mit ihrer soeben im Druck erschienenen Dissertation zu dem *Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt* liefert Karolin Schmitt-Weidmann einen substanziellen Beitrag zu methodisch übergreifend konzipierten, ebenso theoretisch wie (aufführungs-)praktisch fundierten Analysen von künstlerischen Gestaltungen, die an der Schnittstelle von (neuer) Musik und Performance lokalisiert sind. Bei ihrer dezi-

dierten Frage nach der Bedeutung des „Körpers“ in diesen Musik-Performances konzentriert sie sich auf zwischen 1971 und 2018 im deutschsprachigen Raum zur Aufführung gelangte Stücke, die eine Brücke zu Alltagserfahrungen zu schlagen suchen und dabei die Distanz zwischen künstlerischen und alltäglichen Erfahrungswelten neu ausloten. Diese (behutsam) auslotende Vorgangsweise kennzeichnet die künstlerischen Verfahren der ausgewählten „Werke“ (laut Untertitel) ebenso wie den methodischen Ansatz der Autorin.

So lotet das erste, einleitende Großkapitel (S. 13–60) die Distanz zwischen Kunst und „(all)täglicher Lebenswelt“ aus kunsttheoretischen bzw. philosophischen Perspektiven aus, wobei der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ gleichsam „an der Schwelle“ dieser beiden Pole lokalisiert ist, die sich in unseren (hochgradig kommerzialisierten) Kunstszene häufig diametral gegenüberstehen. Neben der intensiven Rezeption von phänomenologisch grundierten, performativitätstheoretischen Überlegungen zu diesem Themenkomplex (insbesondere mit Bezug auf Dieter Mersch und Erika Fischer-Lichte) kommen in diesem Zusammenhang ebenso Ansätze aus dem Bereich der Symboltheorie (Nelson Goodman) und der Hermeneutik (Hans-Georg Gadamer) zur Sprache. Gleichsam als erstes Zwischenresümee konstatiert Schmitt-Weidmann in Anlehnung an den von Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel herausgegebenen Sammelband *Kunst und Erfahrung* (2013) „Qualität“, „Inhalt“ und „Form“ als maßgebliche Kriterien für ästhetische Erfahrungen (vgl. S. 23ff.). Hieran anknüpfend folgen weitere Ausführungen zu „ästhetischem Erleben“ nach Hans Ulrich Gumbrecht (S. 30ff.), zum „Erscheinen“ nach Martin Seel (S. 35ff.) sowie zu „Kunst als menschliche Praxis“ nach Georg Bertram (S. 53ff.), des Weiteren zu „Kunst jenseits ästhetischer Erfahrungen“ (S. 38f.), zu „institutionellen Rahmungen“ als Grundlage für Kunstdefinitionen

(S. 50ff.) und schließlich auch zu Fischer-Lichtes vielzitierten „Schwellenerfahrungen“ (S. 54ff.), deren Bedeutung für musikspezifische Zusammenhänge Schmitt-Weidmann jedoch relativiert (vgl. S. 57).

Ungeachtet dieser weitläufigen Annäherungen bzw. Auslotungen möglicher Zugänge zu der zentralen Frage nach dem Unterschied zwischen Kunst/Musik und alltäglichen Erfahrungen (trotz aller Bemühungen, diese Unterschiede zu nivellieren) scheinen sich die Argumentationsstränge letztlich in Dieter Mersch's Konzept des „Realen“ zu bündeln, das auf eine spezifisch performative Differenzierung abhebt – „als Widergänger, der uns irritiert, verfolgt oder irreleitet, um uns immer wieder von Neuem in eine nicht zu stillende Unruhe zu versetzen“ (S. 40ff., hier insb. S. 49). Dieses „Reale“, das niemals „Realität“ nachzuahmen suche, erschaffe „Erfahrungen von Intensität“, die wiederum „eigene Wirklichkeiten“ entstehen lassen – gleichsam an der „Schwelle“ von Kunst und Nicht-Kunst bzw. realen Erfahrungswirklichkeiten (S. 49). Und für deren Wahrnehmung sei der Körper zentral, betont Schmitt-Weidmann – „als ‚Selbstverdopplung‘ bzw. ‚Selbstdifferenzierung‘ in einen spürenden Leib und einen materiellen Körper in Form einer Verquickung von Selbstbezug und Selbstentzug“ (S. 58f., mit Bezug auf Bernhard Waldenfels), „als gesellschaftlich geformter Körper, als performativ erscheinender ‚Bühnenkörper‘“ (S. 59, mit Bezug auf Christa Brüstle) oder auch „als Teil eines ganzheitlichen interaktiven Prozesses in Form eines ‚musikalischen Körpers‘ aus Spielern, Instrumenten, Musik, Publikum und Raum“ (ebd., mit Bezug auf Wolfgang Rüdiger).

Bis zu diesem Punkt dominiert die Rezeption deutschsprachiger Performativitätsdiskurse der letzten Jahrzehnte Schmitt-Weidmanns Erörterungen. Sie grundieren auch die folgenden Argumentationen zum „Komponieren als ‚Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten‘ im künstlerischen

Umgang mit dem Körper“ des nächsten Großkapitels (S. 61–116). Ihr Gewinn bzw. die Innovationskraft der Studie von Schmitt-Weidmann tritt vor allem dann deutlich zutage, wenn die Tragfähigkeit dieser Theorien an den Stückanalysen überprüft wird. Für diese Untersuchungen werden in dem dritten und letzten, gleichzeitig umfassendsten Großkapitel, das um „Bühnenkörper und Körperprozesse in Aufführungseignissen“ kreist (S. 117–248), folgende Stücke herangezogen: Annesley Blacks *Smooche de la Rooche*, 2007; *Schlägermusik*, 2010; *Flowers of Carnage*, 2013/2014; sowie in Zusammenarbeit mit Margit Sade-Lehni *score symposium*, 2018; Carola Bauckholts *Hirn & Ei*, 2012/2011; Cathy van Ecks *Double Beat*, 2013; Vinko Globokars *Corporel*, 1985; Robin Hoffmann *An-Sprache*, 2000; Heinz Holligers *Cardiophonie*, 1971; „(t)air(e)“, 1980/1983; Hans-Joachim Hespos' *Seiltanz*, 1982; sowie Dieter Schnebels *Körper-Sprache*, 1979/1980.

Auch in diesen Ausführungen wird nochmals deutlich, wie unmittelbar und geradezu systematisch sich die Autorin an Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen* (2004) abarbeitet, um gleichsam eine musikspezifische Ästhetik des Performativen zu entwerfen. Dieses Verfahren hat umso mehr Berechtigung, als Schmitt-Weidmann (naturgemäß bzw. gemäß ihrer fachlichen Provenienz) zu wesentlich differenzierteren Ergebnissen in Bezug auf das Verhältnis von Musik, Körper und Performance kommt, als es in ihrer prominenten und vielzitierten Argumentationsvorlage der Fall ist. Beispielsweise hatte Fischer-Lichte vor allem vier Verfahren als „besonders produktiv und folgenreich“ für eine „vollständige und radikale Neudefinition“ des Verkörperungsbegriffs im zeitgenössischen Theater bzw. der Performance Kunst erachtet, nämlich die „Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle“, die „Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darsteller(körper)s“, die „Betonung der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit,

Unzulänglichkeit des (Darsteller)Körpers“ und „Cross-Casting“ (ebd. S. 139). Schmitt-Weidmann kommt dank ihrer detailgenauen Analysen auf zehn Punkte, die ein wesentlich facettenreicheres Spektrum körperlicher Performanz bei der Konzeption, Komposition und Aufführung Neuer Musik abstecken: „Kontextverschiebung“, „Prozessorientierung“, „Bewusstsein von Gegenwart“, „Herausstellung der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit und Unverfügbarkeit des Körpers“, „Hybridisierung biologischer und technischer Systeme“, „reale Konfrontation mit Existenzängsten“, „Freiheit und Verantwortung im verbotsfreien Raum“, „der Körper als lebendiger und individueller Organismus im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung“, „Spiel mit Erwartungen und Rollenzuweisungen unter Einbezug der Aspekte des Risikos und des Scheiterns“ sowie „Behandlung ernster Themen mit humorvoller Leichtigkeit“ (vgl. hierzu insb. das Fazit S. 249–265). Vor diesem Hintergrund bietet Karolin Schmitt-Weidmanns Studie gleichermaßen eine umfassende Rückschau auf (vornehmlich deutschsprachige) Diskurse an der Schnittstelle von Performance Art und ästhetischer Erfahrung wie sie durch ihre Erörterungen wertvolle Kriterien zur Aufschlüsselung musikspezifischer Gestaltungen dieses Phänomens exemplifiziert. Auf diese Weise werden bislang theaterwissenschaftlich/performance-theoretisch dominierte Diskurse als auch für die Musikwissenschaft gewinnbringendes Feld weiter erschlossen.

(April 2022)

Stephanie Schroedter