



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Beatrix Hauser, „Zur somatischen Erfahrbarkeit von Aufführungen“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/hauser1.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Zur somatischen Erfahrbarkeit von Aufführungen

Beatrix Hauser
bhauser@zedat.fu-berlin.de

[1] Auch in meinem Beitrag geht es darum, wie sich die im engeren Sinne phänomenalen Dimensionen ästhetischer Erfahrung fassen und konzeptionalisieren lassen, allerdings in einem anderen Medium als dem Film, nämlich am Beispiel von religiösen Ritualen.

[2] Das Verhältnis von ästhetischer Erfahrung und Religion ist in mehrfacher Hinsicht Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung gewesen. So wird der Ursprung von Kunst und Theater in religiösen Ausdrucksformen gesucht, Ästhetik als Ersatz für religiöse Paradigmen verstanden, oder Rituale stehen (neben sakralen Objekten) als eigene Kunstform zur Diskussion. Außerdem hat sich in den letzten dreißig Jahren ein Sachgebiet der Religionsästhetik herausgebildet mit dem Ziel, die sinnlich wahrnehmbaren Aspekte an Religionen theoretisch zu durchdringen.¹ Tatsächlich stellt sich das Erleben von Kunst und Religion oftmals ähnlich dar. Beide Bereiche erschließen sich in der Praxis vor allem über das Spürbewußtsein, ungeachtet entsprechender Glaubenslehren (Theologien, ästhetische Theorien) mit etwaigem Ideal kontemplativer Konzentration. Beide Bereiche erfordern eine besondere Einstellung, die sich von der Pragmatik des Alltags unterscheidet und eine andere Wirklichkeit schafft, die gemeinschaftsbildend wirkt. Beide, Kunst *und* Religion, sind in ihrer Eigenschaft als kulturelle Teilbe-

¹ Auf die umfangreiche Literatur zur Schnittstelle Kunst/Religion kann hier nur exemplarisch hingewiesen werden mit Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt 1989 und mit Ron G. Williams, James W. Boyd, *Ritual, Art and Knowledge. Aesthetic Theory and Zoroastrian Ritual*, Columbia 1993. Zur Programmatik der Religionsästhetik siehe Hubert Cancik, Hubert Mohr, „Religionsästhetik“, in: Hubert Cancik, Burkhard Gladikow, Matthias Laubscher (Hrsg.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Stuttgart, 121-156 und Daniel Münster, *Religionsästhetik und Anthropologie der Sinne*, München 2001.

reiche (und in ihrer Beziehung zueinander) nicht naturgegeben, sondern diskursive Objektivierungen.²

[3] Im Kontext der Ritualforschung nehmen Leiblichkeitstheorien zwar keinen großen Raum ein, werden aber in denjenigen Kreisen rezipiert, die sich von der (inzwischen) umstrittenen Suche nach der Bedeutung von Ritualen abgewandt haben, um deren performative Prozesse, Dynamik und Wirkungen zu thematisieren. Entsprechend einer breiteren kulturwissenschaftlichen Tendenz läßt sich auch hier eine Verlagerung beobachten von semiotischen Erklärungsversuchen hin zu präsenztheoretischen Ansätzen: Handlungen interessieren nicht mehr nur als Symbolisierungen bzw. Zeichen von etwas anderem, sondern auch in der ihnen eigenen Performativität, also ihrem Einfluß auf die Konstruktion von Wirklichkeit.³ Die Leibphilosophie von Maurice Merleau-Ponty, auf die bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Ritualen in erster Linie Bezug genommen wird,⁴ dient *selektiv* zum Nachvollzug solcher religiöser Phänomene, die sich mit anderen Ansätzen nur unbefriedigend erklären lassen, wie beispielsweise Epiphanie, Glossolalia (Zungenreden), Besessenheit, Exorzismus und Geistheilungen.⁵ Der Leibbegriff ermöglicht, entsprechende Beobachtungen und Selbstzeugnisse jenseits von Fragen der Authentizität, Intentionalität oder Vortäuschung zu problematisieren, also die maßgeblich cartesianische (und kulturspezifische) Trennung in Geist und Körper zu überwinden. In der Vermeidung dieser Polarität scheint mir auch sein Nutzen im Hinblick auf ästhetische Erfahrungsvollzüge zu liegen.

[4] Die Anwendung der Leiblichkeitstheorie bei der Untersuchung von Ritualen ist für den Gegenstand der ästhetischen Erfahrung insofern relevant, weil hier versucht wird, Aspekte der Wahrnehmung herauszuarbeiten, die in Bezug auf den Umgang mit Kunsterzeugnissen nicht ohne Weiteres einfallen, aber meines Erachtens durchaus erkenntnisfördernd sind. Ziel meines Beitrags ist es, zwei Modelle von unterschiedlichen phänomenalen Wirkungen rituellen Erlebens vorzustellen — ich nenne sie „somatische Resonanz“ und „somatische Wachsamkeit“ —, um sie dann auf ihren Nutzen hin im Diskurs ästhetischer Erfahrung zu diskutieren. Mich interessiert dabei die mittlere Ebene der Abstraktion, also die Entwicklung von analytischen Begriffen für leibliche Phänomene im Umgang mit Aufführungen in ihrer kulturellen Situiertheit. In meinem Beitrag werde ich für die These argumentieren, daß der Gewinn von Konzepten somatischer Erfahrbarkeit im akademischen Diskurs zur Ästhetik darin besteht, die gängigen Metaphern der Magie, Verzauberung und Liminalität in der Theorienbildung zu verifi-

² Während diese Auffassung hinsichtlich einer Autonomie der Künste weit verbreitet ist, wird die Wesensbestimmung von Religion als eigenständigem Ort gesellschaftlichen Handelns nur selten hinterfragt, siehe Talal Asad, *Genealogies of Religion. Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*, Baltimore 1993.

³ Siehe zum Beispiel Klaus-Peter Köpping, Ursula Rao (Hrsg.), *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster 2000.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966. Gelegentlich wird auch auf Alfred Schütz und Helmut Plessner rekurriert.

⁵ Medizinische und psychologische Ansätze pathologisieren die Phänomene, sozialkritische Ansätze verlagern das Problem auf Fragen der menschlichen Handlungsfähigkeit (siehe Michael Lambek, „From Disease to Discourse: Remarks on the Conceptualization of Trance and Spirit Possession“, in Colleen A. Ward (Hrsg.), *Altered States of Consciousness and Mental Health. A Cross-Cultural Perspective*, Newbury Park 1989, 36–61). Einblick in die Thematik vor dem Hintergrund eines spezifischen, ethnographischen Kontexts bietet mein Aufsatz „Göttliches Gestalten: Zur Besessenheitserfahrung von Frauen in Orissa, Indien“, in: Michael Schetsche (Hrsg.), *Der maximal Fremde. Begegnungen mit dem Nicht-Menschlichen und die Grenzen des Verstehens*, Würzburg 2004.

zieren, mit denen die spezifische Erfahrung mit und an Kunsterzeugnissen zuweilen beschrieben oder auch definiert wird.

1. Leiblichkeit und Ritual

[5] Im Kontext der Ritualforschung interessieren weniger die gewöhnlichen sinnlich-körperlichen Reaktionen, die ein Gespür für religiöse Routine generieren, als aus ‚westlich-aufgeklärter‘ Sicht *besondere* Phänomene und Erfahrungen.⁶ Die thematisierten Formen des Erlebens unterscheiden sich deutlich von denen, die bei der Theorienbildung über den „cinästhetischen Körper“ (Sobchak) im Vordergrund stehen, sind aber mit diesen verwandt: Es geht weder um die *alleinige* Hervorbringung von Emotionen und Stimmungen, noch *primär* um synästhetische Effekte der Wahrnehmung. Auch *allgemeine* und durch Sozialisation erworbene Sehweisen⁷ fließen nur indirekt ein, also die „Erfahrenheit des Auges“ (Gombrich) unter bestimmten kulturellen und historischen Bedingungen. Stattdessen interessieren diese Faktoren in ihrem Beitrag zu einem komplexen, nicht ausschließlich physiologisch oder sozio-kulturell zu denkenden, sondern vielmehr „leiblichen“ Wahrnehmungsprozeß. Diese Herangehensweise basiert auf der in der deutschen Sprache möglichen Unterscheidung in „Körper“ und „Leib“. Während sich der Begriff des Körpers auf die sichtbar materielle, fleischliche Substanz des Menschen bezieht (also den „objektivierten“ Leib), verweist der Begriff des Leibes auf die subjektiv spürbare Dimension des Körpers, wie sie der in seiner Lebendigkeit wahrnehmende, empfindende Mensch verspürt.⁸ Für die akademische Reflexion und den Nachvollzug religiöser Phänomene interessieren nun Empfindungen und Affekte *als Teil eines Prozesses der Verleiblichung* (embodiment), also wie der fühlende Mensch durch die soziokulturelle Praxis von beispielsweise Heilritualen die Sinnhaftigkeit solcher Ereignisse überhaupt erst schafft bzw. bestätigt. Zwei außergewöhnliche Formen dieses leiblichen Spürens sollen im Folgenden thematisiert werden:

1. Die Evokation von Sinneseindrücken, die auf der Internalisierung eines spezifischen (privilegierten) Diskurses basieren, ohne die es nicht zu dieser Form der Wahrnehmung kommen kann. Diese Sinneseindrücke erfordern eine bestimmte affektiv-physische Einstellung, die ich „somatische Resonanz“ nenne.
2. Das Erspüren von in der alltäglichen Lebenswelt undefinierten innerleiblichen Empfindungen, um diese zurückzuführen auf Reize, die außerhalb des eigenen Selbst verortet werden. Diese Haltung bezeichne ich als „somatische Wachsamkeit“.

[6] In beiden Fällen wird der menschliche Körper als Medium *und* Subjekt der Wahrnehmung konzipiert, durch und mit dem etwas geschieht sowie als Erfahrung antizipierende und strukturierende Größe — also insofern als eigenes

⁶ Eine einflußreiche Ausnahme zu dieser Tendenz bildet die Studie von Catherine Bell, die in Anlehnung an Pierre Bourdieus „sozial informierten Körper“ einen „sense of ritual“ reklamiert in *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York 1992.

⁷ Rezeptionskonventionen und ästhetische Präferenzen, die Repräsentationen schaffen und verstehbar machen.

⁸ Zur Etymologie: Der Begriff des Körpers basiert auf dem lateinischen „corpus“, der des Leibes auf der indogermanischen Wurzel „leip“, die als „bleiben“ und „leben“ ebenfalls zum englischen „life“ führte. Die originär deutsche Differenzierung wird auch für kulturvergleichende Studien verwendet, wobei der „Leib“ im anglophonen Diskurs als „lived body“ bezeichnet wird.

Agens, als daß sich das Gespür für oder von etwas zuweilen der Reflexion entzieht.

2. Somatische Resonanz

[7] Das erste Konzept leiblichen Spürens basiert auf einer von Caroline Humphrey und James Laidlaw am Beispiel des Jainismus entwickelten Ritualtheorie, aus der ich hier einen Aspekt herausgreife, ohne ihrer Komplexität annähernd gerecht zu werden.⁹ Die Autoren gehen von der Beobachtung aus, daß Rituale zwar in Bezug auf überlieferte Symbole und vorgeschriebene Handlungen inszeniert werden, deren Interpretation aber in der Praxis so unterschiedlich ausfällt, daß es auf induktive Weise unmöglich ist, den ‚richtigen‘ Ablauf oder die ‚wahre‘ Bedeutung dieser Rituale zu ermitteln. Insofern konstatieren sie, daß sich rituelles Handeln auf „begreifliche“ (apprehensible) Repräsentationen bezieht. Damit ist ein Typus wiedererkennbarer Handlungen gemeint, der Gläubige dazu animiert, sie mit Bedeutung zu versehen. Dieser Erkenntnisprozeß basiert, so die Autoren, nicht nur auf semantischer, sondern alternativ auch auf affektiver Vergegenwärtigung. Wer sich beispielsweise hinkniet und den Rücken nach vorne beugt bis die Stirn den Boden berührt, wird in dieser Position vor allem die veränderte Statik des Körpers empfinden. Geschieht das Gleiche mit einer rituellen Einstellung (oder einem „ritual commitment“) wird diese kinästhetische Erfahrung unweigerlich eine besondere Stimmung hervorbringen, und zwar ohne daß es der Realisierung einer entsprechenden Bedeutung bedarf. Das heißt, er oder sie wird von der Verbeugung in einem Maße absorbiert, wie es nach Humphrey und Laidlaw nur bei rituellem Handeln der Fall ist. Eine derart „emergente Stimmung“ basiere auf „culturally recognized psychological states cum physical actions which are available for people to switch into“¹⁰. So wie die semantische Sinnzuschreibung von Repräsentationen im rituellen Kontext selten lebensweltlichen Bezug hat (sondern Symbolcharakter), so handelt es sich auch bei diesen affektiven Vergegenwärtigungen um für den physischen Akt „unangemessene“ Emotionen.

[8] Im Verlauf einer Jaina-Andacht identifizieren Humphrey und Laidlaw mehrere Situationen, die von solchen emergenten Stimmungen begleitet werden, wie zum Beispiel das als *darshan* (wörtlich: Blick) bekannte Ereignis, das auch im Hinduismus eine der zentralen Formen der Gottesbegegnung darstellt.¹¹ Mit dem Begriff des *darshan* ist der wechselseitige Akt des Betrachtens und des Gesehenwerdens von Gott gemeint, der im religiösen Diskurs als emotionale interaktive Tätigkeit konzeptionalisiert wird. Auch während des *darshan* ist also das physiologische Sehen (die körperliche Handlung) mit einer mentalen Haltung gekoppelt. Das Schauen in die Augen eines Götterstandbilds führt zur Absorption der Gläubigen, die zuweilen ekstatische Züge annehmen kann, aber oft nichts anderes als eine unkomplizierte und rasche religiöse Handlung bildet. Bei dieser Form des erkennenden Sehens offenbaren sich keine individuellen Phantasien. Der Eindruck der Gläubigen beruht vielmehr auf einer abrufbaren Haltung, die aus einem kontextspezifischen (hier theologischen) Wissen resultiert, das leiblich erinnert wird. Entscheidend für die Emergenz einer solchen, für den alltäglichen Sehprozeß unangemessenen Empfindung ist jedoch die Bereitschaft einer Person,

⁹ Caroline Humphrey, James Laidlaw, *The Archetypical Actions of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*, New York 1994. Die folgenden Ausführungen basieren insbesondere auf Kapitel 10.

¹⁰ Humphrey, Laidlaw, *The Archetypical Actions of Ritual*, 233.

¹¹ Humphrey, Laidlaw, *The Archetypical Actions of Ritual*, 230.

sich auf diese Wahrnehmungsform einzulassen, und diese Aufgeschlossenheit variiert auch im religiösen Kontext.¹²

[9] Das Verständnis von ‚an-nehmbaren‘ Repräsentationen, die dazu führen, bei entsprechender Haltung von (im Vergleich zum Vorgang der Betrachtung) ‚unverhältnismäßigen‘ Emotionen absorbiert zu werden, scheint mir auch für das phänomenale Erleben von Kunsterzeugnissen aufschlußreich. So konstituiert sich dieser Vorgang immer dann zu einer besonderen Erfahrung, wenn uns die vermeintliche Gestalt eines abstrakten Kunstwerks, eines Konzerts oder auch eines Kinofilm in ungewöhnlich affektiv-leibliche Schwingung versetzt. Allerdings halte ich den von Humphrey und Laidlaw verwendeten Begriff der „emergent moods“ für irreführend, weil es hier erstens übergreifend um Sinneseindrücke und nicht spezifisch um Stimmungen geht, und die zweitens eben nicht kontingent sind, sondern in ihrer emotionalen „Unangemessenheit“ von bestimmten Diskursen unterfüttert werden (also nicht wie von selbst entstehen). Schließlich erkennen auch die Autoren, daß es sich um „culturally recognized“ Haltungen handelt. Daher schlage ich (in leichter Abwandlung von Humphrey und Laidlaw) den Begriff der „somatischen Resonanz“ vor zur Benennung eines leiblichen Phänomens, das auf der mnemotechnischen Fähigkeit des Körpers beruht und in Abhängigkeit zu einem physischen Vorgang (auch dem Sehen) affektive Wirkungen erzeugt. Da es jedoch im Grunde genommen — und mit Merleau-Ponty — keine prädiskursiven Sinnesempfindungen geben kann, muß diese somatische Resonanz in zwei Dimensionen gedacht werden. Allgemein braucht es, wie bereits schwach anklang, eine Bereitschaft zum ‚Mitschwingen‘, damit Kunsterzeugnisse überhaupt reizen können. In besonderer Hinsicht kann der Umgang mit Werken oder Aufführungen von affektiven Reaktionen begleitet werden, die für Außenstehende unangemessen erscheinen bzw. nicht nachvollziehbar sind.

[10] Gerade in der Begegnung mit Werken und Aufführungen aus dem Grenzbereich eines etablierten Kunstverständnisses scheint mir die somatische Resonanz den entscheidenden Schlüssel zum Nachvollzug ästhetischer Erfahrung zu bilden. Es handelt sich hier oft nicht um Erzeugnisse, die über eine semantische Sinnzuschreibung ästhetischen Genuß erreichen, sondern solche, die maßgeblich auf affektive Vergegenwärtigung setzen. Für die ästhetische Rezeption wird hier die Einstellung der Betrachter essentiell, sich auf das (Verwirr-) Spiel der Sinne einzulassen, das durch eine allzu kognitive Reflexion über ‚an-zu-nehmende‘ Repräsentationen — wie der Beuys’schen Fettecke oder Performance-Projekten von *Forced Entertainment* — seine Kraft verliert. Weil das Erleben solcher Kunstsituationen damit entscheidend von der Internalisierung gewisser Kunst-Diskurse abhängt, muß die Faszination daran Außenstehenden genauso emergent erscheinen wie die indischen Reaktionen beim *darshan*. In beiden Fällen läßt sich die Erfahrung zwar über das Wissen um die Relevanz einer Ikone oder einer Fettecke nachvollziehen, aber dieser intellektuelle Prozeß versagt, was eine leibliche Haltung vermag, nämlich somatische Resonanz zu erzeugen. Hier ließen sich nun diverse (bekannte) Thesen anschließen, inwieweit die Verletzung von Erwartungen (z.B. Genrewissen) oder von Moralvorstellungen im Zeichen der Entgrenzung der Künste bereits antizipiert wird, und ob bei diesem leiblichen Spüren womöglich auf Konstrukte der Psychoanalyse (Lustgewinn, Tabubruch) oder der Postmoderne (Verabschiedung positiver Erkenntnisse, Wertschätzung subversiver Differenz) rekuriert wird. In anderen Künsten wiederum, wie der Musik und auch beim Tanz, ist die Oszillation von Sinn und Sinnlichkeit in sehr

¹² Humphrey, Laidlaw, *The Archetypal Actions of Ritual*, 227.

viel größerem Selbstverständnis problematisiert worden, und gerade der angesichts „neuer Musik“ Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute vergleichsweise konstant bleibende Musikgeschmack unterliegt dabei (sehr viel mehr als uns zuweilen bewußt wird) verinnerlichten Vorstellungen zu Harmonie und Tonalität.

3. Somatische Wachsamkeit

[11] Meine Ausführungen zur somatischen Wachsamkeit basieren auf den Arbeiten von Thomas Csordas, dessen zentrales Anliegen es ist, den Leiblichkeitsgedanken als Paradigma für die Untersuchung von Kulturen zu etablieren.¹³ Csordas hat sich vielfach mit der nordamerikanischen Pfingstbewegung (Pentekostalismus) befaßt, die im Gegensatz zu anderen christlichen Religionen die Gegenwärtigkeit und Kraft des Heiligen Geistes besonders hervorhebt und damit Praktiken wie ekstatisches Zungenreden oder die Heilung durch Gebet und Handauflegen begründet. Das Funktionsweise solcher Rituale ist es, die Csordas besonders interessiert.

[12] Csordas entwickelt mit Bezug auf Merleau-Ponty das Konzept einer „somatic mode of attention“, womit er einen Wahrnehmungsmodus meint, der dem innerleiblichen Erleben nachspürt, das unter bestimmten Bedingungen entweder ins Bewußtsein rückt oder aber in Vergessenheit gerät.¹⁴ Letzteres trifft vor allem zu bei während der Sozialisation oder im Laufe des Lebens erlernten Weisen der Körperverwendung. Im Falle solcher „Körpertechniken“ (Mauss), also beispielsweise beim Schwimmen, Fahrradfahren oder dem Tippen auf einer Tastatur, wird über den körperlichen Vorgang bestenfalls nicht mehr reflektiert. Doch der Mensch hat auch die Fähigkeit, seine Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf verschiedene eigenleibliche Empfindungen zu richten, ob nun organischen oder imaginativen Ursprungs. Im Fall einer Heilung durch Handauflegen oder den Heiligen Geist, so Csordas, läßt sich die Aufmerksamkeit auf den betroffenen Körperteil lenken bis eine soweit unspezifische eigenleibliche Regung spürbar wird. Aufgrund der menschlichen „Gerichtetheit“ (Merleau-Ponty) kann nun das Bewußtsein nicht anders, als nach einem außen stehenden Reiz zu suchen. Im rituellen Kontext charismatischer Christen werde so beispielsweise der stechende Schmerz, wie er auch sonst durch die Rückwärtsdehnung der Hand entsteht, als ein Zeichen des Heiligen Geistes objektiviert. Die Unmittelbarkeit dieser Erfahrung resultiere dabei aus einer körperlichen Synthese von Visualisierung, Emotionalität und kinästhetischer Erfahrung.¹⁵ Auch diese spezifische Sensitivität für leibliche Regungen bezeichnet Csordas als somatische Form der Aufmerksamkeit:

[13] „Somatic modes of attention are culturally elaborated ways of attending to and with one’s body in surroundings that include the embodied presence of others. [...] Attention to a bodily sensation can thus become a mode of attending *with* one’s body. Attending with one’s eyes is really part of this same phenomenon, but we less often conceptualize visual attention as a ‚turning toward‘ than as a disembodied, beam-like ‚gaze.‘ We tend to think of it as a cognitive function rather than as a bodily engagement.“¹⁶

¹³ Thomas Csordas, „Embodiment as a Paradigm for Anthropology“, *Ethos* 18 (1990), 5-47.

¹⁴ Thomas Csordas, „Somatic Modes of Attention“, *Cultural Anthropology* 8/2 (1993), 135-156.

¹⁵ Csordas, „Embodiment as a Paradigm“, 22.

¹⁶ Csordas, „Somatic Modes of Attention“, 138.

[14] Hier problematisiert Csordas ein rein kognitives Verständnis von Sehen, das im Kontext der ästhetischen Theorienbildung mehrfach erkannt und kritisiert wurde, nämlich die graduelle Reduzierung der Ästhetik um die sinnliche Wahrnehmung (der *aisthesis*), bis sie letztlich zur berührungsunempfindlichen „Anästhetik“ (Buck-Morss) mutierte.¹⁷ Ein somatischer Modus der Aufmerksamkeit würde dabei nicht nur zum taktilen Sehen einladen, sondern auch beim Hören den Klang einer Botschaft vermitteln, aromatische Erinnerungen versprechen oder affektiv berührenden Körperkontakt. Im Zusammenhang mit hinduistischen Götterbildern schlägt Chris Pinney für diesen spürbewußten Umgang mit Kunsterzeugnissen den Begriff der „Korpothetik“ vor und bemerkt dazu mit leicht zynischem Gestus: „By corpothetics I mean the sensory embrace of images, the bodily engagement that most people (except Kantians and modernists) have with artworks.“¹⁸ Nach Pinney gehört es zum Genrewissen einer Kultur, wie intensiv die jeweiligen Kunsterzeugnisse leiblich zu empfinden sind, und diese Hierarchisierung verlaufe nicht parallel zur Klassifikation in ‚populäre‘ und ‚klassische‘ Formen. Diese Differenzierung darf meines Erachtens auch beim interkulturellen Vergleich von Aufführungen nicht außer Acht gelassen werden. Während sich die spürbewußte Haltung gegenüber Theater und Ritual (hier im alltagssprachlichen Sinne) in der europäischen Gegenwart weitgehend unterscheidet, kann sie in anderen historischen und kulturellen Kontexten nahezu deckungsgleich ausfallen (vgl. zu Erfahrungsmodi des indischen Schauspiels den Aufsatz von Cecilia Byström in dieser Publikation).

[15] Die unter bestimmten Bedingungen besonders hohe Bereitschaft somatischer Aufmerksamkeit, wie sie Heilprozesse verschiedenster Art oder auch Yoga-Übungen begleitet, wird von Csordas sprachlich nicht von dem Modus dieser Wahrnehmung unterschieden. Ich bezeichne diese erhöhte Sensitivität als „somatische Wachsamkeit“, da sie im Gegensatz zum bloßen Modus (und bewußter als bei der somatischen Resonanz) die Absicht impliziert, das leibliche Ausdrucksvermögen als autoritativ anzuerkennen. Auch diese Haltung gibt Aufschluß über die phänomenale Dimension des Kunsterlebens. So ist das suchende Wandern der Augen über ein Bild, das sich der semantischen Identifikation entzieht, eine Empfindung, die in der alltäglichen Lebenswelt ohne epistemische Sinnzuschreibung in Vergessenheit gerät. Wenn der gleiche Vorgang jedoch im Umgang mit Kunsterzeugnissen stattfindet, kann diese kinästhetische Erfahrung der Augen erkannt und im Sinne einer Vergegenwärtigung des eigenen Selbst verstanden werden. Meines Erachtens basiert, was im Kontext ästhetischer Erfahrung als „Präsenz“ bezeichnet wird, gleichfalls auf dem Phänomen somatischer Wachsamkeit. In der alltäglichen Lebenswelt nicht wahrgenommene und definierte innerleibliche Regungen werden objektiviert als Reaktion auf etwas Außenstehendes, wie zum Beispiel die Aura eines Kunstwerks, das Charisma eines Schauspielers oder die Atmosphäre eines Raumes. Dieser Prozeß ist auch aus produktionsästhetischer Sicht relevant. So lenkt der Architekt Daniel Libeskind im Jüdischen Museum in Berlin die somatische Aufmerksamkeit der Besucher auf die Wirkung, die Gehen auf schiefen Ebenen erzeugt, die ja für gewöhnlich unbewußt bleibt. Im Kontrast zu exakten Horizontalen jedoch bildet sich auf kinästhetischem Wege ein viszerales Unbehagen heraus, das in den Kontext der Ausstellung gebracht wird. Die an dieser Stelle thematisierte Flucht aus Nazi-

¹⁷ Zum Verhältnis ästhetisierender und anästhe(ti)sierender kultureller Praktiken siehe Susan Buck-Morss, „Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered“, *October* 62 (1992), 3-41.

¹⁸ Chris Pinney, „Piercing the Skin of the Idol“, in ders., Nicholas Thomas (Hrsg.), *Beyond Aesthetics. Art and the Technology of Enchantment*, Oxford 2001, 158.

deutschland lädt auf diese Weise nicht nur zu kognitiver Reflexion ein, sondern macht eine Verunsicherung durch Emigration — wenn auch reichlich abstrakt — aber dennoch *spürbar*.

[16] Im Hinblick auf die Wirkung von solchen Kunstsituationen, die gesellschaftliche Werte oder Rezeptionsgewohnheiten absichtlich verletzen, scheint mir die somatische Wachsamkeit einem dialektischen Verhältnis zum verinnerlichten Umgang mit Kunsterzeugnissen (im Sinne einer „Körpertechnik“) zu unterliegen. Damit meine ich, daß das leibliche Spüren nur dann hervorsticht, wenn es sich von unreflektierten Rezeptionsgewohnheiten deutlich abhebt, um dann nach wiederholtem Erleben erneut an Aufmerksamkeit zu verlieren. Mit der Routine der Provokation verliert jene ihre Berechtigung, ein Schicksal, das in semantischer Hinsicht ‚an-nehmbare‘ Respräsentationen weniger trifft, weil ihr Aufforderungscharakter zwar zu anderen Interpretationen, aber kaum zur Auflösung ihres Erkenntnismodus führen kann.

4. Ritual und ästhetische Erfahrung

[17] Die hier vorgestellten Konzepte somatischer Erfahrbarkeit tragen meines Erachtens nicht nur dazu bei, die soziale Wirksamkeit religiöser Wunder oder übernatürlicher Erscheinungen nachzuvollziehen, sondern erhellen auch diejenigen Prozesse, mit denen künstlerische Werke und Aufführungen ‚bezaubern‘. Nachdem ich nun zunächst auf einige Aspekte eingehe, die aus einer Übertragung dieser Konzepte auf den Diskurs über ästhetische Erfahrung resultieren, gebe ich einen Ausblick auf ihre theoretische Tragweite im Hinblick auf zwei Theorieansätze, die auf der Verzauberungsmetaphorik als analytischer Kategorie basieren.

[18] Sowohl das Konzept der somatischen Resonanz als auch das der somatischen Wachsamkeit beziehen sich auf leibliche Haltungen, die bestimmte Wahrnehmungsweisen ermöglichen. Beide haben eine allgemeine Relevanz und auch eine besondere, die den gewöhnlichen Umgang mit Kunsterzeugnissen unterscheidet von spezifischen, daran machbaren Erfahrungen. Insbesondere letztere Dimension berührt die Frage nach dem Imaginativen für die Lebenswirklichkeit. Wie bereits angedeutet, sind beide Haltungen nicht nur aus rezeptionsästhetischer Sicht, sondern auch aus der Perspektive von Kunstproduzenten bedeutsam, dann nämlich, wenn außergewöhnliche Formen der Sinneswahrnehmung bereits im Kunstwerk angelegt oder mit einer bestimmten Inszenierungsform intendiert werden. In diesem Fall wird die angestrebte somatische Wirkung dem im individuellen Körper realisierten affektiv-physischen Spektrum nur annähernd entsprechen. Insofern verhalten sich die hier vorgestellten Konzepte von somatischer Resonanz und Wachsamkeit im Verhältnis zu der filmischen Dimension des „Leihkörpers“ (Voss) potentiell subversiv. Da die Emphase der Konzepte auf das Erleben im rezipierenden menschlichen Leib gesetzt ist, verweisen sie auf die Kontingenz ästhetischer Wirkungen und ergo die Grenzen künstlerischer Pragmatik (und auch mancher ästhetischer Theorien).¹⁹

[19] Der in diesem Aufsatz verwendete Schlüsselbegriff der Haltung impliziert die Gleichzeitigkeit einer mentalen und körperlichen Positionierung, die als untrenn-

¹⁹ In letzterer Hinsicht bilden die hier entwickelten Konzepte auch einen praxeologischen Kontrapunkt zu einer pragmatistischen „Somästhetik“, wie sie der Philosoph Richard Shusterman vertritt in *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca 2000.

bare Facetten auf dem menschlichen Leib als Subjekt von Erfahrung rekurren. Wenn somatische Resonanz und somatische Wachsamkeit als Haltungen bezeichnet werden, folgt dies der Einsicht, daß leibliches Spüren zwar präreflexiv, aber eben nicht prädiskursiver Natur ist. Es kommt nicht losgelöst von kulturellen Konzepten, historischen Entwicklungen, politischen Kontexten oder religiösen Lehrmeinungen zustande. Hierin sehe ich den entscheidenden Vorteil einer leibphilosophischen Konzeption von Wahrnehmung im Vergleich zu einer, die auf *aisthesis* basiert. Sinneseindrücke und Empfindungen kommen nicht anders als in leiblicher Abhängigkeit zum wirken.²⁰ Auch aus wahrnehmungspsychologischer Sicht lassen sich die Sinne nicht als mechanisch auf Reize reagierende Sensoren verstehen, sondern bilden koordinierte, Informationen verarbeitende aktive Systeme, die sich ihre Impulse schaffen und von Erinnerung, Intention und Kontext konfiguriert werden. Neurophysiologische Untersuchungen zeigen überdies, daß die Anzahl menschlicher Sinne, ihre Komplexität und ihr Zusammenspiel noch weithin ungeklärt sind.²¹ Was sich aus Sicht der *aisthesis* als bloße Situietheit der sinnlichen Wahrnehmung darstellt, muß mit Merleau-Ponty als fühlbares bzw. *leibliches Wissen* verstanden werden.²² Daher kann es nur in die Irre führen, Ästhetik als Kategorie der Reflexion oder als spezifische Form der Empfindung aufzufassen.

[20] Die Konzepte von somatischer Resonanz und Wachsamkeit fügen sich in ästhetische Theorien dort ein, wo ästhetische Erfahrung als gesteigerte lebensweltliche Erfahrung oder im Sinne einer Präsenzerfahrung begriffen wird. Dort befinden sie sich meines Erachtens in konstruktiver Differenz zu solchen Ansätzen, mit denen eine wie auch immer geartete Größe *zwischen* Kunsterzeugnis und Betrachtung als Gegenstand der Ästhetik projiziert wird. Hier denke ich beispielsweise an Martin Seels *Ästhetik des Erscheinens*, die die imaginäre Vergegenwärtigung eines Kunstwerks privilegiert, oder Gernot Böhmes Konzept der *Atmosphäre* zwischen „Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden“.²³ Eine leibphänomenale Herangehensweise dagegen verortet den hier konstruierten Raum im menschlichen Selbst. Beide Konzepte somatischer Erfahrbarkeit lassen sich dabei als vermittelnde Modelle von Subjekt- und Objekterfahrung verstehen, die im Sinne von Rüdiger Bubner subjektbezogener als die sinnliche Wahrnehmung und objektbezogener als das Gefühl wirksam werden.²⁴

[21] Wie in den vorherigen Abschnitten gezeigt wurde, lassen sich die Konzepte von somatischer Erfahrbarkeit mit Gewinn auf spezifische Phänomene im Umgang mit Kunsterzeugnissen übertragen. Offen bleibt, wie weit ihr Geltungsbereich für den Gegenstand der ästhetischen Erfahrung gehen kann. Im Hinblick auf die Unterschiedlichkeit von religiöser und ästhetischer Erfahrung scheint

²⁰ Das Politikum, daß blasphemische Kunsterzeugnisse von vielen Menschen nicht in ästhetischer Hinsicht aufgenommen werden, läßt sich insofern nicht bloß erklären mit der Fremdheit von Darstellungskonventionen und Rezeptionsbedingungen – gekoppelt an die intellektuelle Erwartung einer rezeptionsästhetischen Distanz – sondern offenbart auch die Vergeblichkeit, Sinneswahrnehmung und leibliche Spürbarkeit zu trennen.

²¹ So lassen sich z.B. verschiedene Typen von Geschmacksrezeptoren und Wahrnehmungsmodi der Haut unterscheiden, siehe Kathryn Linn Geurts, *Culture and the Senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community*, Berkeley, 2003, 229-30.

²² Hier scheint mir eine Parallele zum in der Hirnforschung diskutierten „prozeduralen Gedächtnis“ vorzuliegen, dessen Inhalte nicht notwendigerweise von Bewußtsein begleitet und auch in einer anderen neurophysiologischen Region gespeichert werden. Siehe Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 2000, 210.

²³ Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M. 2003; Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt/M. 1995.

²⁴ Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989.

jedenfalls weniger der somatische Modus der Wahrnehmung relevant, als dessen Stellenwert und Bewertung. Mit der affektiv-physiologischen Vergegenwärtigung von Kunsterzeugnissen werden die Parameter der alltäglichen Lebenswelt letztlich nicht in Frage gestellt, während Leiberfahrung im rituellen Kontext die Wirklichkeitskonstruktion derart zu gestalten vermag, daß hier von somatischem *Lernen* gesprochen werden muß.²⁵ In beiden Fällen wird der Leib in seiner Autorität wahrgenommen, aber nur in letzterem Kontext wird sie als das Selbst überwältigende Größe erlebt *und gesucht*. Diese ‚demütige‘ Haltung vor dem leiblichen Ausdruck kennzeichnet die Schwellenerfahrung religiöser Rituale im Vergleich zur bloßen somatischen Wachsamkeit, wie sie auch andere Kunst- und Aufführungsformen antizipiert. Der transformative Charakter von Ritual und Theater unterscheidet sich also nicht bloß in Bezug auf dessen Nachhaltigkeit, wie Victor Turner annahm, als er „liminale“ und „liminoide“ (schwellenähnliche) Prozesse differenzierte, sondern hinsichtlich der kognitiven Einordnung der jeweils machbaren somatischen Erfahrungen.²⁶ In Analogie zur rituellen Schwellenerfahrung können die Konzepte von somatischer Resonanz und Wachsamkeit ebenso nützlich werden zur näheren Beschreibung derjenigen intensiven, aber auch verunsichernden Sinneseindrücke, die die ästhetische Erfahrung nicht-ritueller Aufführungen begleiten. Hier beziehe ich mich vor allem auf Erika Fischer-Lichte, die ausgehend vom Theater (und mit Bezug auf Turner) auch ästhetische Erfahrung als wesentlich transformativen Prozeß begreift und redefiniert.²⁷ Der hier zugrunde gelegte Aufführungsbegriff integriert bereits die im engeren Sinne phänomenale Dimension des Erlebens in der Funktion „leiblicher Ko-Präsenz“, durch die die Materialität einer Aufführung performativ hervorgebracht wird. Allerdings bleibt dabei das Verhältnis der vielfältigen physiologischen, energetischen, affektiven und motorischen Reaktionen desjenigen, der hier eine ästhetische Erfahrung macht, zur Destabilisierung seiner Selbst- und Fremdwahrnehmung vage. Die Verwandlung der an einer Aufführung Beteiligten erscheint als „Wieder-Verzauberung der Welt“.²⁸ Die Konzepte von somatischer Resonanz und Wachsamkeit bilden vor diesem theoretischen Hintergrund zwei Optionen, das komplexe Zusammenspiel sinnlicher Wahrnehmung und ihrer gedanklichen Antizipation in seiner leiblichen Wirklichkeit zu spezifizieren. Im Hinblick auf die autopoietischen Prozesse einer Aufführung kann so zum Beispiel mit der somatischen Resonanz die Dynamik aufgezeigt werden, mit der im Rekurs auf das eigene lebensgeschichtliche Bedeutungssystem solche Reaktionen emergieren, die sich der Planbarkeit im Rahmen einer Inszenierung entziehen.

[22] Ihr theoretisches Potential offenbaren die beiden Konzepte somatischer Erfahrbarkeit also im Hinblick auf solche Theorien, die bereits den sozialen Ereignischarakter einer Kunstsituation bzw. Aufführung antizipieren, aber die Art und Weise der in dieser interaktiven Situation generierten Erfahrung nicht anders als mit „Verzauberung“ oder „Magie“ benennen können – und zwar nicht hinsichtlich der Illusionserzeugung, sondern um einen spezifischen, sich der kognitiven Kontrolle entziehenden Wahrnehmungsmodus zu bezeichnen. Dies trifft auch auf die Theorie von *Art and Agency* zu, mit der Alfred Gell eine Neuorientierung der

²⁵ Vergleiche zum „somatischen Erkennen“ Burkhard Schnepel, „Der Körper im ‚Tanz der Strafe‘ in Orissa“, in: Rao, Köpping, *Im Rausch des Rituals*, 166.

²⁶ Zur Unterscheidung dieser Phänomene siehe Turner, *Vom Ritual zum Theater*, 83–88. Vergleiche auch Erika Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in dies., Clemens Risi, Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Recherchen 18 (2004), 25.

²⁷ Erika Fischer-Lichte, „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M. 2003.

²⁸ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, 315.

Kunstethnologie jenseits von Semiotik oder Urteilsästhetik vorschlägt.²⁹ Gell versteht Kunst als ein für die Reproduktion von Gesellschaft essentielles „technisches System“, bei dem die Sinnhaftigkeit bestimmter Gegenstände (auch nicht-materieller Art) in ihrer spezifischen Verweiskfunktion („index“) auf soziales Handlungsvermögen („agency“) begründet ist. Die Kraft solcher (Kunst-) Erzeugnisse basiere auf einer „Technik der Verzauberung“. Erforscht werden müßten ergo die sozialen Prozesse der Produktion und Rezeption, also wie Menschen durch die Mobilisierung ästhetischer Prinzipien gewisse Erzeugnisse als ursächlich für bestimmte Wirkungen ansehen. „This technical miracle must be distinguished from a merely mysterious process: it is miraculous because it is achieved both by human agency but at the same time by an agency which transcends the normal sense of self-possession of the spectator.“³⁰ Die *Unsicherheit* darüber, wie eine Darstellung oder eine Aufführung zu einem Kunstprodukt wird, kennzeichne die besondere Technik der Verzauberung. In anderen Worten, wir können uns die Faszination von bestimmten Repräsentationen nicht rational erklären, und genau das konstituiert nach Gell das Kunsteigene. Aber auch dieses Erkenntnis hat meines Erachtens nichts Transzendentes, sondern zeigt nur, wie der menschliche Körper – in seiner sich der Reflexion entziehenden Lebendigkeit – dem Umgang mit bestimmten Repräsentationen Sinn verleiht, und diese Praxis als Prozeß der Verleiblichung ihrerseits dazu führt, die besondere Ausdruckskraft solcher Repräsentationen zu bestätigen. Doch weil Gell diese leibliche Spürbarkeit in seinem handlungstheoretisch fundierten Modell von Kunst völlig ausblendet, kann er, was sich nicht rein kognitiv erschließt (nämlich die Faszination) nur als „magisch“ umschreiben. Im Hinblick auf den Diskurs über ästhetische Erfahrung wiederum weist Gells Theorie noch sehr viel deutlicher als die hier vorgestellten Modelle somatischer Resonanz und Wachsamkeit auf die Notwendigkeit hin, ästhetische Erfahrung *auch* als ein Produkt sozialer Verhandelbarkeit (vgl. die Beiträge von Michael Custodis und Robert Sollich in dieser Publikation) zu thematisieren.

²⁹ Alfred Gell, „The Enchantment of Technology and the Technology of Enchantment“, in: Jeremy Coote, Anthony Shelton (Hrsg.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford 1992. Dieser Aufsatz bildete die Basis von Gells posthum veröffentlichter Theorie in *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998. Zur kunstethnologischen Rezeption dieser Theorie siehe den bereits erwähnten Band von Pinney, Thomas, *Beyond Aesthetics*.

³⁰ Gell, *Art and Agency*, 171.