

Being there – head reference

Anregungen aus der Präsenzforschung

Die letzten einhundert Jahre haben sehr viele ästhetische Anschauungen hervorgebracht, die jedoch keinen allgemein verbindlichen Anspruch erfüllen können, auch nicht, wenn sie den Titel *Ästhetische Theorie* tragen. Sie betreffen meist nur einen kleinen Ausschnitt der zeitgenössischen Kunstproduktion oder der Vergangenheit. Die Vielzahl dieser Anschauungen hängt damit zusammen, daß sie unterschiedlichen ästhetischen Fragestellungen gewidmet sind: Wo ist der Ursprung der Kunst, welche Funktionen hat sie zu erfüllen, wie verhält es sich mit ihrer Authentizität in einer von den Medien bestimmten Welt, worin begründet sich Neuheit und Originalität und anderes mehr. Aus jüngerer Zeit datieren Versuche, den Begriff der »aisthesis« wörtlicher aufzufassen. Nicht eine Theorie der Kunst ist intendiert, sondern die Aufmerksamkeit soll auf die Wahrnehmungsprozesse gelenkt werden, auf das, was im »Rauschen« dem Rezipienten als unabschließbare Gestaltbildung aufscheint, oder auf das, was im körperlichen Spüren von Atmosphären erlebt wird. Diese neuen Ansätze knüpfen weniger an die in den 1960er Jahren entwickelten Theorien einer kommunikativen Struktur der Kunstrezeption an, als daß sie der seit dem 18. Jahrhundert zunehmend zurückgedrängten Wirkungsästhetik erneut zu Recht verhelfen. Damit verbunden ist die schwierige Frage einer Unterscheidung von Wahrnehmung und ästhetischer Wahrnehmung, die letztendlich so gelöst wird, wie dies schon bei Immanuel Kant geschehen ist, »daß nicht Lust des Genusses aus bloßer Empfindung« geschehe, die »schöne Kunst nicht die Sinnesempfindung zum Richtmaß hat«, sondern die reflektierende Urteilskraft (*Kritik der Urteilskraft* § 44). Es bleibt aber festzuhalten, daß in rezeptionsästhetischen Theorien grundsätzlich Kunst stärker durch ihren Ereignis- als durch ihren Objektcharakter definiert ist. Kunst wird nicht als ein isolierter bezugsloser Gegenstand begriffen sondern als Etwas, das sich erst in der Anschauung eines hörenden/betrachtenden Subjekts konstituiert. Die Präsenz eines Rezipienten ist vorausgesetzt. Solcher Präsenz

12 lassen sich unterschiedliche Wahrnehmungs-

modi zuordnen, von denen einige im Nachfolgenden besprochen werden sollen.

Repräsentation und Absence

Ausdruck und Bedeutung, wie er der traditionellen Kunst eignet, appelliert an einen Prozeß des Verstehens, dem die Frage »was« gemeint ist, »was« repräsentiert ist, zugrunde liegt. Die Unterscheidung von Zeichen und Bedeutung bildet dabei eine vordergründige Ebene der Betrachtung.

Seit dem Beginn der Neuzeit spielt der Gedanke eine große Rolle, daß Kunst etwas Abwesendes vorstellen kann. Mehr und mehr hat sich auch die Überzeugung durchgesetzt, daß ihre fiktionalen Momente und nicht die Fähigkeit zur Abbildung von entscheidender Bedeutung seien, weil sie damit etwas »Wunderbares« auszudrücken und zu imaginieren erlaube, ein sinnliches Scheinen der Idee. Diese Annahme einer Stellvertreterfunktion, einer Referenz der Zeichen auf etwas außerhalb ihrer selbst Liegendes, verdankt sich der grundsätzlichen Symbolfähigkeit des Menschen, kraft derer Bedeutungen geschaffen werden können, ohne die Gewißheit haben zu müssen, hinter den Zeichen stehe eine Wirklichkeit. Bereits in der Fähigkeit zur begrifflichen Verallgemeinerung zeigt sich solche Möglichkeit, etwas zu nennen, das keine unmittelbare Realität hat. Das Wort »Blume«, wie aus dem nachfolgenden Zitat von Stéphane Mallarmé hervorgeht, kann die Absence aller Blumenbouquets evozieren. »Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, entant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets«.¹ Die Annahme der Fiktionalität der Kunst, das heißt die Vermutung, sie könne etwas nicht Vorhandenes repräsentieren, gehört zu den zentralen ästhetischen Anschauungen seit dem 18. Jahrhundert. Diese Idee wurde zur Voraussetzung für die große Bedeutung, die die nur begrenzt zur Abbildung der Realität fähige klassisch-romantische Instrumentalmusik in unserer Kultur erlangte. Sie symbolisierte und repräsentierte etwas, das jenseits der Grenzen des Sag- und Schreibbaren lag, das Ineffabile, das als Abwesendes, aber dennoch seine Wirkung entfaltet. Diese der Kunst zugeschriebene Funktion, einen Sinn hinter den Zeichen zu repräsentieren, macht als Verstehensprozeß ein Decodieren der Bedeutung notwendig, dessen, was zur Erscheinung gebracht werden soll. Vielleicht ist der neuere Ausdruck der head reference dafür nicht die geeignete Bezeichnung. Denn viele Hörer lassen für diesen Bedeutungsbezug der Kunst ihre Emotionen

1 Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in: Mallarmé, *Ceuvres complètes*, hg. v. H. Mondor & G. Jean-Aubry, Paris 1945, S. 368.

einstehen. Nichts desto trotz ist der ideale Fall nicht nur angegeben, wenn das Unsagbare nur durch eine emotionale Wirkung begründet wird; vielmehr ist auch der kognitive Zugang zu der Art wie dieses Unsagbare vergegenwärtigt wird, notwendig. Die Betrachtung des »Objekts« selbst ist gefordert.

Die Diskussion um solche paradoxen Strukturen des Absenten, das Präsenz gewinnen kann, um Zeichen, die auf etwas außerhalb der Realität liegendes verweisen, aber doch zugleich auch objektive Realität sind, durchzieht bis zum heutigen Tag die Geschichte der Theologie. Mit der im 19. Jahrhundert aufgekommene Vorstellung der Kunstreligion, das heißt von Kunst als Stellvertreter eines nicht faßbaren Absoluten, wurde Absence jedoch auch zu einer ästhetischen Kategorie, die ihre Gültigkeit sogar behauptete, als im 20. Jahrhundert kunstreligiöse Haltungen nicht mehr so offen zu Tage traten. Es wurde nach anderen Analogien und Begründungen gesucht als denen, die die Theologie bot, es blieb aber der Anspruch etwas andeutend erkennbar zu machen, das sich eigentlich der Erkenntnis entzog. Die Idee, Kunst könne etwas Abwesendes vergegenwärtigen, stimulierten zu Beginn des 20. Jahrhunderts naturwissenschaftliche Entdeckungen wie die Röntgen- und Becquerel-Strahlen, die Unsichtbares sichtbar machten. Sie wurden später durch allgemeinere kosmologische Spekulationen abgelöst. Die nachdrückliche Betonung des Ineffablen als nicht Darstellbarem in der Kunst des 20. Jahrhunderts brachte zeitweilig deren Gegenständlichkeit fast zum Verschwinden zugunsten ihrer mentalen Wirkungen. Mehr noch als an der abstrakten Malerei im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wird dieses Verschwinden der Gegenständlichkeit von Zeichen an Beispielen aus den 1950er Jahren deutlich. Das ausradierte Bild von Robert Rauschenberg mit dem Titel *Enrased de Kooning*, dem mit 4' 33 John Cage nacheiferte, ebenso wie *le vide* (Das Leere, 1958) von Ives Klein sind frühe Beispiele von Konzeptkunst, die dann, so benannt, in den 1960er Jahren Immaterialisierung zum ästhetischen Ideal erhob. Es handelt sich dabei um eine Radikalisierung der Idee der Absence. Es zählten weniger die materielle Gestaltung eines künstlerischen Produkts als vielmehr die im Rezipienten evozierten Vorstellungen. Die Künstler strebten nach einem reinen »im Kopf Bezug«.

Mit dieser Entwicklung verbunden waren neue Vorstellungen der künstlerischen Intention, die hier nicht umfänglich ausgeführt werden sollen. Wichtig im vorliegenden Kontext ist nur zweierlei: Einmal, daß es des Rahmens von Kunst bedurfte, um völlige Absence prä-

sent zu machen. Im wörtlichen Sinne gilt dies für das erwähnte Objekt von Rauschenberg, das in einem Goldrahmen hängt, im übertragenen Sinn für die Bühnenpräsentationen der Stücke von John Cage oder etwas später der meisten *compositions* von La Monte Young. Zum zweiten, daß die Objektbindung preiszugeben, aber den Rahmen der Kunst beizubehalten, notwendig war, um eine head reference des Nichts als Kunst glaubhaft zu machen. Dennoch markiert der Rückzug in die Immaterialität den Endpunkt der traditionellen Ästhetik, die der Repräsentation eines Absenten dienen sollte.

Präsenz von Kunst

»Nehmen Sie einmal an, daß ein Künstler, der größte Künstler der Welt, in einer Wüste oder in einem Gebiet ohne Bewohner lebt, dann gibt es keine Kunst, weil es niemanden gibt, um sie anzuschauen. Ein Kunstwerk muß angeschaut werden, um als solches erkannt zu werden. Also ist der »Anschauer«, der Betrachter genau so wichtig wie der Künstler beim Phänomen Kunst«².

Wie Kunst als Kunst Präsenz gewinnt, ist eine Frage der Rezeption, die von der Hermeneutik und Psychologie zu lösen versucht wird. Unterschiedlichen Kunstformen sind unterschiedliche Theorien angemessen, die jedoch mit Marcel Duchamp darin übereinstimmen, daß der Rezeptionsprozeß kreativ und produktiv ist. Am deutlichsten wurde dies von gestalttheoretischen Ansätzen hervorgekehrt. Um den Vorwurf von Theoretikern der werkimmanenten Analyse zu begegnen, daß das Objekt der Kunst dabei in Meinungen in den Köpfen aufgelöst wurde, bietet die schon vor etwa einhundert Jahren getroffene Unterscheidung von Benedetto Croce eine große Hilfe³. Croce sprach von einem physischen und andererseits von einem ästhetischen Objekt. Das physische Objekt kann eine unabschließbare Fülle von Erfahrungen provozieren, wodurch es zum Kunstwerk, nämlich zu einem imaginären, überindividuellen Objekt wird.

Die Unterscheidung zwischen physischem und ästhetischem Objekt kann auch erstaunlich gut fruchtbar gemacht werden für die schon mit den Ready made von Marcel Duchamp nachdrücklich betonte Autorität des Rezipienten. Sie ist das Ergebnis des alle Kunstbereiche durchsetzenden Gedankens der Autonomie, die mehr und mehr auch dem Rezipienten zugebilligt wurde. Ohne daß ein Objekt zum Ereignis, das heißt im Rezeptionsvorgang vergegenwärtigt wird, hat es nur den Charakter eines Dokuments. Neu an dieser

2 Marcel Duchamp, *Interviews and Statements*, gesammelt v. S. Sage, Hrsg. V. U. Gauss, Stuttgart 1991, S. 111.

3 Benedetto Croce, *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und Allgemeine Linguistik* (1902), Leipzig 1905, S. 99.

phänomenologischen Auffassung ist jedoch der Nachdruck, mit dem heute die Haltung des Rezipienten betont wird. Deutlich zeigt dies ein Zitat aus einer Programmschrift des ersten amerikanischen Theoretikers einer situationalen Ästhetik. Victor Burgin schrieb 1969: »It may now be said, that an object becomes, or fails to become a work of art in direct response to the inclination of the perceiver to assume an appreciate role.«⁴ Mag auch ein Ready made durch seinen Titel oder durch eine Signatur dem Betrachter nahe legen, ein Kunstobjekt zu sehen, mögen auch Komponisten durch eine Bühnenpräsentation nahe legen, Alltagsgemurmel von Publikum oder knisterndes Feuer als Musik zu hören, so bleibt doch letztendlich die Entscheidung darüber dem Rezipienten überlassen.

Aber die Modalität des Wahrnehmens, das »Wie« ist auch durch die vom Künstler gesetzten Bedingungen geleitet. Die künstlerische Intention muß sich nicht darin äußern, solche unterschiedlichen Intentionen sind jedoch gut tauglich, um Modi der Rezeption schärfer zu präzisieren. Zeichen, die etwas *repräsentieren* sollen, zielen auf Verstehen ihrer Bedeutung. Wird hingegen nur etwas *präsentiert*, so können Stimmungen oder überraschende Orientierungsreaktionen provoziert werden. Alle Kunst hat jedoch – unabhängig davon, ob sie etwas in einem weitergehenden Sinn repräsentiert oder ohne symbolischen Anspruch ein sinnliches Ereignis präsentiert – eine »head reference«, das heißt, sie ist mit mentalen und emotionalen Vorgängen verbunden. Diese sind nur bei manchen Kunstformen stärker hervorgekehrt. Wird man, um als Beispiel eine Orientierungsreaktion zu bemühen, in einem Klangambiente von einem akustischen Ereignis, das von hinten kommt, überrascht, so werden die Fragen: »Wo?«, »Was?«, »Wie?« ausgelöst. Der Bezug zum eigenen Selbst ist dabei deutlich spürbar und führt vielleicht zu einer Drehung nach rückwärts. Dagegen machen die traditionellen repräsentierenden Kunstformen, die etwas abbilden oder erzählen, weniger deutlich, daß sie auf einen Bedeutung dechiffrierenden Vorgang im Kopf zielen. Nur wenn sie sehr neuartig sind, lassen sie die mentalen Akte regelrecht als Anstrengung spürbar werden. Trotz großer ästhetischer Unterschiede gilt: »In einer unbewohnten Wüste kann es keine Kunst geben.«

Being there

Head reference, Kopfbezug ist ein Begriff aus der gegenwärtig expandierenden Präsenzforschung. Präsenz als Herstellung von Gegenwart ist wesentlich mit dem Erlebnis ver-

knüpft, »daß Ich« sehe oder höre, »daß Ich« im Raum und in der Zeit einer virtuellen Realität bin, die nicht auf digitale Vermittlungsformen beschränkt sein muß. Noch sind nicht alle Faktoren bestimmt, die dem Präsenzerleben zugrunde liegen. Die an der Praxis computeranisierter Welten orientierte Forschung ist außerdem nicht in vollem Umfang auf alle artifiziellen Sachverhalte zu übertragen, was im Folgenden deutlich gemacht werden soll. Aber sie liefert wichtige Anregungen, weshalb die bislang ermittelten Dimensionen des Präsenzerlebens hier aufgezählt werden. Es sind im wesentlichen vier Erlebnisfaktoren, die beim Gefühl des »being there« berichtet werden: Das Gefühl der räumlich-physischen Versetzung, das des Involviertseins beziehungsweise der Ich-Beteiligung, das des Wahrnehmungsrealismus und zuweilen eine schwach ausgeprägte Form der Desorientierung. Diese vier Faktoren wirken trivial, solange sie nicht im Hinblick auf die visuellen und akustischen Bedingungen differenziert werden. Sie liefern nur ein Analyseraster, das in verschiedenen Kontexten erprobt werden muß. Der Kürze halber sei ein Beispiel außerhalb des Bereichs von Kunst erwähnt, um dies zu demonstrieren. Es hat sich gezeigt, daß im Wechselspiel von »Ich nehme wahr« und »Ich bin beteiligt« Cartoons bei einem Computerspiel den Realitätseindruck glaubwürdiger machen als eine reale Abbildung. Die Glaubwürdigkeit wird durch Unglaubwürdiges erhöht.

Der Begriff des »being there« ist nicht neu. Donald Kupsit⁵ benutzte ihn 1985 im Zusammenhang mit der Konzeptkunst, um deren Intention zu charakterisieren, nämlich mentale Reaktionen zu provozieren. Im Unterschied zu der überwiegend auf finanzielle Nutzung (Video-Schaltkonferenzen, Computerspiele) ausgerichteten Forschung macht der Hinweis auf die Konzeptkunst deutlich, daß der Faktor der Desorientierung in einer schwierigen Relation zum Wahrnehmungsrealismus eine besondere Bedeutung in artifiziellen Kontexten haben könnte. Die Überzeugung, daß meine Wahrnehmung die Grundlage von Denken und Handeln sein könnte, um bei Kupsit zu bleiben, und ich mich zum Beispiel in einem der verspiegelten Räume von Dan Graham orientieren könnte, ist bei künstlerischen Setzungen mit Irritationen verbunden, die veranlassen, auch über die Wahrnehmungsaprioris nachzudenken. Gegenwärtig provozieren viele Komponisten solche Irritationen auf einfachste Weise, indem sie der Mode folgen und sehr leise Musik an der Schwelle des Unhörbaren schreiben, so daß der Hörer diese Schwelle als Formatbegrenzung seiner Wahrnehmung deutlich spürt. Noch drastischer werden Gren-

4 Victor Burgin, *Situational Aesthetics* (1969), in: G. De Vries (Hg), *On Art – Über Kunst*, Köln 1974, S. 86.

5 Donald Kupsit, *Dan Graham – Prometheus, Mediabound*, in: *Artforum*, May 1985, S. 80.

zen der Wahrnehmung bewußt gemacht, wenn durch große Lautstärke die Schmerzschwelle erreicht wird.

Daß die Ich-Beteiligung erhöht werden kann, wenn die Identifikation bzw. Selbstrepräsentanz auf irritierende Herausforderungen in der Wahrnehmung trifft, ist ein Gedanke, der sich schon 1903 in der Ästhetik von Theodor Lipps findet. Kann man einerseits hoffen, daß die Faktoren, die bislang für das Erleben von Präsenz ermittelt worden sind, für den künstlerischen Kontext präzisiert und differenziert werden, so ist andererseits auch zu erwarten, daß der Faktor räumlich-physischer Versetzung um zeitliche Aspekte ergänzt werden wird. Hierbei könnten einige Hypothesen wichtig werden, die Günter Anders in seinen nicht publizierten *Philosophischen Untersuchungen zur musikalischen Situation*, 1929, geäußert hatte. In dieser Schrift, mit der er sich in Frankfurt habilitieren wollte, was Theodor W. Adorno verhinderte, führte er die Unterscheidung von Hören und Lauschen ein. Das Lauschen zielt auf den »noch nicht da seiden Ton«. Anders hat eine ganz spezifische Form der Ich-Beteiligung durch das Akustische beschrieben.⁶ Das angestrenzte Hinein-

lauschen in einen klanglichen und musikalischen Vorgang ist ohne eine Aufhebung der Subjekt-Objekt-Differenz in der Wahrnehmung, das heißt ohne starkes Engagement nicht denkbar. Die zeitliche Hingabe an den akustischen Vorgang bedeutet partiell auch eine Selbstvergessenheit. Lauschen bewirkt Präsenz in der Zeit von Klang und Musik. Als psychologischer Vorgang hat es allerdings temporale Grenzen. Wie kompliziert ist daher das Wechselspiel von »being there« in einer virtuellen musikalischen Realität anzusehen im Verhältnis zur subjektiven Rückversicherung im eigenen Ich? Präsenz als Erlebnis, »daß Ich wahrnehme«, wirft aber nicht nur diese Frage nach der eigenen Subjektivität auf, sondern auch das Problem, ob ich meine eigene Wahrnehmung wahrnehmen kann. ■

6 vgl. Konrad Paul Liessmann, *Die Kunst des Hörens. Über den Umgang mit Musik*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 58(8/9) 2003, S. 11.

Tara Bouman
Klarinette · Bassethorn

Contemporary.



Edwin Alexander Buchholz Akkordeon · Markus Stockhausen Trompete

Werke von
Isabel Mundry
Karlheinz Stockhausen
Pierre Boulez
Markus Stockhausen

Die CD entstand in Kooperation mit dem Deutschlandfunk, welcher sie am 6.1.04 von 21.05 bis 22.50 Uhr ausführlich vorstellen wird

Mit viel Lust am Experiment und Liebe zum Detail hat die niederländische Klarinetistin Tara Bouman eine erfrischende Auswahl aktueller Musik von Isabel Mundry, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Markus Stockhausen eingespielt. In der Interpretation der Werke, die höchste Virtuosität einfordern, erweist sich Tara Bouman als expressive Instrumentalistin: Im Dialog mit sich selbst, im Duo mit Akkordeon und Trompete oder eingebettet in elektronisch erzeugte Klangkosmen.

Aktivraum® · Volksgartenstr. 1 · D-50677 Köln
T: 0221.93481-16 · F: -17 · www.aktivraum.de