

vor, das dem ästhetischen Ideal des romantischen Virtuosenentum verpflichtet ist. Dieses beinhaltet eine Perfektionierung körperlicher Bewegungsautomatismen und verwirklicht eine industrielle Arbeitsideologie im Bereich der Kunst, welche das körpertechnische Niveau ermöglicht, welches wir von Tonträgern und aus den Medien gewöhnt sind,<sup>77</sup> wenngleich seit den 1980er Jahren auch Körperarbeitstechniken und der Musikergesundheit stetig wachsende Bedeutung zukommen.<sup>78</sup>

Während sich die 1970er Jahre auf künstlerische Befreiungsversuche des Körpers von gesellschaftlichen Normen und geschlechtlichen Rollenklischees konzentrierten, betont Julia Gerlach mit Blick auf die heutige Zeit, »dass es der befreite Körper ist, der nun neugierig beobachtet, untersucht und integriert wird und in musikalischen Kontexten eben mit Klängen bespielt und zu deren Erzeugung herangezogen wird.«<sup>79</sup> Dabei wird nicht nur der Körper des Musikers, sondern auch der des Rezipienten in den Blick genommen, der in interaktiven Konstellationen oder als hörender Bezugspunkt im Raum vor neue Aufgaben und Herausforderungen gestellt wird.<sup>80</sup> Die mit dem Wandel des Körperbewusstseins einhergehenden Konsequenzen und Ansatzpunkte für die Kunst fasst Gerlach folgendermaßen zusammen:

Und obwohl in der Gesellschaft das Körperbewusstsein tatsächlich gewachsen ist, hat der Körper etwas Unantastbares, Intimes, Enigmatisches behalten. Gerade an der Grenze zum Privaten oder Persönlichen, zum inneren Raum, zum Kern menschlicher Existenz jedoch und dem daraus resultierenden Spannungsfeld entstehen interessante neue Konzepte, die das Bewusstsein wiederum schärfen. Nähe und Distanz, Innen und Außen, Berührung und Nichtberührung, Mensch und Maschine sind wichtige polare künstlerische Kategorien.<sup>81</sup>

Dies deutet abermals darauf hin, wie sehr der spezifische Einsatz des Bühnenkörpers – gerade aufgrund all seiner Paradoxa – im Rahmen von Distanzauslotungen von polaren künstlerischen Kategorien im Spannungsfeld zwischen Kunst und Nicht-Kunst Neuorientierungen vornimmt und maßgeblich prägt.

#### 4. Präsenz und Gegenwärtigkeit

Wie bereits angesprochen, werden im Rahmen von Ästhetikdiskussionen die Begriffe Präsenz und Gegenwärtigkeit als eine spezifische Qualität oftmals körperlichen Aktivitäten zugesprochen. Der Begriff »Präsenz« bezieht sich Gumbrecht zufolge in erster Linie nicht auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen: »Was ›präsent‹ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, daß es unmittelbar auf den menschlichen Körper einwirken

77 Vgl. Grete Wehmeyer, Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie (Kassel/Basel/London: Bärenreiter, 1983), 163.

78 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 18.

79 Gerlach, »Körpermusik«, 24.

80 Vgl. *ibid.*

81 *Ibid.*

kann.«<sup>82</sup> – »Was uns ›präsenz‹ ist, befindet sich (ganz im Sinne der lateinischen Form *prae-esse*) vor uns, in Reichweite unseres Körpers und für diesen greifbar.«<sup>83</sup> Auch den Begriff der Produktion verwendet Gumbrecht gemäß seiner etymologischen Bedeutung im Sinne von »vorführen« oder »nach vorn rücken«. Die für Gumbrecht zentrale Formulierung »Produktion von Präsenz« impliziert somit,

dass der von den Kommunikationsmitteln herkommende Effekt der (räumlichen) Greifbarkeit durch im Raum stattfindende Bewegungen zunehmender oder abnehmender Nähe und zunehmender oder abnehmender Intensität beeinflusst wird. Dass jede Form von Kommunikation eine solche Produktion von Präsenz impliziert, dass jede Form von Kommunikation durch ihre materiellen Elemente die Körper der kommunizierenden Personen in spezifischen und wechselnden Weisen ›berühren‹ wird, mag zwar eine relativ triviale Feststellung sein – aber es trifft dennoch zu, dass dieses Faktum von der abendländischen Theoriebildung ausgeklammert (wenn nicht gar – zunehmend – vergessen) worden ist [...].<sup>84</sup>

Abermals wird eine Form der Bewegung zwischen Nähe und Distanz angesprochen, die sich nicht nur in ästhetischen, sondern auch in den verschiedensten körperbezogenen Diskursen wiederfindet. Hinsichtlich des Theaters unterscheidet Fischer-Lichte folgende drei Konzepte von Präsenz:

**a.**

Der Topos, dass eine Aufführung im Hier und Jetzt eine Vergegenwärtigung von Vergangenem immer automatisch vollzieht, findet sich bereits in den Schriften des 17. Jahrhunderts, wie zum Beispiel in der berühmten Querelle de la moralité du théâtre.<sup>85</sup> Anders als ein Epos, Roman oder eine Bilderfolge erzählt Theater demnach keine Geschichte, die sich an einem fernen Ort zu einer vergangenen Zeit abgespielt haben könnte. Vielmehr führt sie als Bühnenkunst (wie auch das Konzert) dem Publikum Geschehnisse (bzw. Musik) vor Augen und Ohren, die augenblicklich und unmittelbar wahrgenommen werden. Was sich auf der Bühne vollzieht, ist somit immer gegenwärtig. Bereits im 17. Jahrhundert folgerten die Teilnehmer der Querelle aus dem Aspekt der Gegenwärtigkeit, dass Theater eine unmittelbare sinnliche Wirkung auf die Zuschauer auszuüben imstande ist und damit starke Affekte auszulösen vermag, die als gefährlich und kontagiös angesehen wurden – eine Beobachtung, die auch gegenwärtig nicht nur mit Bezug auf das Theater wieder aufgegriffen wird.<sup>86</sup> Die Ansteckung erfolgt

82 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 11.

83 *Ibid.*, 33. Zu einer Kritik an Gumbrechts Thesen in *Diesseits der Hermeneutik*, siehe Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 82–94.

84 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 33.

85 Siehe Pierre Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre* (Paris : Honoré Champion, 1998). Vgl. auch Gotthold Ephraim Lessing, »Auszüge aus dem ›Schauspieler‹ des Herrn Rémond von Sainte Albine«, in: Lessings Werke, V. Teil: Theatralische Bibliothek, hg. v. Robert Boxberger (Berlin und Stuttgart: Hanser, 2016), 128–159, hier 129. Vgl. auch zusammenfassend Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 160.

86 Vgl. hierzu Fischer-Lichte, »Zuschauen als Ansteckung«.

dabei über die Wahrnehmung vom gegenwärtigen Körper des Schauspielers oder Musikers auf den gegenwärtigen Körper des Zuschauers oder Zuhörers: Sie wird somit allein durch die Gegenwärtigkeit und die leibliche Ko-Präsenz von Schauspielern bzw. Musikern und dem Publikum ermöglicht und birgt ein transformatorisches Potential, welches als positiv – in Form einer heilenden Katharsis – oder als schädlich und verstörend empfunden werden kann.<sup>87</sup> Fischer-Lichte bezeichnet die Gegenwärtigkeit einer bloßen Anwesenheit des phänomenalen Leibes der Akteure als **schwaches Konzept von Präsenz**.<sup>88</sup>

## b.

Ein weiterer Aspekt von Präsenz bezieht sich nicht auf eine expressive, sondern auf eine performative Qualität des phänomenalen Leibes auf der Bühne, die durch spezifische Prozesse der Verkörperung Aufmerksamkeit auf sich lenkt und den Raum beherrscht.<sup>89</sup> Eine »tatsächliche« oder »absolute« Gegenwärtigkeit von Aktionen oder Performances, welche sich real<sup>90</sup> in realen Räumen und in Realzeit ereignen, unterscheidet sich dabei von einer Gegenwärtigkeit bzw. Vergegenwärtigung von lediglich dargestellten fiktiven Welten.<sup>91</sup> Durch die Beherrschung und den gezielten Einsatz bestimmter körperlicher Techniken und Praktiken wird gezielt Präsenz erzeugt und künstlerisch eingesetzt, was Fischer-Lichte mit dem Begriff der »Magie« in Verbindung bringt, sodass in diesem Kontext erneut die weiter oben beschriebene Gegenüberstellung der Qualitäten des Chirurgen und des Magiers bei Robin Hoffmann in Anlehnung an Walter Benjamin aufscheint: »Für den Zuschauer, der diese Präsenz spürt, oder besser, dem sie blitzartig widerfährt – ›als ein Strom von Magie‹ –, erscheint sie unvorhergesehen, nicht in seiner Gewalt, unbegreiflich und ihn ganz ergreifend.«<sup>92</sup> Es scheint, dass das, was bei Hoffmann und Benjamin bezüglich von Komposition bzw. der Unterscheidung zwischen einem Maler und einem Kameramann gesagt wurde, auch in gewisser Hinsicht auf den Interpreten zutrifft: Mit dem Ziel, schließlich als embodied mind zu erscheinen, nutzt der Interpret – wie bereits in Anlehnung an Grotowski beschrieben – seine Rolle wie das Skalpell eines Chirurgen, um sich selbst zu zerlegen,<sup>93</sup> während er durch seine Performance für das Publikum als Magier auftritt, der sinnlich-emotional in die

87 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 162. Zu der schädlichen Sicht auf Prozesse der Ansteckung vgl. auch: Jean-Jacques Rousseau, »Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel ›Genf‹ im VII. Band der Encyclopädie und insbesondere über seinen Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten«, in: ders., *Schriften*, Bd. I, hg. v. Henning Ritter (München und Wien: Ullstein, 1978), 333-474, hier 391.

88 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 163.

89 Vgl. *ibid.*, 165.

90 Zur Problematik des Begriffs der Realität insbesondere hinsichtlich der Unterscheidung zwischen empirischer und fiktiver Realität, siehe Hans Heinz Holz, »Realität«, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck et al. (Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2001), 197-227.

91 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 168f. Vgl. auch Eugenio Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln, Reflexionen mit dem Odin Teatret, Theorie und Praxis des Freien Theaters* (Reinbek: Rowohlt, 1985), 51-174.

92 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 166.

93 Vgl. Grotowski, *Für ein armes Theater*, 28.

Hörer einzudringen scheint. Durch diese Art von Magie spürt das Publikum, dass die Performer auf besonders intensive Weise gegenwärtig sind, während diese sich selbst gleichzeitig auf besonders intensive Weise gegenwärtig fühlen und sich als energetische Leibkörper empfinden.<sup>94</sup> Fischer-Lichte zufolge besteht die Magie der Präsenz

in der besonderen Fähigkeit des Darstellers, Energie in einer Weise zu erzeugen, dass sie für den Zuschauer spürbar im Raum zirkuliert und ihn affiziert, ja tingiert. Diese Energie ist die Kraft, die vom Darsteller ausgeht. Insofern sie den Zuschauer dazu animiert, selbst Energie hervorzubringen, empfindet dieser den Darsteller auch für sich selbst als Kraftquelle – eine Kraftquelle, die plötzlich und unerwartet entspringt, sich zwischen Darsteller und Zuschauer ergießt und diese zu transformieren vermag.<sup>95</sup>

Durch die Beherrschung des Raumes durch den Akteur, die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf ihn und die Erzeugung von Energie, die zwischen dem Akteur und dem Publikum zirkuliert und auf dieses unmittelbar einwirkt, ereignet sich Präsenz somit als eine intensive Erfahrung von Gegenwart, was Fischer-Lichte als **starkes Konzept von Präsenz** identifiziert.<sup>96</sup>

### c.

Auch wenn in Diskursen seit der performativen Wende, die nach wie vor an der traditionell verankerten Körper-Geist-Dichotomie festhalten, immer wieder betont wurde, dass es sich bei dem Phänomen der Präsenz um ein mentales Phänomen in Form eines innerhalb und außerhalb des Zeitverlauf angesiedelten Bewusstseins-Prozesses handelt, welcher leiblich artikuliert und gespürt wird,<sup>97</sup> betont Fischer-Lichte, dass das Phänomen der Präsenz gerade derartig tradierte Dichotomien, wie insbesondere die Körper-Geist-Dichotomie, zum Kollabieren bringt:

Wenn der Schauspieler seinen phänomenalen Leib als einen energetischen hervorbringt und so Präsenz erzeugt, dann tritt er dadurch als *embodied mind* in Erscheinung, das heißt als ein Wesen, bei dem Körper und Geist/Bewusstsein sich überhaupt nicht voneinander separieren lassen, vielmehr eins mit dem anderen immer schon gegeben ist. [...] In der Präsenz des Darstellers erfährt und erlebt der Zuschauer den Darsteller und zugleich sich selbst als *embodied mind*, als dauernd werdenden, die zirkulierende Energie wird von ihm als transformatorische Kraft – und in diesem Sinne als Lebenskraft – wahrgenommen.<sup>98</sup>

Diesen Aspekt bezeichnet Fischer-Lichte als das **radikale Konzept von Präsenz**, bei dem der Mensch als *embodied mind* verstanden wird, der sich weder auf seinen Körper, sei-

94 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 166, 170.

95 Ibid., 169.

96 Vgl. ibid., 166.

97 Vgl. Hans-Thies Lehmann, »Die Gegenwart des Theaters«, in: *TRANSFORMATIONEN, Theater der neunziger Jahre*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler (Berlin: Theater der Zeit, 1999), 13-26, hier 13.

98 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 171.

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.