Metzler Lexikon Theatertheorie

Bearbeitet von
Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat

2., aktualisierte und erweiterte Auflage 2014. Buch. viii, 429 S. Hardcover
ISBN 978 3 476 02487 9
Format (B x L): 15,5 x 23,5 cm
Gewicht: 818 g

Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften > Theatertheorie, Ästhetik des Theaters, Theaterkritik

Zu Inhaltsverzeichnis

schnell und portofrei erhältlich bei

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

978-3-476-02487-9 Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hrsg.), Metzler Lexikon Theatertheorie/2., aktualisierte und erweiterte Auflage
© 2014 Verlag J.B. Metzler (www.metzlerverlag.de)

1682 J.B.METZLER

A

Affekt ↗ Gefühl

Akteur ↗ Schauspieler

Aktion (lat. *actio*: Handlung; gr. *praxis*; engl. *action*; frz. *action*).

Im Rahmen theatraler ↗ Darstellung wird der Begriff als Synonym für ↗ Handlung im Sinne des physischen Akts oder der Tat gebraucht. Im Englischen und Französischen bezeichnet der Begriff das Schauspielen im engeren Sinne. Im 20. Jh. werden außerdem spezifische Formen von ↗ Aufführungen im Grenzbereich von Bildender Kunst und Theater als A. bezeichnet, die unter der Gattungsbezeichnung Aktionskunst (↗ Performance) zusammengefasst werden.

1. Begriffsgeschichte: Der Begriff A. als Darstellungspraxis geht auf die lat. Bezeichnung *actio* zurück. Sie steht als fünfter Teil der antiken Rhetorik neben *inventio*, *dispositio*, *elocutio* und *memoria*. Während sich diese vier Künste auf das Ausarbeiten und das Memorieren des mündlichen Vortrages richten, bezeichnet die *actio* die Art und Weise des Vortrages, mithin die Ebene der körperlichen Darstellung. Hier wird der versierte Einsatz von Körper (↗ Körperlichkeit), Stimme (↗ Stimmlichkeit) und ↗ Bewegung eingeübt, der sowohl ↗ Gesten, Gebärden und Mienenspiel als auch die stimmlichen Modulationen wie Lautstärke, Tonfall und ↗ Rhythmus umfasst. Da die Rhetorik als Wirkungslehre konzipiert ist, gelten die Übungen der *actio* der Evokation von Aufmerksamkeit und Glaubwürdigkeit, durch die kalkulierte Affekte beim ↗ Publikum erzeugt werden sollen. Darin überschneiden sich die Darstellungstechniken des Rhetors nicht nur mit denen des ↗ Schauspielers, sondern werden von diesen auch beeinflusst. Wird in Antike und Mittelalter zwischen rhetorischer *actio* und Schauspielkunst unterschieden, so verschwindet diese Differenzierung zunehmend in Humanismus und Renaissance. Im Schultheater der Humanisten treten die Akteure vor allem als Redner auf. Ihr maßvoller Einsatz von Stimme und Gebärde, der mit einer Betonung der Gesichtsmimik verbunden ist, tritt an die Stelle der ausladenden Bewegungen und lauten Sprechweisen, die sich im mittelalterlichen Theater aus den Darstellungen auf öffentlichen Plätzen entwickelt hatten. Die traditionelle Forderung, der Redner dürfe kein Akteur sein, wird nun ergänzt durch die These, der Akteur müsse ein Redner sein. In diesem Kontext steht auch die Abhandlung, die der Leiter des Münchner Jesuitentheaters Franciscus Lang 1727 verfasst. In seiner *Dissertatio de Actione Scenica* artikuliert sich der Einfluss rhetorischer Übungen auf die *actio scenica*, die barocke Schauspielkunst. Darin wird eine ausdifferenzierte Gestik, Mimik und Stimmmodulation vorgestellt, die der gezielten Erzeugung von Affekten im Zuschauer dient. Lang unterscheidet zwischen visuell und akustisch erfassbaren Handlungen und bezeichnet erstere als *actiones*, letztere als *declamationes*, wobei gerade den gestischen und mimischen A.en eine größere Wirksamkeit zugesprochen wird. In der Tanzkunst vollzieht sich vom späten 17. Jh. bis zur Mitte des 18. Jh.s eine Entwicklung vom höfischen Schautanz, dem *Ballet de Cour*, zum theatralen Handlungsballett, dem *Ballet en Action*. Im Rekurs auf altrömische Pantomimen und die Ausdrucksweisen der Commedia dell'arte finden mimische Gesten, Gebärden und Raumfiguren verstärkt als Bewegungsmaterial Verwendung. Das *Ballet en Action* sucht eine Annäherung an das Ideal der *imitatio naturae* über die Darstellung geschlossener narrativer (↗ Narration) Handlungszusammenhänge zu verwirklichen. Der Begriff der A. umfasst hier »nicht nur kleine, in sich abgeschlossene Affektdarstellungen, sondern eine zusammenhängende Folge unterschiedlicher Affekte […] innerhalb eines durchgehenden Handlungsstranges. Zudem bezieht er sich nicht nur auf stoffliche Vorlagen, sondern auch auf die tänzerischen Bewegungen (als ›Bewegungsaktionen‹)« (Schroedter 2004, S. 412).

Auch wenn sich in der Übernahme des aus dem Französischen stammenden Begriffs ›Akteur‹ für die im Deutschen bis dahin übliche Bezeichnung ›Komödiant‹ ein Rekurs auf die Rhetoriktradition andeutet, so beginnt im 18. Jh. eine endgültige Loslösung des Begriffs aus dem rhetorischen Kontext. In Theater- und ↗ Schauspieltheorie treten an die Stelle des Begriffs A. Differenzierungen wie Gebärde, Geste oder Mimik. Nur vereinzelt taucht er als verallgemeinernder Ausdruck für schauspielerisches Handeln auf und meint dabei zumeist Formen der körperlichen Bewegung. So etwa 1767 in Gotthold Ephraim Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*, wo unter A. die

Bewegungen der Arme und Hände subsummiert werden oder in Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* aus dem Jahr 1796, wo zwischen Stellung, A. und Rede des Schauspielers unterschieden wird. A. kann unter Umständen auch als Bezeichnung für die dramatische Handlung verwendet werden (vgl. Lessing: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, 1756/57), in den zeitgenössischen Dramenpoetiken (↗Drama) findet sich jedoch überwiegend der Begriff ›Handlung‹. Mit dem Begriff ›Haupt- und Staatsaktion‹ polemisiert Johann Christoph Gottsched 1730 in seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* gegen die Repertoirestücke zeitgenössischer deutscher Wandertruppen, deren kontrastreiche ↗Montage affektgeladener Szenen vom reformierenden Ansatz der Gottsched'schen Regelpoetik kategorisch abgelehnt werden. Wie Johann Heinrich Zedlers *Grosses allgemeines Universallexikon* (1732) jedoch zeigt, ist der Begriff A. im Deutschen stärker durch einen finanzökonomischen und juristischen als durch einen theatralen Bedeutungshorizont dominiert. Sowohl seine politische Aufladung im Zuge der Französischen Revolution als auch seine zunehmende Verwendung im Kontext des Militärischen können als Katalysatoren für die Karriere des Begriffs im Rahmen der künstlerischen Avantgarden (↗Avantgarde) des 20. Jh.s angenommen werden. Der Begriff wandelt sich von einer Kategorie des inneren Ausdrucks zu der eines äußeren und ereignishaften Handlungszusammenhangs. Synonym der A. wird die individuelle oder kollektive dynamische Tat.

Dieser politische Kontext des Dynamismus und Aktivismus bleibt ein wesentlicher Bezugspunkt für die Begriffsverwendung in den künstlerischen Diskursen des 20. Jh.s. So versteht sich etwa die von Franz Pfemfert herausgegebene Literatur- und Kunstzeitschrift *Die Aktion* (1911–1933) als Publikationsorgan eines ästhetischen und politischen Radikalismus. Auch im Theater erfährt das Prinzip der Handlung mit der zunehmenden Loslösung vom Drama als zentraler Form- und Bedeutungsinstanz eine folgenreiche Neubewertung. An die Stelle eines fiktional ausgerichteten und in sich geschlossenen Handlungszusammenhangs rücken nun konkrete Handlungsvollzüge im Hier und Jetzt der Aufführung, die durch disparate Strukturen und semantische Offenheit charakterisiert sind. Die A.en auf der Bühne zielen nicht mehr auf eine illusionistische ↗Wirkung, sondern haben, wie in den Varietés der Futuristen oder den Dadaistischen Soireen, zumeist Provokations- oder Spektakelcharakter. Künstler wie der österreichische Dadaist Raoul Hausmann erklären die Tat zur eigentlichen Wahrheit der Kunst. Ziel aller aktionistischen Theaterformen ist eine Aktivierung des Zuschauers. Konnte der Zuschauer im bürgerlichen Theater die Handlungen und Bewegungen des Darstellers auf der Bühne aus ihrer Ähnlichkeit zur Alltagswirklichkeit heraus interpretieren, so sollen die neuen ästhetischen Praktiken zur Irritation, Steigerung und Befragung der eigenen ↗Wahrnehmung führen. Ihr provokatorischer Gestus erfüllt sich in den interventionistischen Reaktionen des Publikums.

2. A. als Aufführungsform der Neoavantgarde: Die Wendung der A. vom gestischen, mimischen Ausdruck einer literarischen Botschaft hin zum ereignishaften, wirklichkeitsgenierenden Handlungsvollzug findet in der Kunst der Neoavantgarde ihre radikale Weiterführung. Dabei kann unterschieden werden zwischen einzelnen Handlungs- oder Bewegungssegmenten, die als A. bezeichnet werden, und der Verwendung von A. als Synonym für bestimmte Formen der Aufführung. So bestimmen Künstler wie Joseph Beuys, Wolf Vostell oder die Wiener Aktionisten ihre Darbietungen vor Publikum als A., und die Bezeichnung Aktionskunst oder Action-Art wird zum Leitbegriff einer neuen Kunstgattung. Ausgehend von der Kritik am traditionellen Ideal des künstlerischen ↗Werkes und der mit ihm verbundenen Institutionen wie Galerie, Museum oder Theater rücken in verschiedenen Kunstrichtungen prozess- und handlungsorientierte Kunstformen in den Vordergrund. In so divergenten Richtungen wie Action-Painting, Happening, Fluxus, Body-Art oder Action-Poetry verbindet sich die Abkehr vom traditionellen Werkbegriff mit einer Hinwendung zum ↗Ereignis als prozessualer und kontingenter ästhetischer Form. Die A. bildet dabei den strukturellen und diskursiven Bezugspunkt der verschiedenen ästhetischen Praktiken und kann als Anzeichen für das Performative (↗Performativität) angesehen werden, auf das sowohl bildende Kunst als auch Theater und Musik seit den 1960er Jahren verstärkt Bezug nehmen. Als zentrale Strukturmerkmale der A. lassen sich Prozessualität, Körperbezogenheit und Selbstreferentialität nennen. Als Geschehen im Hier und Jetzt sind

A.en einmalig und unwiederholbar. Sie sind Resultat der ephemeren, unwiederholbaren Konstellation verschiedener Akteure. In ihnen geht es nicht notwendigerweise um die Produktion von Objekten, sondern um Handlungsvollzüge, deren Verlauf und deren Wirkung. Handlungen wie Wein trinken, in einer Filzrolle liegen, durch Papierbahnen springen, auf Farbbeutel schießen, in einem Swimmingpool schwimmen, im Schlamm wühlen oder mit einem Auto im Kreis fahren werden vor allem als gewissenhafte Ausführungen praktiziert. Sie folgen keiner narrativen oder psychologischen Struktur und können nicht als Ausdruck für die Befindlichkeit einer fiktiven ↗Figur gewertet werden. Anstelle der Wahrnehmung repräsentationaler Zusammenhänge zielen sie auf die Wahrnehmung der Materialität von Zeit, Raum und Körpern real agierender Menschen.

So kann die Dauer abhängig sein von einer äußeren Zeitstruktur (↗Zeit), die beispielsweise aus Zufallsoperationen ermittelt wird. Sie kann auch aus dem jeweiligen Verlauf der A. resultieren und sich z. B. aus der Abnutzung oder Verflüchtigung des verwendeten Materials (↗Materialität) ergeben. Auch die Reaktionen des Publikums bzw. der Teilnehmer können als Auslöser für das Ende der A. fungieren. Nicht selten wird die Zeit selbst als Material der A. verstanden, um sie als Wahrnehmungsqualität erfahrbar zu machen. Parallel zum Bruch mit Zeitkonventionen vollzieht sich ein Bruch mit den Konventionen räumlicher Präsentation (↗Raum). Waldgebiete, ländliche Gegenden, unterirdische Gewölbe oder der öffentliche Raum der Stadt werden zu Alternativen gegenüber Galerie, Museum und Theaterbühne. Die architektonischen, atmosphärischen (↗Atmosphäre) und materiellen Qualitäten solcher Räume werden gezielt als Auslöser für bestimmte Wahrnehmungen und Bewegungen der Teilnehmer eingesetzt. Zahlreiche Künstler verbinden damit das Ziel, ein nicht-hierarchisches Wahrnehmungssetting zu kreieren, über das Formen der ↗Partizipation und der ↗Interaktion zwischen allen Beteiligten möglich werden. Die Auflösung der Grenze zwischen Akteur und Zuschauer und die Einbindung aller Anwesenden in ein gemeinsames ↗Spiel kennzeichnen z. B. die als Happening bezeichneten A.en Allan Kaprows in den 1960er Jahren. Das Zufällige und Unplanbare bildet darin ein integratives Merkmal des ästhetischen Prozesses. Nicht selten geraten A.en so zu ↗Experimenten oder Testsituationen, deren Ausgang unklar ist, da er von den Reaktionen der Teilnehmer und den Arten ihrer ↗Interaktion abhängt. In besonderem Maße gilt das für A.en der Body-Art, in denen sich die Performer selbst Verletzungen zufügen oder lebensbedrohlichen Situationen ausliefern. Im Vordergrund steht hier weniger die Vermittlung von Inhalten als vielmehr die Evokation intensiver und unvorhersehbarer Wirkungen bei Künstlern und Publikum.

Nicht selten artikuliert sich Aktionskunst als politisches Programm, das auf die Verbindung von Kunst und Leben, bzw. die Überwindung der Dichotomie von Bühne und Publikum, von Abbild und Wirklichkeit abzielt. So heißt es 1971 in den *Versuchen zur Geschichte der Aktion* des österreichischen Künstlers Hermann Nitsch: »Die Frage, was das wirklich neue an der Aktionskunst ist, drängt sich nun auf. Die Antwort ist: Kunst ist zum Leben durchgedrungen. Nichts wird mehr gespielt, dargestellt, simuliert oder interpretiert. Kein Schauspieler spielt eine Rolle, Farben werden nicht mehr in abbildendem Sinn angeordnet, mehr noch, werden nicht mehr auf einer Bildfläche angeordnet. Alles ereignet sich wirklich, das Leben ist es, das sich durch die Aktion bewusst erkennt und registriert hindurch vollzieht.« Ob den ritualhaft (↗Ritual) anmutenden A.en der Wiener Aktionisten – zu deren Kreis neben Otto Mühl, Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler auch Hermann Nitsch gehört – die Auflösung der Dichotomie von Kunst und Leben gelungen ist, bleibt zu bezweifeln. Nichtsdestotrotz sind A.en mit der Frage nach politischen Dimensionen in der zeitgenössischen Kunst aufs Engste verknüpft. Zum einen hat der in der Aktionskunst formulierte Versuch, das Paradigma der Kunstautonomie zu überwinden, zur Hinterfragung der politischen, institutionellen und medialen Bedingungen künstlerischer Prozesse geführt. Zum anderen zielen A.en auf die Ermöglichung von Erfahrungsweisen jenseits der Kontemplation. Dabei wird den körperlich, ereignishaft oder unter Umständen schockartig erlebten A.en das Potential zugesprochen, etablierte Wahrnehmungs- und Handlungsformen aufzulösen. Durch körperliche Teilhabe, Interaktion und Irritation sollen in ihnen neue Formen sozialen Handelns erprobt werden. Nicht selten wurde die Aktionskunst daher zum Initiator

oder Modell politischer Aktivitäten. Historische Beispiele wie die Beteiligung der Situationisten (↗ Situation) am Pariser Mai 1968 oder das von John Lennon und Yoko Ono 1969 in Amsterdam durchgeführte ›*Bed-in for Peace*‹ zeugen von einer solchen Verbindung von Aktionskunst und politischer Demonstration. Auch in zeitgenössischen Bewegungen wie ›*Reclaim the Streets*‹, den italienischen ›*Tute Bianche*‹ oder der von Christoph Schlingensief initiierten Parteigründung ›Chance 2000‹ verschmelzen Theater, Performance und öffentlicher Protest.

Nicht zuletzt bleibt in der Aktionskunst ein Widerstandspotential gegen den ökonomischen Zugriff des etablierten Kunstsystems wirksam. Insofern das Künstlerische hier nicht mehr als Kunstwerk, sondern als öffentlicher sozialer Prozess bestimmt wird, unterlaufen A.en den Warencharakter ästhetischer Objekte und entziehen sich damit zu einem gewissen Grad dem Wertekreislauf des Galerie- oder Museumsbetriebs. Dass die Aktionskunst jedoch von Beginn an mit ihrer Mediatisierung und weiteren Institutionalisierung verbunden ist, zeigt die anhaltende Diskussion um den Status der Objekte, Dokumente und Medien (↗ Medialität), die als Aktionsrelikte die ephemere Aufführung überdauern. In der Diskussion um den Status der ↗ Liveness von A. hat sich herauskristallisiert, dass Medien A. nicht einfach dokumentieren, sondern das Ereignis bezeugen, mitkreieren und transformieren, mithin also prä- und konfigurieren. Ob die aus ihnen hervorgehenden Filme, Fotos, Texte und Objekte nun als tote Artefakte, als auratische Denkmäler oder als unzureichende Abbildungen bewertet werden, in ihnen hat sich die A. als mediale Spur eingeschrieben und sie determinieren bis heute die Art und Weise des Zugangs zur Aktionskunst.

Lit.: H. Nitsch: »Versuche zur Geschichte der Aktion« [1971]. In: Ders.: Das Orgien Mysterien Theater. Salzburg/Wien 1990, S. 44–68. – P. Noever (Hg.): Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949–1979, Ausstellungskatalog MAK Wien. Ostfildern 1998. – St. Schroedter: Vom Affect zur Action. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action. Würzburg 2004.

Barbara Gronau

Apollinisch/dionysisch (von den gr. und röm. Göttern Apoll und Dionysos). Apoll (gr. Apollon; lat. Apollo), Sohn des Zeus und der Leto, Zwillingsbruder der Artemis, zählt zu den griechischen und römischen Hauptgöttern. Apoll ist der strafende, mit Pfeil und Bogen bewaffnete Gott, aber auch Vater des Äskulap, des Gottes der Heilkunde. Als wahrsagender Gott übernimmt Apoll das Orakel an seinem Hauptkultort Delphi, er ist ferner der Patron des Gesangs und des Saitenspiels, dem der ↗ Mythos die Erfindung der Phorminx zuschreibt, und später auch Musagetes, der ›Führer der Musen‹. Apoll zählt zu den Hirtengöttern, die Seuchen senden oder verhüten, er wird als Gründer von Städten und als Verfassungsgeber dargestellt. In jüngeren Quellen werden ihm zunehmend Attribute eines Sonnengottes verliehen. Dionysos (gr. auch Bakchos, lat. Bacchus), Sohn des Zeus und der Semele, ist der Gott der Fruchtbarkeit und des Weinbaus. Dionysos zählt zu den Vegetationsgottheiten, der gr. Festkalender räumt ihm mit mehreren, am Zyklus der Jahreszeiten orientierten Festen beträchtlichen Raum ein. Integraler Bestandteil des Dionysosdienstes sind neben dem Dithyrambus auch Theateraufführungen, im Rahmen der sog. Städtischen Dionysien findet seit dem 5. Jh. v. Chr. der tragische Agon statt. Dionysos tritt meist mit einem Gefolge von Satyrn, Mänaden und wilden Tieren auf, zu seinen Insignien zählen neben Efeu- und Weinranken, Thyrsusstab sowie Flöten und Schlaginstrumenten auch tragische und komische Masken.

Als Begriffe wurden die beiden Götternamen von Friedrich Nietzsche in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) sowie in verschiedenen Vorträgen und Studien aus der Entstehungszeit der Tragödienschrift etabliert. Während Apoll bereits als Emblem des klassischen Humanismus geläufig war, rückt Dionysos erst im Zuge einer in der Frühromantik einsetzenden Revision des Antikenbildes in den Blickpunkt aller Ansätze, die um eine Erschließung der antiken Mysterienwelt und die Aufwertung jener Aspekte der Mythologie bemüht sind, die das humanistische Antikenbild vernachlässigt hatte. Nietzsche kann daher auf zahlreiche Quellen aus dem Bereich der Altertumsforschung und der klassischen Philologie zurückgreifen, darunter Arbeiten von Joseph Görres, Georg Friedrich Creuzer, Friedrich Schlegel, Friedrich Christian Baur, Johann Jakob Bachofen und Julius Leopold Klein, er spitzt den mit dem Wortpaar angedeuteten Dualismus aber beträchtlich zu. Dabei verbindet er mythologische Attribute beider Gott-

heiten mit theoretischen Versatzstücken von Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Das Begriffspaar a./d. findet in der Tragödienschrift auf mehreren Ebenen Verwendung. Nietzsche bezeichnet das Apollinische und das Dionysische zunächst als ›Kunsttriebe der Natur‹, die sich im Traum und im Rausch unmittelbar artikulieren – das Apollinische als »Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellectuellen oder künstlerischen Bildung des Einzelnen ist«, das Dionysische als »rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des Einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht« (Nietzsche 1988, S. 30).

Das apollinische ›principium individuationis‹ schafft Formen durch Begrenzung im Raum und in der Zeit. Nietzsches Apoll ist daher der ›Gott aller bildnerischen Kräfte‹ und der Inbegriff einer als bloßer ↗Schein verstandenen Welt. Mit Apoll als wahrsagendem Gott verbindet sich ferner die Vorstellung der Welt als geordneter, der Affirmation würdiger Kosmos: »Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefe Bewusstsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswerth gemacht wird« (ebd., S. 27 f.). Apoll ist die Kulturgottheit des Götterpaares, als ›a.‹ kann neben Traum und Vision die Ordnung des Staates ebenso bezeichnet werden wie eine Ethik des Maßhaltens und der Begrenzung. Auch »jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, […] darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maasvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes« (ebd., S. 28).

Verkörpert Apoll Individualität und Maß, so steht Nietzsches Dionysos für einen exzessiv-rauschhaften Selbstverlust, der sich als ambivalente Lust-Schmerz-Empfindung äußert. Im Rausch dionysischer ↗Feste wandelt der Mensch nun selbst »so verzückt und erhaben, wie er die Götter im Traume wandeln sah« (ebd., S. 30), doch dabei »bricht gleichsam ein sentimentalischer Zug der Natur hervor, als ob sie über ihre Zerstückelung in Individuen zu seufzen habe« (ebd., S. 33). Das dionysische Prinzip zerbricht jede Form und überschreitet sämtliche Grenzen. Der dionysische Rausch eröffnet so einen Ausblick auf den unter den Erscheinungen verborgenen, schrecklichen Grund der Welt, den Nietzsche mit Schopenhauers Willensbegriff in Verbindung bringt. Dieser Ausblick wird mit einem Spruch des Silen, eines Begleiters Dionysos', umschrieben: »Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu *sein*, *nichts* zu sein. Das Zweitbeste ist für dich – bald zu sterben« (ebd., S. 35). Die gesamte Welt der olympischen Götter interpretiert Nietzsche als apollinische ›Umkehrung der silenischen Weisheit‹: »Derselbe Trieb, der die Kunst in's Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins, liess auch die olympische Welt entstehen« (ebd., S. 36).

Das Gegensatzpaar a./d. steht ferner für zwei verschiedene Grundtypen der Kunst. A. ist die ›Kunst des Bildners‹, zu der Nietzsche neben Malerei und Plastik auch die Epik rechnet, d. die ›unbildliche Kunst der Musik‹. In der Lyrik und in der Strophenstruktur von Volksliedern sieht Nietzsche Ansätze zu einer Verbindung beider Prinzipien, deren Antagonismus in der attischen Tragödie schließlich auf exemplarische Weise aufgehoben ist. Nietzsche versteht die attische Tragödie als »den dionysischen Chor […], der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet« (ebd., S. 62). Ursprung der Tragödie ist der ↗Chor, den Nietzsche als Repräsentation einer früheren dionysischen Kultgemeinschaft deutet (↗Gemeinschaft). In den dionysischen Festen sehe sich der Dionysosdiener in einen Satyr verwandelt, »und als Satyr wiederum schaut er den Gott« (ebd., S. 61). Der Tragödienchor ist dieser These zufolge eine »künstlerische Nachahmung jenes natürlichen Phänomens« (ebd., S. 59). Die gesamte ›Visionswelt der Scene‹ entspringt der Imagination des Chores, das Attribut ›a.‹ meint also nicht nur die spezifische Form, sondern den Prozess der Artikulation überhaupt. Die Handlung auf der Szene ist eine »apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen« (ebd., S. 62) im Gleichnis des Dramas, eine »Wirkung des Traumdeuters Apollo, der dem Chore seinen dionysischen Zustand durch jene gleichnissartige Erscheinung deutet« (ebd., S. 72). Alle zentralen Figuren der attischen Tragödie seien somit »nur

Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos« (ebd., S. 71).

In den Schriften Nietzsches verliert der Dualismus a./d. nach Veröffentlichung der *Geburt der Tragödie* rasch an Bedeutung. Der »Versuch einer Selbstkritik«, den Nietzsche 1886 einer Neuausgabe der Tragödienschrift als Einleitung voranstellt, nimmt lediglich einen der beiden Termini wieder auf. Von *Also sprach Zarathustra* (1883) an avanciert allein das Attribut ›d.‹ zum Leitbegriff einer Philosophie des Werdens, der Wiederkunft und der Genealogie. D. heißt dann ein diesseitiges, affirmatives Denken, das Nietzsche polemisch der christlichen Tradition und der Romantik entgegenstellt. Auch in der Rezeption hat sich das Begriffspaar a./d. nicht vollständig von seiner Zuspitzung in der Tragödienschrift gelöst, um als wertneutraler Terminus Eingang in den Begriffsapparat der Theatertheorie zu finden. Allerdings ist die von Nietzsche vorgenommene, überaus umstrittene Ableitung der Tragödie aus dem Dionysosdienst in der religionshistorischen Forschung der sog. Cambridge Ritualists erneut formuliert worden, vor allem von Gilbert Murray, Francis Macdonald Cornford und Jane Ellen Harrison.

Lit.: F. Nietzsche: »Die Geburt der Tragödie«. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1. Kritische Studienausgabe in 15 Bden. Hg. v. G. Colli/M. Montinari. Mchn ^{2}1988, S. 9–156.

Alexander Kuba

Ästhetik (gr./lat. *aisthesis*: Sinneswahrnehmung, Sinnesempfindung; engl. *aesthetics*; frz. *esthétique*). Der Begriff Ä. wird heute in zwei voneinander zu differenzierenden Bedeutungen verwendet: Zum einen gilt die Ä. seit 1750 als Teildisziplin der Philosophie, die sich mit den Künsten und dem Schönen beschäftigt. Sie versteht sich als Lehre von der Kunst und vom Natur- wie Kunstschönen. Zu ihrem Gegenstand zählen Erscheinungen der Künste in Geschichte und Gegenwart ebenso wie diesbezügliche theoretische Überlegungen und Reflexionen aus philosophischer, kunstwissenschaftlicher oder auch künstlerischer Perspektive. Zum anderen wird Ä. insbesondere seit den 1970er Jahren im etymologischen Sinne als Aisthesis, als sinnliche Wahrnehmung und Erkenntnis rekonzeptualisiert. Diese Erneuerung und Erweiterung von Ä. als Aisthesis verdankt sich einer doppelten Bewegung der Hinterfragung etablierter ästhetischer Begrifflichkeiten und Bestimmungen. Sie erfolgte sowohl als Re-Orientierung an der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Wortes Aisthesis als sinnlich vermittelte Wahrnehmung als auch durch die insbesondere im 20. Jh. zu verzeichnende umfassende Ästhetisierung der Alltagswelt. Die traditionell etablierte Ä. reichte weder in ihren Konzepten und Begrifflichkeiten noch in ihrem angestammten Gegenstandsbezug hin, um die radikalen Veränderungen in der Kunst selbst, um Formen und Funktionen der progressiven Ästhetisierung aller Bereiche der Realität, also des Alltags, der Politik, der Ökonomie, der Arbeitswelt, der Freizeit etc. zu erfassen sowie die durch die fortschreitende Umweltzerstörung erzwungene Frage nach einem anderen Verhältnis des Menschen zur Natur zu reflektieren. Vor diesem Hintergrund wandelt sich die Ä. zu einer Theorie von ↗Wahrnehmung und Wahrnehmungsweisen, sie wird als Aisthesis aktualisiert und selbstreflexiv.

Da die Geschichte, Institutionalisierung und Ausdifferenzierung der Ä. in Monographien, Sammelbänden und Lexikondarstellungen umfassend erforscht und dargestellt ist, wird im Folgenden nur ein kurzer historischer Überblick vermittelt, der ausgewählte Positionen vorstellt. Der Beitrag konzentriert sich vielmehr auf aktuelle Entwicklungen der Ä. und des ästhetischen Denkens, die v. a. für die Theatertheorie ebenso wie für die Theaterpraxis eine besondere Relevanz besitzen.

1. Historische Perspektive – Die Gründungsphase der Ä. im 18. Jh.: Die Gründung der Ä. als eigener und eigenständiger philosophischer Teildisziplin beginnt mit Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) und insbesondere seiner zweibändigen, nicht vollendeten Publikation *Aesthetica* (1750/1758). Allerdings gab es schon seit der gr. Antike Vorformen einer Ä. und einer ästhetischen Reflexion, die auf die beiden großen Denker Platon und Aristoteles zurückgeführt werden können. Während sich die an Platon orientierende Tradition, in der die bildende Kunst und das Naturschöne im Zentrum stehen, am Kernbegriff des Schönen ausrichtete, entsteht mit Aristoteles eine rhetorisch argumentierende Ä., die sich insbesondere auf Musik und Dichtung bezieht und im Begriff der ↗Katharsis auf den Umgang mit den Affekten abhebt. Beide Traditionslinien prägten die europäische Vorgeschichte der Ä. nachdrücklich.

Bevor um die Mitte des 18. Jh.s Deutschland zum Zentrum des ästhetischen Diskurses wurde, kamen entscheidende Anregungen aus Frankreich und England. So war die frz. *doctrine classique* des 17. Jh.s vom Regelkanon des Schönen dominiert, den man aus den als vorbildlich geltenden Meisterwerken der Vergangenheit ableitete. Die *Querelle des Anciens et des Modernes*, der Streit der Alten und der Modernen gegen Ende dieses Jh.s problematisierte eben diese zugleich absolute und repräsentative Vorstellung von Schönheit. Die Vertreter der modernen Position kritisierten die Zeitlosigkeit und ewige Gültigkeit des antiken Schönheitsbegriffs und entwickelten ein Bewusstsein für das relative und zeitgebundene Schöne neben dem absoluten Schönen der Antike. Zudem kommt es, insbesondere mit Nicolas Boileau, zu einer Differenzierung der beiden ästhetischen Grundbegriffe des Schönen und des Erhabenen. Darüber hinaus bewirkten der englische Sensualismus und Empirismus eines John Locke, David Hume und anderer eine empirisch orientierte Analyse der psychophysiologischen Grundlagen ästhetischer ↗Erfahrung ebenso wie eine Aufwertung von sinnlicher Anschauung und Wahrnehmung oder auch Einbildungskraft.

Mit Baumgartens Gründung der Ä. als eigenständiger philosophischer Disziplin wird eben diese Nobilitierung der sog. niederen Erkenntnisvermögen institutionalisiert. Baumgarten bestimmt die Ä. als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und als die Kunst, schön zu denken. Damit nimmt die Philosophie, die sich selbst als rationale, auf klare und deutliche Erkenntnis gründende Wissenschaft versteht, die Herausforderung an, die Dichtung, Malerei, Musik, Bildhauerei, Architektur etc. für sie darstellen. Denn diese Künste treten mit dem Anspruch auf eine Wahrheit auf, die außerhalb der Domäne der Philosophie angesiedelt ist. Die Ä. bietet somit einen Gegendiskurs sowohl zu einem vereinseitigten neuzeitlichen Rationalismus als auch zu einer Auffassung von Kunst, die diese auf die bloße Einsicht und Anwendung vorgegebener Regeln festlegt. Baumgarten versucht, in der Ä. die Wahrheit der Philosophie mit der Wahrheit der Kunst zu versöhnen. Dabei sieht er die sinnliche Erkenntnis nicht als bloße Dienerin der deutlichen Erkenntnis des Verstandes, sondern als deren potentielle Perfektionierung. Da die Erkenntnis des Verstandes auf der sinnlichen Erkenntnis gründe, müsse die Ä. der Logik zu Hilfe kommen, will man den ganzen Verstand verbessern. Von daher wird der ›felix aestheticus‹ zum Inbegriff des mit guten und natürlichen Anlagen, mit Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit ebenso wie mit Talenten ausgestatteten kultivierten Menschen und schönen Geists schlechthin.

2. Die Positionen Kants, Hegels und Nietzsches: Mit Immanuel Kants (1724–1804) *Kritik der Urteilskraft* von 1790 wird eine epochale Wende der Ä. eingeleitet, insofern Kant die Unmöglichkeit einer Wissenschaft des Schönen darlegt. Kant definiert das Schöne als Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Entsprechend beruht das Geschmacksurteil auf interesselosem Wohlgefallen. Dabei vermittelt das Ästhetische keinen Begriff und keine Erkenntnis. Das Geschmacksurteil ist nach Kant bloß subjektiv, er spricht ihm jede objektive Erkenntnisfunktion ab, da der Bestimmungsgrund des ästhetischen Urteils kein Begriff, sondern das Gefühl der Einhelligkeit im Spiele der Gemütskräfte sei. Kants Kritik und Subjektivierung des Geschmacksurteils und seine transzendentale Ä. entfaltete in der Nachfolge eine enorme Wirkung, führte allerdings auch zu einer Begrenzung der Ä., die erst im 20. Jh. aufgehoben wurde. Indem er nämlich das Schöne vom bloß Angenehmen trennt, schließt Kant einen Großteil der alltäglichen sinnlichen Wahrnehmungen und aisthetischen Erlebnisse des Menschen aus der Ä. im engeren Sinne aus.

Friedrich Schiller (1759–1805) wie auch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) verstanden unter Bezugnahme auf Kant bzw. auf Johann Gottlieb Fichte das Reich des ästhetischen ↗Scheins als Vermittlung und Versöhnung der Entzweiung von Freiheit und Notwendigkeit, von Subjektivem und Objektivem.

Eine weitere wesentliche Etappe in der Entwicklung der Ä. stellen Georg Friedrich Wilhelm Hegels (1770–1831) *Vorlesungen über die Ästhetik* aus dem Jahre 1835 dar. Hegel versteht das Schöne als das sinnliche Scheinen der Idee. Die Ä. als Bereich der Kunst und des Schönen ist für ihn insofern relevant, als er der Auffassung ist, dass sich der Geist im jeweils konkreten Material der Kunst, also in den Klängen der Musik, in den Formen, Farben und Flächen der Malerei, in der Sprache der Literatur, im Körper des Schauspielers im Theater etc. materialisiert und entäußert. Unter dem Leitgedanken vom Schönen

als dem sinnlichen Scheinen der Idee entfaltet Hegels *Ästhetik* eine komplexe Theorie der Vergegenständlichung des Geistes in der Sinnlichkeit des jeweiligen künstlerischen Materials. Und entsprechend der stufenweisen Vervollkommnung des zu sich kommenden Geistes weist Hegel in seinem Denksystem den unterschiedlichen Künsten jeweils unterschiedliche Entwicklungsstadien des Geistes und der dazugehörigen Staatsbildung zu. Dem ↗Drama kommt im Rahmen dieser geschichtsphilosophischen Überlegungen der Status der höchsten Poesie, ja der höchsten Stufe von Kunst überhaupt zu, weil es ein in sich vollendetes Ganzes ausbilde, insofern es eine Synthese zwischen der Objektivität des Epos und der Subjektivität der Lyrik leiste. In ihrer Orientierung auf die Kunst und die jeweiligen Kunstgattungen stellen Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* auch eine Kunstgeschichte dar und entfalteten als solche großen Einfluss. Die Nachzeichnung der Entwicklung der Kunst in ihren wesentlichen Stufen von der symbolischen, der klassischen und der romantischen Kunst sowie der entsprechenden Kunstformen steht im Zentrum der *Vorlesungen* und wirkte nachhaltig auf die Kunst- und Literaturgeschichte und deren Konzepte zur Epochenbildung. Dabei bestimmt Hegel als zeitgenössischen Stellenwert der Kunst, dass sie weder dem Inhalt noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geist seine wahrhaften Interessen zu Bewusstsein zu bringen. Die Kunst hat für Hegel insofern Vergangenheitscharakter, als sie nicht mehr die höchste Weise darstellt, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft. Der Gedanke und die Reflexion haben, so Hegel, die schöne Kunst überflügelt. Hegels Ansatz wurde in der Ä. und nicht zuletzt in der ↗Dramentheorie eines Peter Szondi bis hin zum Konzept des ↗postdramatischen Theaters von Hans-Thies Lehmann auch insofern relevant, als er Kunst nicht isoliert betrachtete, sondern im Zusammenhang konkreter geistesgeschichtlicher Dynamiken. Dadurch wird eine Perspektive vorbereitet, die Kunst und künstlerische Prozesse im Kontext kultureller, historischer, sozialer und politischer Entwicklungen situiert. Die Hegelsche Vorstellung, dass sich im Kunstwerk die Wahrheit sinnlich verkörpere, lässt sich vom Deutschen Idealismus über die Positionen Martin Heideggers und Hans-Georg Gadamers noch bis hin zu Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970) verfolgen.

Die Bewegung der Ä. im 18. und 19. Jh. kann insgesamt als Transformation von einer Aisthetik zur Ä. beschrieben werden, die von der Sinneswahrnehmung und ihren Leistungen ausging und zunehmend zu einer Theorie der Kunst wurde. Im 19. Jh. dominierten systematische Fixierungsversuche von Ä. als einer allgemeinen Kunsttheorie und Tendenzen ihrer anti-sensualistischen Verwissenschaftlichung. Zudem wird der Begriff im Zuge seiner Ausdifferenzierung extrem heterogen: neben der Absetzung von der sich entwickelnden Kunstwissenschaft kommt es sowohl zu Entwürfen einer psychologischen Einfühlungsästhetik als auch ihrer Kritik durch eine phänomenologische Ä.

Ein bedeutsamer Perspektivwechsel wird schließlich von Friedrich Nietzsche (1844–1900) in die Diskussion gebracht, der im Rahmen seiner philosophischen Umwertung aller Werte eine Verschiebung von einer Betrachterästhetik hin zu einer Künstlerästhetik vornimmt. Ausgehend vom Beispiel der ↗Musik beschreibt Nietzsche in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 Kunstwerke als charakterisiert durch das Spannungsverhältnis von ↗apollinischer Konstruktion und ↗dionysischer Destruktion. Aus dem chaotischen Prozess der Natur schaffe das Kunstwerk eine komplexe sinnliche wie geistige Ordnung; im Unterschied allerdings zu anderen kulturellen Erzeugnissen verberge es seine chaotische Herkunft nicht. In der beständigen Bewegung von apollinischer Form und dionysischem Rausch, von Gestaltgebung und Gestaltwandel erlebt das Subjekt eine abgründige Verzückung, indem es sich rauschhaft an die Welt der Erscheinungen verliert und den Kosmos verlässlicher Gestalten, Konventionen und Bedeutungen immer wieder verlässt. Im Gegensatz zu Kant sieht Nietzsche den Grund des ästhetischen Vergnügens gerade nicht in der Bestimmbarkeit des Wirklichen, sondern in dessen Unbestimmbarkeit, in dessen unbeherrschbar bleibender Unbekanntheit. Auch wird in der Nachfolge sowohl in künstlerischen wie ästhetischen Debatten seine Bestimmung der Prozesshaftigkeit des Kunstwerks einflussreich, insofern er die Gestalt eines Kunstwerks als einen formbildenden Prozess versteht, der alle Bedeutungen beständig in ein asemantisches Erscheinen zurückspielt. Nietzsches vi-

talitätsbetonte Ä. der Existenz erfährt im 20. Jh. insbesondere in der französischen Philosophie, u. a. bei Georges Bataille, Gilles Deleuze, Michel Foucault und Pierre Klossowski, eine modifizierende Weiterführung.

3. Problemlage seit dem 20. Jh.: V. a. drei Gründe können für den erneuten Wandel des Problemhorizonts der Ä. und ihrer Aktualität im 20. und beginnenden 21. Jh. genannt werden: Erstens tiefgreifende politische, soziale und kulturelle Umbrüche in modernen, westlichen Gesellschaften, die das Arbeits- und Freizeitverhalten ebenso verändert haben wie Formen zwischenmenschlicher ↗Kommunikation und ↗Interaktion und die schließlich auch zu einer Erschütterung traditioneller ↗Normen und Werte sowie damit verbundenen Vorstellungen von Identität, ↗Gemeinschaft, Geschlechterrolle, sozialem Status etc. geführt haben. Zweitens die rasante Entwicklung und Durchsetzung avancierter Medientechnologien in den letzten 150 Jahren und schließlich drittens die radikalen Veränderungen in den Künsten selbst seit den historischen ↗Avantgarden des beginnenden 20. Jh.s und der Neoavantgarde seit den 1960er Jahren. Neuartige Wahrnehmungsformen und Wahrnehmungsstile in einer massenmedial geprägten Gesellschaft lassen sich so wenig in bislang etablierte Begrifflichkeiten integrieren wie die als »ästhetische Ökonomie« (G. Böhme 1995, S. 45) zu bestimmende kapitalistische Entwicklungsphase fortgeschrittener westlicher Industrienationen. Diese ist dadurch charakterisiert, dass ein Großteil der gesellschaftlich geleisteten Arbeit nicht mehr der Herstellung von Waren dient, sondern deren ↗Inszenierung durch Werbung, Design oder Imagekampagnen und der Produktion von ↗Atmosphären und Lebensgefühl. Auch die radikalen Entwicklungen der modernen Kunst, die mit beständigen Grenzverletzungen und Tabubrüchen arbeitet, die ihre eigene Gemachtheit ebenso ausstellt wie ihre konkrete, nicht immer in Sinn zu überführende ↗Materialität und ↗Körperlichkeit, die die Darstellungs- wie Wahrnehmungskonventionen des jeweiligen Mediengebrauchs kommentiert und hinterfragt und schließlich gänzlich neue Kunstformen und Gattungen hervorbringt, stellten eine permanente Herausforderung, um nicht zu sagen Überforderung der Ä. mit ihren Kategorien und Methoden dar. All diese Erscheinungen haben zum einen zu einer Diffusion des Begriffs Ä. geführt, und sie haben zum anderen eine grundlegende Neuausrichtung von Ä. und ästhetischem Denken bewirkt. Nicht mehr die Lehre vom Schönen oder gar die philosophische Theorie einer als Einheit verstandenen Kunst stehen nun im Vordergrund, sondern Ä. als Aisthesis, als Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung und Erkenntnis. Die damit sich vollziehende Rehabilitierung des Sinnlichen kritisiert rationalistische und instrumentelle Denkmodelle in Philosophie, Ä. und Ethik und erweitert zudem die Zuständigkeit der Ä. auf bis dato ausgeschlossene Bereiche alltäglicher Erfahrungen. In den Blick gerückt werden nun Formen ästhetischer Gestaltung in unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bereichen wie Reklame, Mode, Objektdesign, Lifestyle, Stadt- und Landschaftsarchitektur, aber auch in politischen, rituellen oder kultischen Zusammenhängen sowie bei ↗Festen oder Sportveranstaltungen. Entsprechend beteiligen sich neben Philosophie, Ä. und Kulturwissenschaft auch Soziologie und Psychologie, Geschichts- und Medienwissenschaft, Religions- und Ritualforschung am ästhetischen Diskurs.

Doch nicht nur aus philosophischer und wissenschaftlicher Perspektive wurden die ästhetischen Debatten geführt, auch die Künstler und Künstlerinnen selbst haben sich im 20. Jh., wie ihre Vorläufer in früheren Jahrhunderten, so z. B. Denis Diderot, Charles Baudelaire oder Edgar Allan Poe, um nur einige wenige zu nennen, mit theoretischen Manifesten, Essays und Reflexionen an den Diskussionen beteiligt. In theaterwissenschaftlicher Hinsicht ist hier v. a. der Theaterrevolutionär und -visionär Antonin Artaud (1896–1948) zu nennen, der mit seiner 1938 publizierten Essaysammlung *Le Théâtre et son double* (*Das Theater und sein Double*, 1969) einen produktions- wie rezeptionsästhetisch orientierten Entwurf eines Theaters der Grausamkeit entwirft, der in der Nachfolge sowohl die künstlerische Praxis als auch die theatertheoretische und theaterwissenschaftliche Reflexion nachhaltig inspiriert hat. Beeindruckt von außereuropäischen Theaterformen sucht Artaud nach der genuinen, dem Theater eigenen Sprache, die nicht auf die verbalsprachliche Dimension reduziert werden kann, sondern eine komplexe und konkrete Poesie im Raum darstellt, die mit Körpern, Stimmen (↗Stimmlichkeit), Klängen und Geräuschen ebenso arbeitet wie mit zeitlichen, räumlichen und materiellen Dimensionen. Artauds Ä. der Grausamkeit kann

als Metaphysik des Fleisches (Jacques Derrida) bezeichnet werden: Im Bewusstsein der historisch und gesellschaftlich erzeugten Entfremdung von Körper und Geist hoffte er, durch die Ausdifferenzierung und Intensivierung sowohl sinnlicher als auch intellektueller Momente eine Veränderung und Potenzierung des gesamten Menschen in seiner psychophysischen Verfasstheit zu erzeugen. Das ↗Publikum sollte in diesem Theater von den sinnlichen Eindrücken und Erlebnissen überwältigt, wie in ein elektrisches und elektrisierendes Bad getaucht und einer umfassenden ↗Transformation unterzogen werden. Festzuhalten für die weiteren künstlerischen wie theoretischen Auseinandersetzungen um Ä. ist, dass Artaud die sinnliche Erfahrung nicht um ihrer selbst willen zu provozieren und zu intensivieren sucht, sondern in ihrer Eigenschaft als Bedingung und Ermöglichung geistiger und intellektueller Erfahrungen.

In den 1970er Jahren avancierte ästhetische Erfahrung zu einem Schlüsselbegriff der diesbezüglichen Debatten. Rüdiger Bubner wies in seinem Aufsatz »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« aus dem Jahre 1973 darauf hin, dass angesichts der radikalen Veränderungen in den Künsten jegliche essentialistische, formalistische oder gar normative Bestimmung von Kunst unmöglich geworden sei und man sich vielmehr dem Spezifikum ästhetischer Erfahrung zuwenden müsse, das als Spannungsverhältnis zwischen objektiver Erkenntnis und zugleich subjektivem Urteil, zwischen Subjekt- und Objekterfahrung zu präzisieren sei. Da der Begriff der ästhetischen Erfahrung eng mit dem der ↗Wirkung verbunden ist, konnte er von der Rezeptionsästhetik, wie sie die sog. Konstanzer Schule vertrat, produktiv gemacht werden, wie dies z. B. die Studie *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982) von Hans Robert Jauß belegt. Allerdings bleibt Erfahrung als ästhetische, wie sie in dieser Zeit zum Thema und Modell einer hermeneutischen Neuprofilierung der Geisteswissenschaften genutzt wurde, wesentlich daran gebunden, erst durch Interpretation begrifflich eingeholt und zu sich selbst gebracht werden zu können. Demgegenüber geht das in den letzten Jahren verstärkt postulierte Modell ästhetischer Wahrnehmung, das ereignis- und risikoorientierter, dafür weniger regelgeleitet ist, davon aus, dass sich sinnliche Wahrnehmungen zwar beobachten und beschreiben lassen, aber nicht ohne Reibungsverluste in begriffliche Wissenschaftssprache übersetzt werden können.

4. Ä. als Aisthetik: Wahrnehmung ist nicht einfach ein gegebenes Grundvermögen des Menschen, sondern etwas, das kultur- wie lebensgeschichtlich, also in einer je spezifischen soziokulturellen Entwicklung ausgebildet wird. Sie wird in aktuellen ästhetischen Überlegungen als Weise leiblicher Anwesenheit verstanden, die die affektive Betroffenheit durch den Gegenstand der Wahrnehmung berücksichtigt. Damit wird ein Paradigma von Wahrnehmung entwickelt, das noch vor jeglicher Subjekt-Objekt-Spaltung anzusiedeln ist. Das Wahrnehmungsereignis kann entsprechend als Spüren von Anwesenheit bestimmt werden, das zugleich und ungeschieden ein Spüren des oder der Wahrnehmenden als Wahrnehmenden ist wie auch ein Spüren der Anwesenheit von etwas.

Während Wolfgang Welsch eine Universalisierung des Ästhetischen unternimmt, indem er Aisthesis als Erkenntnis und umgekehrt Erkenntnis als Aisthesis reformuliert, versuchen die beiden im Folgenden vorgestellten Positionen von Gernot Böhme und Martin Seel ästhetische Erkenntnis gerade als eine besondere, von anderen Erkenntnisformen zu differenzierende Leistung herauszuarbeiten und zu propagieren. Aus phänomenologischer Perspektive schließlich wird v. a. das, was aus dem Rahmen fällt, das Fremde, die Abweichungen oder Störungen von Bernhard Waldenfels als integraler Bestandteil sinnlicher Erfahrung und ästhetischer Wahrnehmung reflektiert.

Gernot Böhme hält in seiner Ä. der ↗*Atmosphäre* (1995) fest, dass es ein wesentliches Grundbedürfnis des Menschen sei, sich für sich selbst und andere zu zeigen und durch seine Anwesenheit die eigene Umgebung atmosphärisch mitzubestimmen. Insofern ist Ästhetisierung des Alltagslebens nicht nur negativ zu sehen, sondern als Resultat eines menschlichen Bedürfnisses. Eine Ä. der Atmosphären habe ihr Zentrum nicht mehr vorrangig und ausschließlich in der Kunst und im Kunstwerk, sondern in allen Bereichen des Lebens, in denen es um das Wechselverhältnis von Sich-Zeigen und Vernehmen gehe. Atmosphären sind weder Zustände des Subjekts noch Eigenschaften des Objekts. Der jeweilige Charakter, die jeweilige Färbung, Tönung und Stimmung einer Atmosphäre kann nicht von einem neutralen Beobachterstandpunkt aus festgestellt werden, sondern nur, wenn

man sich der Atmosphäre im Modus affektiver Betroffenheit aussetzt.

Im Unterschied dazu bezieht Martin Seel eine zentrale philosophische Kategorie, die des Erscheinens, auf die sinnlichen Potentiale der Kunsterfahrung, um eine *Ästhetik des Erscheinens* zu begründen. Dabei ist ästhetisches Erscheinen zunächst von sinnlichem So-Sein abzugrenzen. Brennpunkt ästhetischer Wahrnehmung sei, so Seel, etwas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen. In den vielfältigen Formen ästhetischer Wahrnehmung geht es um eine Besinnung und ein Aufmerken auf Gegenwart, um einen Modus der Begegnung mit Gegenwart. In der sinnlichen ↗Präsenz eines Wahrnehmungsgegenstandes verspürt die oder der Wahrnehmende die eigene Gegenwart im Vernehmen der Gegenwart von etwas oder jemand anderem. Ästhetische Wahrnehmung stellt sich damit als eine radikale, von sonstigen Fixierungen und Verpflichtungen absehende Form des Aufenthalts im Hier und Jetzt dar. Die dabei aufscheinende Gegenwart ist nicht einfach als zeitliche Konstellation von Menschen, ↗Dingen und ↗Ereignissen zu fassen, sondern als ein aktuales Verhältnis des Menschen zu seiner Lebensumgebung.

5. Aktuelle theaterästhetische Perspektiven: Zwei im engeren Sinne theaterästhetische Positionen seien abschließend kurz vorgestellt. Hans-Thies Lehmann hat in den 1990er Jahren den Begriff des ↗postdramatischen Theaters entwickelt und präzisiert. Dieser Begriff ist nicht aus einer rein theoretischen oder geschichtsphilosophischen Reflexion – die beide nachdrücklich in ihn eingeflossen sind – hervorgegangen, sondern aus einer konsequenten Hinwendung zur Theaterpraxis, aus der Erfahrung zahlreicher Aufführungen vorwiegend europäischer und nordamerikanischer Theater- und Performance-Gruppen seit den 1960er Jahren. Die Formulierung postdramatisches Theater reflektiert insofern zunächst und zuvörderst reale Theatererfahrungen. Sie resultiert aus dem Versuch, eine theaterästhetische Perspektive, eine Perspektive also, die die theatrale Erfahrung und Wahrnehmung ernst nimmt, ins Zentrum rückt und befragt, einzunehmen und theoretisch produktiv zu machen. Theaterästhetisch heißt dabei nicht, Rückzug auf vermeintlich individuelle, je persönliche Wahrnehmungserlebnisse, sondern eine Ä., die – in einem weiten Sinn – ethische, moralische, politische und rechtliche Fragen insofern involviert, als das Theater und die Theaterkunst in vielfältiger Weise in die Gesellschaft eingelassen sind. Das beginnt beim geselligen, gemeinsamen Charakter der Produktion, führt über die öffentliche Finanzierung bis hin zur gemeinschaftlichen Rezeption. Theatrale Praxis und Ä. reflektieren immer schon gesellschaftliche Normen, Werte, Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster. Neben dem schon in seinem Titel genannten veränderten Bezug zu einem gewandelten Dramenbegriff ist das postdramatische Theater nach Lehmann durch ein weiteres entscheidendes Merkmal geprägt, nämlich die gegenwärtige Mediengesellschaft, wie sie sich seit den 1970er Jahren im Zuge der Entwicklung und zunehmenden Durchsetzung von Video, Computer, Handy und anderen audiovisuellen Techniken etabliert hat. Damit setzt Lehmann das postdramatische Theater zugleich von zwei angrenzenden Phänomenen ab: vom Theater der Avantgarde/bzw. Neoavantgarde ebenso wie vom postmodernen Theater. Der – ästhetisch relevante – Clou von Lehmanns Argumentation und seiner Sichtweise auf die Auseinandersetzung von Theater bzw. ↗Performance und neuen Medien ist nun, dass er die Dimension des Virtuellen gerade nicht, wie bislang v. a. in der Medientheorie und -wissenschaft üblich, den Medien zuschreibt, sondern im Gegenteil der theatralen ↗Situation: »Theater-Körper sind, weil nur »da« im Zwischen-den-Körpern, keinem Video faßbar. In dieser Ungesichertheit und Verlassenheit speichern sie Eingedenken: sie aktualisieren (und appellieren an) Körpererfahrung. Und sie speichern Zukunft, denn woran sie erinnern, ist das Begehren als unerfülltes und unerfüllbares. Da liegt die Alternative zu den elektronischen Bildern: Kunst als theatraler Prozeß, der, tatsächlich, *die virtuelle Dimension wahrt*, die Dimension des Begehrens und des Nichtwissens« (Lehmann 1999, S. 441). Die Anwesenheit des realen Körpers im Theater ist niemals Fülle der Präsenz, sondern immer verbunden mit einem Hauch der Enttäuschung, des Entzugs, des Nicht-Aufgehens-im-Bild. Paradox und gegen geläufige (Vor-)Urteile wäre mit Lehmann zu formulieren, dass es dem theatralen Körper gerade an Anwesenheit mangelt, während es dem elektronischen Bild an eben diesem Mangel mangelt.

Im Jahr 2004 hat Erika Fischer-Lichte eine *Ästhetik des Performativen* vorgelegt, die die in den letzten Jahrzehnten virulenten Debatten um ↗Performativität in verschiedenen

Kulturwissenschaften aufgreift und für eine ästhetische Betrachtung fruchtbar macht, die sich auf theatrale ↗Aufführungen in Theater- und Performance-Kunst, aber auch im außerkünstlerischen Bereich konzentriert. Linguistische, philosophische und kulturwissenschaftliche Theorien des Performativen thematisieren, ob und wann ein Sprechen ein Tun ist und inwiefern Handlungsvollzüge selbstreflexiv und weltkonstitutiv sein können. Damit rücken zwar Aspekte und Phänomene der ↗Wirkung einer Handlung ins Blickfeld, doch konzentrieren sich die meisten dieser Theorien auf das duale Spannungsverhältnis zwischen Muster, Schema oder auch Virtualität einerseits und Aktualisierung, Realisierung oder Gebrauch andererseits. Eben jenes Festhalten an der Grundachse von Kompetenz und Performanz stellt für die Theaterwissenschaft ein Problem dar. Denn ein Dramentext kann kaum als Muster bezeichnet werden, das im Theater aktualisiert wird, und dem Schauspieler schwebt keine ideale Form einer Geste vor, die er dann auf der Bühne bloß ausführt. Eine methodologische Pointe des theaterwissenschaftlichen Performativitätsdenkens besteht darin, die Seite des Gebrauchs und des wiederholenden Handlungsvollzugs zu betonen. Verstanden als Aktualisierung, als Re-Iteration und Re-Zitation einer Form wird ihm ein Überschuss zugeschrieben, der die Form gerade in und durch ihre jeweilige Aktualisierung verändert und übersteigt. Die Erscheinungen und Phänomene in Theater und Performance-Kunst seit den 1960er Jahren, seit dieser Zeit entstehende und sich ausdifferenzierende Kunstformen wie Happenings und ↗Aktionen, Body Art oder multimediale Installationen lassen sich nicht mehr in den Begriffen herkömmlicher Ä. fassen. Der Werk- und Zeichencharakter dieser Kunstphänomene wird häufig zugunsten der Betonung ihrer ↗Ereignishaftigkeit sowie der Bearbeitung des Verhältnisses von Akteur und Zuschauer, von theatralem Geschehen und Publikum aufgelöst. Eine Ä. des Performativen hebt nicht mehr auf die Vermittlung von Sinn und die Konstitution von Bedeutung ab, sondern auf Handlungs- und Erfahrungsvollzüge sowohl aufseiten der Darsteller als auch der Zuschauer. Die geläufige Unterscheidung in eine Produktions- und eine Rezeptionsästhetik wird damit von ihr unterlaufen. Entsprechend rückt die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern in Aufführungssituationen in den Vordergrund sowie die performative Hervorbringung von Körperlichkeit, Lautlichkeit, Räumlichkeit (↗Raum) und Zeitlichkeit (↗Zeit) und die in diesen Prozessen mögliche ↗Emergenz von ↗Bedeutungen. In Ablehnung bisheriger Intentionen von Ä., ein Kunstwerk, ein ästhetisches Phänomen oder auch eine ästhetische Erfahrung zu verstehen, setzt Fischer-Lichtes Ä. des Performativen – durchaus in Nähe zu Hans-Thies Lehmanns Forderung nach einer Kunst des Nicht-Verstehens – dem Verstehen von Aufführungen klare Grenzen: »jeder Versuch, eine Aufführung nachträglich zu verstehen, trägt zur Hervorbringung eines Textes bei, der eigenen Regeln gehorcht, sich im Prozeß seiner Erzeugung verselbständigt und sich so von seinem Ausgangspunkt, der Erinnerung an die Aufführung, immer weiter entfernt. Der Versuch, die Aufführung nachträglich zu verstehen, erzeugt so einen eigenständigen Text, der nun seinerseits verstanden werden will. Die Aufführung dagegen lässt sich auf diese Weise wohl auch nachträglich nicht verstehen« (E. Fischer-Lichte 2004, S. 280).

Für die weitere Entwicklung und Ausdifferenzierung der Ä. wird es in Zukunft darum gehen, Ä. als Sensibilisierung für Mögliches, Anderes, Rätselhaftes und Unbegreifbares stark zu machen. Dies kommt einer neuen Begriffsbestimmung von Ästhetisieren als Wahrnehmbar- und Fühlbar-Machen nahe. Das mit einem solchen – durchaus auch ethisch, politisch und sozial relevanten – Verständnis von Ä. verbundene alternative Wissen reagiert nicht zuletzt auf in der Kunst seit dem 20. Jh. virulente Tendenzen, eine wesentliche Verabredung der bürgerlichen Kunst des 18. und 19. Jh.s zu durchbrechen: nämlich die Folgenlosigkeit von Kunst, die nur deshalb mit interesselosem Wohlgefallen (Immanuel Kant) und in ästhetischer Distanz goutiert werden konnte. Zahlreiche aktuelle Kunstformen adressieren den Zuschauer nicht als passiven Betrachter, sondern als Teilhaber und Zeugen des Geschehens, sie involvieren ihn und stellen die ethische Dimension dieses Bezugs heraus.

Darüber hinaus gilt es für die Ä. weiterhin Begrifflichkeiten und eine Sprache zu entwickeln, die aufmerksam und offen für die Entwicklungen in den Künsten selbst bleibt und in enger Fühlung mit diesen Kunstereignissen entsteht. Zudem muss eine Ä., die sich als Ais-

thetik versteht, die Diskussion und Auseinandersetzung mit biologischen, physiologischen, psychologischen und neurowissenschaftlichen Erkenntnissen zur Verfasstheit von Wahrnehmungsprozessen suchen. Dabei geht es nicht darum, das naturwissenschaftliche Wissen kritiklos als gültig hinzunehmen und zu wiederholen, sondern gerade die spezifische Perspektive und Leistungsfähigkeit einer historisch ebenso wie kultur- und medienwissenschaftlich geschulten Ä. zu erweisen.

Lit.: A. Artaud: Das Theater und sein Double. FfM. 1969. – R. Bubner: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«. In: Neue Hefte für Philosophie 5 (1973), S. 38–73. – K. Barck u. a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Lpz. 1990. – W. Welsch: Ästhetisches Denken. Stgt 1990. – G. Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. FfM. 1995. – H.-Th. Lehmann: Postdramatisches Theater. FfM. 1999. – M. Seel: Ästhetik des Erscheinens. Mchn/Wien 2000. – G. Böhme: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. Mchn 2001. – D. Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. FfM. 2002. – E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. FfM. 2004.

Doris Kolesch

Atmosphäre (gr. *atmos*: Dunst/Dampf und *sphaira*: Kugel/Hülle; engl. *atmosphere*; frz. *atmosphère*). Der Begriff A. bezieht sich in seiner ästhetischen Bedeutung auf die leiblich-affektive Wirkung einer Umgebung in ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation. Grundsätzlich ist jeder ↗Raum durch eine spezifische A. geprägt, die entweder aus unwillkürlich zusammenwirkenden oder bewusst inszenierten Qualitäten eines Ortes resultiert. Für das Theater sind zwei Wahrnehmungsweisen der A. kennzeichnend (↗Wahrnehmung): Zum einen kann die von den Schauspielern, dem Bühnenbild etc. dargestellte A. vom ↗Zuschauer als solche gedeutet werden. Zum anderen verweist der Begriff aber vor allem auf das Erleben der eigenen Befindlichkeit innerhalb einer räumlichen ↗Situation. Dabei ist das performative Phänomen (↗Performativität) der erspürten A. immer das Produkt zweier Pole, die sie, quasi in Anlehnung an ihre klimatische Begriffsbedeutung, gleichermaßen ›umhüllt‹: der spezifischen Umgebung einerseits und der subjektiven Empfindung des Wahrnehmenden andererseits. Wird vom Zuschauer nach der Aufführung beispielsweise die ›heitere A.‹ im Publikum oder das ›Bedrohliche‹ einer Szene hervorgehoben, so wurden diese Beschreibungen nicht aus der distanzierten Betrachtung des Geschehens, sondern in der Erspürung der eigenen Befindlichkeit im jeweiligen Stimmungsraum der ↗Aufführung gewonnen.

1. Begriffsgeschichte: Erste Vorläufer des 1995 durch den Philosophen Gernot Böhme in die ↗Ästhetik eingeführten Begriffs der A. finden sich insbesondere unter den Arbeiten der psychologischen Ästhetik zum Begriff der Stimmung (vgl. Wellbery 2003). Im Kontext der Einfühlungstheorie von Friedrich Vischer und Theodor Lipps um 1900 wird die Frage nach der Möglichkeit der Wahrnehmung etwa einer ›heiteren Landschaft‹ auf das Subjekt zurückgeführt: Es ist die eigene Stimmung, die auf die Umgebung projiziert wird. Die Frage nach der ontologischen Verortung des Atmosphärischen ist auch über ein halbes Jahrhundert später für die phänomenologische Begriffsbestimmung von Hermann Schmitz zentral. Der Philosoph integrierte den Begriff in sein *System der Philosophie* (1969), um mit der Bestimmung der Gefühle als »räumlich, aber ortlos ergossene Atmosphären« (Schmitz 1998, S. 22) eine Veräußerlichung und Entsubjektivierung des Emotionalen zu erreichen. Während die A.n für Schmitz also abgelöst von der Umgebung und ihrer Erfahrung Objektstatus erreichen, bindet Böhme das Phänomen an die Gegenstände und ihre Wahrnehmung durch das Subjekt zurück. Er definiert A. als »gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen« (Böhme 1995, S. 34) und macht damit deutlich, dass die Möglichkeit der Erfahrung von A.n in strikter Abhängigkeit zum Erleben der gegenwärtigen Umgebung steht. Es ist die Gesamtheit aller einzelnen Raumbestandteile, die vom Wahrnehmenden in ihrer leiblich-affektiven Wirkung als A. empfunden wird.

2. Theatrale A.n: Die Bestimmung des Atmosphärischen als einer durch die Gegenwärtigkeit der Umgebungsqualitäten geprägten Raumerfahrung ist nicht nur – wie Böhme anregt – für die kritische Beschreibung einer zunehmend ästhetisierten Lebenswelt geeignet. Insbesondere bei der analytischen Betrachtung jener Künste, die auf eine explizit räumliche Wahrnehmungssituation angelegt sind, ermöglicht es die Untersuchung der A., eine Erfahrung in den Blick zu nehmen, die nicht zufällig gesetzter Kontext der Werkrezeption, sondern fester Bestandteil des Kunstereignisses ist. Vom Theater über das Konzert bis zur Installation: Immer ist der Darbietungsraum zugleich ein atmosphärischer Raum, des-