

nen Geist noch auf einen Kampfplatz, auf welchem Körper und Geist um die Vorherrschaft kämpfen, reduzieren lässt.<sup>99</sup>

Die hier angesprochene transformatorische Kraft von Kunst wird – wie bereits beschrieben – als besondere Qualität ästhetischer Erfahrung angesehen und leistet einen Beitrag zur Prägung menschlicher Praktiken.<sup>100</sup> Aufgrund dieses besonderen lebensweltlichen Bezugs bildet das Transformationspotential von Kunst Übergänge auf verschiedenen Ebenen zwischen Kunst und Nicht-Kunst heraus, bei der insbesondere die zirkulierende Energie zwischen den Körpern der Zuschauer und denen der Darsteller die treibende Kraftquelle bildet, in der alle drei Konzepte von Präsenz zusammenwirken.

## 5. Zu einer Ästhetik des Erscheinens – Martin Seel

Vor dem Hintergrund des bereits Gesagten lässt sich in den Worten Fischer-Lichtes festhalten, dass eine Ästhetik des Performativen eine Ästhetik der Präsenz und nicht der Präsenz-Effekte sowie – in Anlehnung an Martin Seel – eine Ästhetik des Erscheinens und nicht eine Ästhetik des Scheins ist.<sup>101</sup> Dabei ist jedoch zu beachten, dass der oftmals genutzte Gegensatz zwischen beiden Bereichen, der des Scheins (welcher die wahrnehmbare Gegenwart überschreitende, imaginierte Welten eines Romans beispielsweise genauso umschließt wie Phänomene des Scheins in Form einer sinnlichen Vergegenwärtigung eines Theaterdonners und ähnlichem) und der des Erscheinens, Martin Seel zufolge in die Irre führt.<sup>102</sup> Die Formen des ästhetischen Scheins begreift Seel als Modi des ästhetischen Erscheinens. »Die Macht des ästhetischen Scheins verdankt sich einem Bündnis mit den Prozessen des Erscheinens. Sie gründet in der Gegenwart des Erscheinenden und reicht dennoch weit über die Gegenwart und Wirklichkeit hinaus.«<sup>103</sup> Die ästhetische Offenheit für Dimensionen des Wirklichen kann somit ein Offensein für Dimensionen des teilweise oder gänzlich Unwirklichen enthalten.<sup>104</sup> Dabei kann auch eine Verwirrung der Wahrnehmung bzw. ein Oszillieren im Sinne Fischer-Lichtes zwischen beiden Bereichen als ästhetische Qualität wahrgenommen werden, wohingegen

99 Vgl. *ibid.*, 172.

100 Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 171. Vgl. auch Kapitel I/2 dieser Arbeit.

101 Vgl. *ibid.*, 175. Vgl. auch zur Ästhetik der Präsenz: Lehmann, »Die Gegenwart des Theaters«, 22 und zur Ästhetik des Erscheinens das gleichnamige Werk von Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 102–108.

102 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 101. Der Widerstreit zwischen den beiden Denkfiguren einer »Ästhetik des Seins« und einer »Ästhetik des Scheins« beherrscht die Reflexion über Kunst und das Schöne seit Platon und durchzieht fast alle große Ästhetiken, insbesondere auch diejenigen von Hegel und Platon. Martin Seel löst diese Gegensätzlichkeit auf. Siehe Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 101, *ders.*, *Die Macht des Erscheinens*, 11f, sowie weiterführend zu einer Rekonstruktion dieser Geschichte Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989), 9–15.

103 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 102f.

104 Vgl. *ibid.*, 103.

die Aufdeckung von Sinnestäuschungen im wirklichen Leben normalerweise automatisch zu einer Korrektur der Wahrnehmung führt.<sup>105</sup> Was den ästhetischen Schein betrifft, so nehmen wir

etwas in einer Situation Gegebenes *als etwas* – in einer bestimmten sinnlich eruierbaren Verfassung oder Lage – wahr, von dem wir wissen (oder wissen können), dass *es nicht so ist*, wie wir es wahrnehmen, und lassen uns auf ein Verweilen bei dem unter anderem so erscheinenden Gegenstand ein. Ästhetischer Schein, mit anderen Worten, besteht in Erscheinungen, die in einem *durchschauten Widerspruch* zum tatsächlichen Sosein von Gegenständen wahrgenommen und willkommen geheißen werden können. Er ist zu unterscheiden von Verhältnissen eines *faktischen* Scheins, bei dem etwas anders erscheint, als es ist, und dessen Wahrnehmung darum, wenn undurchschaut, eine Täuschung, wenn aber durchschaut, ein Irrtum ist.<sup>106</sup>

Der ästhetische Schein ist insofern ein Modus des Erscheinens, da wir in seiner Wahrnehmung für die simultane und momentane phänomenale Gegebenheit von Objekten aufmerksam sind und somit das Spiel der Erscheinungen bereichert und intensiviert wird: »Das Objekt der ästhetischen Wahrnehmung ist niemals eine bloße Illusion. Da *ist* ein Ding, da *ist* ein Klang, da *ist* eine Bewegung, da *ist* eine Szene, die in einigen Aspekten anders erscheinen, als sie tatsächlich sind und unter anderem darum unser Interesse erwecken. Nur an realen Objekten können irrealer Aspekte zur Erscheinung kommen.«<sup>107</sup> Auch wenn die Theaterbühne vor diesem Hintergrund oftmals eine Welt des Scheins ist, ist sie doch vor allem ein Ort einer Spielhandlung, an dem Geschehnisse tatsächlich dargeboten werden, selbst wenn diese beispielsweise bei einem Mord nur in szenischer Andeutung dargestellt werden. Demnach ist das Geschehen des narrativen Theaters über weite Strecken ein Sinn-geschehen, in dem Geschöpfe der ästhetischen Imagination, nicht aber Gestalten des ästhetischen Scheins wahrgenommen werden:<sup>108</sup> »Ein Darsteller, der den Hamlet gibt, muss nicht Hamlet sein oder zu sein scheinen, er muss uns nur eine überraschende und reiche Vorstellung des Hamlet geben. Die meisten Darstellungen im Theater sind *Vorstellungen* genau darin, dass sie im Zeitraum ihrer Inszenierung einen Raum der Imagination entstehen lassen.«<sup>109</sup> In Übertragung auf viele Formen der Musik bedeutet dies, »dass sie in der Folge ihrer Klänge seelische Zustände nicht etwa (nur) erzeugen, sondern so charakterisieren, wie sie nicht in der gegenwärtigen, sondern in *möglichen* Situationen beherrschend sein könnten.«<sup>110</sup>

Wie bereits gezeigt wurde, kann einerseits die alltägliche Lebenswirklichkeit auch ohne das Betrachten oder Erleben eines Kunstwerkes ästhetische Wahrnehmung hervorrufen, während andererseits in Kunsterfahrungen Aspekte der alltäglichen Lebenswelt hervortreten können, wodurch beide Bereiche weder als Gegensatz noch als klar

105 Vgl. *ibid.*, 104f.

106 *Ibid.*, 106.

107 *Ibid.*, 107.

108 Vgl. *ibid.*, 117f.

109 *Ibid.*, 134f.

110 *Ibid.*, 134.

abtrennbar aufzufassen sind. Prinzipiell kann somit jedes ästhetische Objekt nicht-ästhetisch traktiert werden und jedes nichtästhetische ästhetisch.<sup>111</sup> Dabei kommt es Seel zufolge zu einer Interaktion verschiedener Wahrnehmungsdimensionen, des bloß sinnlichen Gegenwärtigseins einer Erscheinung (in Form einer sensitiv-kontemplativen Begegnung fernab jeglicher Sinnfindung), des atmosphärischen Erscheinens (sobald die phänomenale Präsenz eines Objekts oder einer Situation als Widerschein einer Lebenssituation zwecks sinnhaften Vernehmens aufgefasst wird) sowie einer (künstlerischen) Darbietung besonderer Art in Form eines artistischen Erscheinens.<sup>112</sup> Artistisches Erscheinen der Kunst geht dabei über das kontemplative sowie atmosphärische Erscheinen insofern hinaus, als dass es Gegenwart des menschlichen Lebens vergegenwärtigt:

Die Begegnung mit gelungenen Objekten der Kunst stellt uns nicht allein in einen Augenblick hinein, wie bei der Wahrnehmung eines bloßen Erscheinens; sie hebt nicht allein Befindlichkeiten und Bezüge aktueller oder potentieller Lebenssituationen hervor, wie dies im Bewusstsein des atmosphärischen Erscheinens geschieht; sie vergegenwärtigt Gegenwart des menschlichen Lebens *unabhängig* von der jeweiligen Lebenssituation ihrer Betrachter oder Leser oder Hörer. Sie gibt wirkliche und unwirkliche Gegenwart einer allgemeinen Erfahrung frei. In der Begegnung mit Werken der Kunst *begegnen* wir Gegenwart des menschlichen Lebens.<sup>113</sup>

Artistisches Erscheinen betrifft Arten der Weltbegegnung, die zur Darstellung gebracht werden: »Auf die eine oder andere Weise wird die prozessuale Sinnlichkeit der künstlerischen Objekte zu einem komplexen Zeichen der Prozessualität menschlichen Inderweltseins. Darin besteht ihr artistisches Erscheinen.«<sup>114</sup> In Anlehnung an Paul Valéry beschreibt Seel die Erkundung des sinnlichen Objekts und die interpretierende und imaginierende Erschließung der von ihm dargebotenen Welt als ein fragiles und oft unberechenbares und nicht selten verwirrendes Geschehen: »[E]s ist *ein* Wahrnehmungsprozess, in dem und für den sich der Prozess artistischen Erscheinens entfaltet. Dieser Prozess versetzt uns in eine gesteigerte Gegenwart, indem er uns in eine zur Anschauung gesteigerte (anwesende oder abwesende) Gegenwart führt.«<sup>115</sup> Was die Musik betrifft, spricht Seel ihr eine spezifische Körperlichkeit zu, da ihr Verlauf »die Entfaltung einer Konstellation von Ereignissen [ist], die in ihrer eigenen Bewegtheit stets zugleich ein Ausdruck buchstäblicher und metaphorischer menschlicher Bewegtheit ist. Sie zeigt uns ihre und unsere Bewegung; sie bewegt uns und zeigt uns Bewegtheit.«<sup>116</sup> Solche Erregungskurven sind Albrecht Wellmer zufolge »immer auch solche des Körpers, eines dunkleren Territoriums zwischen Subjekt und Objekt, das heißt eines mimetisch-affektiv und erotisch in die Welt verwickelten Körpers«.<sup>117</sup>

111 Vgl. Seel, *Die Macht des Erscheinens*, 17.

112 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 148f.

113 *Ibid.*, 159f.

114 *Ibid.*, 184.

115 *Ibid.*, 188.

116 *Ibid.*, 185.

117 Albrecht Wellmer, zitiert nach Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 185f.

Interessant werden Seels Überlegungen für diese Arbeit vor allem aufgrund der Tatsache, dass in den hier zu diskutierenden Werken der Aspekt des Scheins zugunsten desjenigen des Erscheinens in unterschiedlicher Ausformung und Ausprägung zurücktritt, wobei insbesondere nichtfingierende reale Handlungen auf der Bühne präsentiert und durchgeführt werden. Diese nichtfingierenden realen Handlungen schließen Sinn-Imaginationen nicht aus, sondern können diese ebenso hervorrufen wie »Als-ob«-Darstellungen: »Ob aber die von Werken der Kunst initiierte Sinn-Imagination auf unerreichtbare oder erreichbare, reale oder irreale, präsente oder impräsente Gegenwarten gerichtet ist, immer hält sie sich bei dem Erscheinen dieser Werke auf und immer eröffnet sie die Anschauung eines Weltverhältnisses, das die augenblickliche Situation der Wahrnehmung überschreitet.«<sup>118</sup> Selbst in der Verweigerung des über ihr bloßes Erscheinen hinausreichenden Sinns von beispielsweise Ready-mades besteht ein Bezug auf das imaginative Potential der Kunst.<sup>119</sup> »Objekte, die phänomenal identisch sind, müssen darum nicht ästhetisch oder artistisch identisch sein. Sie können für die und in der Anschauung differieren. Das Erscheinen eines Kunstwerkes ist etwas anderes als sein Aussehen als materielles Objekt.«<sup>120</sup> Da Kunstwerke Sinnesobjekte sind, die sich dadurch von anderen Sinnesobjekten unterscheiden, dass sie in einem performativen Prozess dargeboten werden, unterscheiden sie sich Seel zufolge von anderen Darbietungen, da sie Darbietungen im Medium des Erscheinens sind.<sup>121</sup>

Welche Funktionen ihnen auch immer zugeschrieben werden mögen, sie unterscheiden sich von Dingen und Gebrauchsdingen darin, dass sie gemacht sind, um als Präsentationen einer besonderen Art aufgefasst zu werden. Das ist ihre primäre Funktion. Ihre Materialien sind so organisiert, dass sie sich so präsentieren, auf dass wir *etwas* von ihnen präsentiert finden können. Auf dieses Sich-Präsentieren kommt es an. Künstlerische Objekte stellen sich in der genauen Organisation ihres Materials aus, um auf diese Weise etwas zur Darbietung zu bringen.<sup>122</sup>

In diesem Sinne stellen alle Kunstwerke eine besondere Gegenwart her, auch wenn nicht alle die Anschauung einer anderen Gegenwart bieten.<sup>123</sup> »Für den Prozess der kunstbezogenen Wahrnehmung ist es nicht entscheidend, welche dieser Kräfte – das sinnliche Vernehmen, das imaginierende Vorstellen oder die reflektierende Besinnung – jeweils die Führung übernimmt; entscheidend ist vielmehr, dass sie auf die eine oder andere Weise zusammen und dabei über kurz oder lang in *eine* Bewegung kommen.«<sup>124</sup> Was das Wahrnehmungsobjekt betrifft, so zählt für Seel ein solches als Kunst, wenn es für einige oder viele als solches wahrgenommen wird. »Es gibt keine absolut bestehenden

118 Ibid., 136f.

119 Vgl. *ibid.*, 137 und 145.

120 Seel, »Wird die Kunst nicht mehr erscheinen?«, ZB 3.

121 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 157 und 186. Dies steht im Widerspruch zu Danto, der phänomenal identische Objekte des Alltags und der Kunst als ästhetisch gleichwertig ansieht. Vgl. Arthur C. Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 13. Zu einer Kritik an Dantos Ideen, siehe Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 192–197.

122 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 176.

123 Vgl. *ibid.*, 137.

124 Ibid., 138.

Merkmale, durch die sich Kunstwerke von anderen Objekten unterscheiden würden.«<sup>125</sup> Der Status von Kunstwerken ist demnach wie bereits weiter oben beschrieben ein normativer: »Sie sind Objekte, die es *wert* sind, ästhetisch erfahren zu werden – oder die für diese Anerkennung kandidieren. Nur im Rahmen einer solchen Bewertung können sie als Kunstwerke zur Erscheinung kommen.«<sup>126</sup>

## 6. Bezugsebenen und Projektionsflächen körperlicher und lebensweltlicher Betrachtungen zwischen Natur und Kultur

Die Bewegung bzw. Interaktion von Aspekten der Präsenz und der Repräsentation illustriert Fischer-Lichte am Beispiel des Operngesangs, der mit der Ausstrahlung einer ungeheuren Kraft verbunden ist, die sich mit der Stimme im Raum ausbreitet und den Hörer leiblich ergreift.<sup>127</sup> In diesem Zusammenhang knüpft Fischer-Lichte an Adornos Verständnis von Operngesang in Verbindung mit dem Begriff der Unmittelbarkeit an:

Die Oper [...] hat es [...] mit empirischen Menschen zu tun, und zwar mit solchen, die auf ihr bloßes Naturwesen reduziert sind. Das begründet ihren eigentümlichen Kostümcharakter: Sterbliche sind verkleidet, als wären sie Helden oder Götter, und diese Verkleidung ist bereits von gleicher Art, wie dass sie singen. Durch den Gesang werden sie erhoben und verklärt. [...] Während der Gestus des Singens dramatische Personen darüber betrügt, dass sie, auch als bereits Stilisierte, so wenig Grund zum Singen haben wie eigentlich auch nur die Möglichkeit, tönt darin etwas von der Hoffnung auf Versöhnung mit der Natur: das Singen, Utopie des prosaischen Daseins, ist zugleich auch Erinnerung an den vorsprachlichen, ungeteilten Zustand der Schöpfung [...]. Der Gesang der Oper ist die Sprache der Leidenschaft: nicht nur die überhöhende Stilisierung des Daseins, sondern auch Ausdruck dessen, dass die Natur im Menschen gegen alle Konventionen und Vermittlung sich durchsetzt, Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit.<sup>128</sup>

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Operngesang eine musikalische Ausprägung der Repräsentation einer Rolle bzw. der Darstellung einer Figur darstellt, mag es somit zunächst verwundern, dass Fischer-Lichte wie auch Adorno im Operngesang gleichzeitig eine Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit und Durchsetzung der Natur erkennen, während ihm andererseits oftmals eine Überhöhung, Verklärung, Vergeistigung und Körpernegation zugeschrieben wird.<sup>129</sup> Der reine Gesang versucht laut Robin Hoffmann die körperlichen Anstrengungen seiner Hervorbringung möglichst zu verheimlichen: »Er passiert die körperliche Begrenztheit möglichst unbeschädigt. Das traditionelle Körperinstrument tendiert zur Körper- und Grenzenlosigkeit.«<sup>130</sup> Der abend-

125 Ibid., 179.

126 Ibid., 180.

127 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 223.

128 Theodor W. Adorno, »Bürgerliche Oper«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978), 24-39, hier 34f.

129 Vgl. Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 22-23.

130 Ibid.