



University of Applied Sciences

HOCHSCHULE
EMDEN·LEER

Fachbereich Soziale Arbeit und Gesundheit

Fachbereich Soziale Arbeit und Gesundheit

Katharina Schultz

Die ästhetische Inszenierung der Subjektivität – Untersuchung zum Phänomen der Präsenzerfahrung

Mit einem Vorwort von Hans-Jürgen Tabel

Schriftenreihe der Hochschule Emden/Leer, Band 8

Schriftenreihe der Hochschule Emden/Leer, Band 8

Katharina Schultz

Die ästhetische Inszenierung der Subjektivität – Untersuchung zum Phänomen der Präsenzerfahrung

Mit einem Vorwort von Hans-Jürgen Tabel

Hochschule Emden/Leer
Emden 2012

Schriftenreihe der Hochschule Emden/Leer, Band 8

Verlag: Hochschule Emden/Leer
Druckerei: VON DER SEE, Emden
Buchbinderei: VON DER SEE, Emden

© 2012

Hochschule Emden/Leer

Constantiaplatz 4

26723 Emden

E-Mail: bibliothek.emden@hs-emden-leer.de

ISBN 978-9811143-8-6

Vorwort

In ihrer hervorragenden Studie stellt Katharina Schultz das ästhetische Ereignis als ein besonderes Moment des künstlerischen Erlebens heraus. Sie nennt diesen Augenblick des Erlebens „Präsenzerfahrung“, die als Performativität beim Erleben des Einzelnen gleichsam zu einer „ästhetischen Inszenierung der Subjektivität“ wird. Somit erhielt die Studie den passenden Titel „die ästhetische Inszenierung der Subjektivität“.

Sie bezieht sich auf die Praxisbegleitung der schulischen und außerschulischen Bildungsarbeit, um Formen und Bedingungen für die soziale Kulturarbeit herleiten zu können.

Für den Lernbereich der ästhetischen Bildung im Studiengang der Sozialen Arbeit an der Hochschule Emden/Leer haben die Professorin für Ausdruckstanz und Bewegung Ulrike Krause, die Tänzerin Bettina Neuhaus, die Autorin als Künstlerin und Kunsttherapeutin sowie ich selbst als Lehrender für den Bereich der Musikerziehung die Ausführungstechnik der Performance als Arbeitsansatz für die Soziale Kulturarbeit erschlossen. Diese Annäherung an die ästhetische Bildung umfasst im Grunde alle Kunst- Disziplinen. Dabei basiert der sozialpädagogische Schwerpunkt dieser Arbeit auf einer demokratischen Mitwirkung aller Beteiligten.

Die ästhetische Erfahrung aus den vielen erfolgreichen, multimedialen Aufführungen mit den Studierenden in den Projekten und Seminaren sind mit Hilfe der vorliegenden Studie wissenschaftlich reflektiert und als Lehr- und Lernerfahrung ausgewertet worden. Für Praxis- und Theorieanleitung der Studierenden im Bereich der Kunst und Performance sowie der Musik dient die Studie als eine äußerst hilfreiche theoretische Grundlage.

Unvergessen sind für mich – und sicherlich auch für die beteiligten Studierenden – die performanceartigen Semesterabschluss-Präsentationen, bei denen die künstlerischen Teildisziplinen Tanz, Musik, Bildende Kunst und Sprachgestaltung oftmals zu einem großartigen Gesamteindruck verschmolzen und eine besondere Ausdruckstiefe erreichten.

Für das Lernen im Sinne der Sozialen Kulturarbeit bedeutet die ästhetische Erfahrung mit dem Spiel der Performance, dass es in der Bildung mehr experimentelle Freiräume geben sollte. Die Möglichkeiten zu solchen primären Erfahrungen, wie diese im Erleben der Performance wirksam sein können, werden besonders dort gebraucht, wo es zunehmend wie im Bereich Schule um didaktisch vorbereitete Sekundärerfahrungen geht.

Für die Untersuchung wird der theoretische wie auch praktische Zugang zu verschiedenen Wahrnehmungsebenen gesucht. Dabei ist der Denkansatz phänomenologisch, er fragt nach den Erscheinungen und nicht nach Objektivität. Als Schlussfolgerung für die Erziehungswissenschaften wird die Performance als Rahmenkonzept für die experimentelle Gestaltung des Lernens erschlossen.

In überzeugender Klarheit arbeitet die Autorin heraus, dass mit Hilfe der Inszenierung von Raum, Zeit und Handlung ein „Setting“ stattfindet, welches in idealer Weise geeignet ist, auch Differenzerfahrung im Kontext eines Gruppenereignisses stattfinden zu lassen. Es ereignet sich nur als ästhetische Inszenierung der Subjektivität und wird somit als Einzelerlebnis im Kontext der gemeinschaftlichen Erfahrung der Performance gehalten. Dadurch wird der erzählende Aspekt des Erlebens zu einem entscheidenden Grundprinzip: Im Erlebnis der bildhaften, musikalischen oder tänzerischen „Erzählung“ findet etwas Neues, Überraschendes statt.

Es ist das große Verdienst der Autorin, dass sie schlüssig herausarbeitet, dass die Soziale Kulturarbeit mit Hilfe des Spiels mit der Performance auf die ästhetische Erfahrung als Auseinandersetzung mit dem sinnlichen und leiblichen Erleben des Menschen setzt. Dieses ist nämlich integraler Bestandteil der pädagogischen Arbeit, da die körperliche und geistige Integrität die zentralen Kriterien für Bildungs- und Erziehungsprozesse in jeder Altersstufe sind. An dieser Stelle wird die ästhetische Kompetenz nämlich zum Konzept für die pädagogische Arbeit.

Ich freue mich darüber, dass diese Studie nun in Buchform der fachlich interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird; denn sie ist m. E. ein wichtiger Beitrag für die Erziehungswissenschaft im allgemeinen und für alle Teilbereiche der ästhetisch-künstlerischen Erziehung.

Hans-Jürgen Tabel

Professor für Musikerziehung und Musiktherapie (emeritiert)

Die ästhetische Inszenierung der Subjektivität – Untersuchung zum Phänomen der Präsenzerfahrung im Kontext der Erziehungswissenschaften

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung in die Thematik der Präsenzerfahrung	6
1.1	Die Präsenzerfahrung – ein ästhetisches Ereignis	6
1.1.1	Präsenz als Ausdruck des Performativen.....	8
1.1.2	Darstellung der Untersuchung zur Präsenzerfahrung im Kontext der Erziehungswissenschaften	10
1.2	Methodische Vorgehensweise	14
1.2.1	Phänomenologische und analytische Annäherung an den Begriff der Erfahrung im Kontext der Präsenzerfahrung.....	14
1.2.2	Untersuchung der Präsenzerfahrung im Kontext von Ritual und Performance.....	18
2.	Lernen als ästhetische Erfahrung im Kontext der Erziehungswissenschaften.....	20
2.1	Annäherung an den Begriff Lernen als Erfahrung	21
2.1.1	Vermittlungsobjekte sind <i>Vermittlungsgestaltungen</i>	23
2.1.2	Die Intentionalität der Vermittlungsgestaltungen.....	25
2.2	Subjektivitätserfahrung und Lernen	27
2.2.1	Das Narrative als Alternative für die Intentionalität	29
2.2.2	Das Ereignis als Diskurs zwischen Subjekt und Vermittlungsgestaltung	32
2.3	Subjektivität und Inszenierung	35
2.3.1	Annäherung an den Begriff Subjektivität in Bezug zur ästhetischen Erfahrung	36
2.3.2	Die Erfahrung von Subjektivität aus Sicht der phänomenologisch-anthropologischen Theorie.....	39
2.3.3	Die Befindlichkeit im Ich-Pol der Wahrnehmung	44
2.4	Subjektivität in Bezug zur Inszenierungsthematik	46

2.4.1	Das Selbstbild als Konzept der Inszenierung	51
2.4.2	Subjektivität und Inszenierung in Relation zu den Grundbedingungen moderner Existenz	53
2.4.3	Die Dekonstruktion des Subjekts als seine Transformation	56
2.4.4	Selbstintentionalität und Selbstinszenierung in Bezug auf das Lernen ...	58
2.5	Die Ästhetik der Präsenz als Inszenierung des „Unpassenden“	64
2.5.1	Die Präsenzerfahrung als Ereignis-Ästhetik.....	65
2.5.2	Differenzierung der Termini Performance und Performativität	68
2.5.3	Performativität als Präsenzerfahrung.....	70
2.5.4	Performance als Kunst der Aufführung.....	73
2.5.5	Performance im Kontext der Erziehungswissenschaften	76
2.6	Die Blickführung als ästhetische Erfahrung	79
2.6.1	Die Blickinszenierung im Kontext der Rezeptionstheorie.....	80
2.6.2	„Mise en scène“ – Bild/Wörter-als-Konzepte	85
2.6.3	Die visuelle Poetik.....	91
2.6.4	Der „kleine Schirm“ als Inszenierung des Blicks	94
3.	Zur Untersuchung der Merkmale von Performativität in der Taufe.....	100
3.1	Darstellung des Performativen aus Sicht der Ritualforschung.....	102
3.1.1	Rituale in ihren Erscheinungsformen zwischen Fest und Spiel.....	103
3.1.2	Das Schwellendasein als Erfahrung des Intermediären.....	107
3.1.3	Das christliche Ritual als Fest: die Kunst „Gott zu feiern“	110
3.1.4	Das Thema der Taufe als Initiationsweg	114
3.1.5	Die Taufe als Übergangsritual	116
3.1.6	Der Auftrag zur Taufe als christlicher Ritus	119
3.2	Der Raum als ästhetisch inszenierter Ort für das Taufritual	123
3.2.1	Raumerkundung für die subjektive Erfahrung	123
3.2.2	Raum- und Symbolerfahrung als Schwellenwesen.....	127
3.2.3	Die elementare Anschauung der Dinge im Ritual	134
3.2.4	Der Ort des Rituals als Stimmungsraum.....	138
3.3	Die Inszenierung des Raums für das Ritual zur Taufe	142

3.3.1	Der sakrale Ort	142
3.3.2	Der sakrale Raum als Ausdruck und Motor liturgischer Prozesse	145
3.3.3	Die Inszenierung der Atmosphäre am sakralen Ort.....	149
3.4	Das Ritualspiel der Mitteilungen im Kontext christlicher Glaubensstrukturen	154
3.4.1	Der Gottesdienst als liturgische Kompetenz	155
3.4.2	Das Phänomen der religiösen Erfahrung als ästhetische Erfahrung	158
3.4.3	Das Mysterium der Taufe als Taufversprechen.....	162
3.4.4	Darstellende Mittel im Ritual zur Taufe.....	167
3.4.5	Das Ritualspiel als Ort der Erinnerung zwischen Erfahrung, Erwartung und Erzählung	173
3.5	Die dramaturgische Inszenierung der Taufe als Übergangsritual	179
3.5.1	Grundschemata und Tradition der Taufliturgie.....	179
3.5.2	Die Taufe in ihren dramaturgischen Zeichen	182
3.5.3	Die Taufe als lebendige Erzählung	187
3.5.4	Der Statuswechsel als dramaturgische Handlungsfigur der Taufe.....	191
3.6	Das Schwellenphänomen als leiblich-ästhetische Inszenierungsqualität	198
3.6.1	Das Schwellenphänomen als Konzept für Communitas-Erfahrung	201
3.6.2	Das Ritualgeschehen: ein Zustand der erhöhten Aufmerksamkeit.....	203
3.6.3	Die Schwelle als Gestaltungsmedium.....	211
3.6.4	Die Schwelleninszenierung durch Rhythmus und Gestik	215
3.7	Die kultische und kathartische Funktion des Schwellendaseins	219
3.7.1	Das Klangspiel als leibliche Schwellenerfahrung	220
3.7.2	Communitas-Erfahrung als leiblich-ästhetische Inszenierung im Schwellenritual.....	224
3.7.3	Das Phänomen der Resonanz im Schwellendasein.....	227
3.7.4	Resonanzvorgänge als Herausbildung eines impliziten Wissens	232
3.8	Darstellung der visuellen Poetik im Ritual zur Taufe am Beispiel der Thematik des Wassers.....	239
3.8.1	Das Wasser als Element der Taufe.....	240
3.8.2	Die Initiationsthematik des Wassers	241

3.8.3	Die Plastizität des Wassers als ästhetische Qualität der Taufe	245
3.8.4	Das Taufwasser als Lebenswasser.....	247
3.8.5	Die bildliche Darstellung des Wassers im Zeichen der Taufe.....	248
3.9	Wasser als dramaturgisches Handlungselement in Wort- und Bildgestaltung des Taufritus	250
3.9.1	Zur ästhetischen Inszenierungsqualität des biblischen Wortes im Zeichen des Wassers für die Taufe	251
3.9.2	Die Wasserthematik im Bild der Sintflut, des Meeres und der Wolke...	253
3.9.3	Das sakrale und kultische Erleben als Zusammenführung von Bild und Wort Medium Theater	255
3.9.4	Darstellung der visuellen Poetik am Beispiel der Geschichte von Jona.	258
3.9.5	Kritik zur symboldidaktischen Auslegung der biblischen Erzählung.....	262
3.10	Zusammenfassung der Erkenntnisse zur Inszenierung Taufe als Performance und deren Elemente für eine performative Wirksamkeit.....	267
3.10.1	Die Verschmelzung von Performance und Performativität in der Inszenierung zur Taufe	268
4.	Performance und die Inszenierung des Performativen in der Kunst	272
4.1	Performance – eine Handlungsform als künstlerisches Konzept	272
4.1.1	Das künstlerische Konzept der Performance als Beispiel der Werkarbeit von Joseph Beuys	276
4.1.2	Die Ideenverkörperung als Richtkraft für den skulpturalen Prozess	280
4.2	Zusammenführung und Interpretation des künstlerischen Konzepts von Joseph Beuys im Bezug zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität.....	286
4.2.1	Die lebendige Substanz in Gegenüberstellung zur konzeptuellen Metapher	289
4.2.2	Zusammenführung der Kriterien für eine performative Wirksamkeit der künstlerischen Performance	293
4.3	Das Spiel – ein Konzept für die ästhetische Inszenierung.....	297
4.3.1	Berührungspunkte zwischen Spiel, Performativität, Performance und Ritual.....	303

4.3.2	Schlussfolgerung für die Erziehungswissenschaften.....	309
5.	Das Spiel mit der Performance als Schnittstelle zwischen ästhetischer Bildung und den Erziehungswissenschaften	311
5.1	Der Diskurs zur Performativität im Blickfeld der Erziehungswissenschaft.....	312
5.1.1	Performance als Ereignisinszenierung und Ereigniskult.....	314
5.1.2	Performance – ein Spiel mit der visuellen Poetik.....	317
5.2	Das Spiel mit der Performance als Experiment und Werkzeug für die pädagogische Arbeit	323
5.2.1	Zur Evidenz der ästhetischen Erfahrung im Spiel mit der Performance	325
5.2.2	Die ästhetische Erfahrung als poetische Reflexion für die Teilnehmenden am Spiel mit der Performance	330



Die ästhetische Inszenierung der Subjektivität – Untersuchung zum Phänomen der Präsenzerfahrung im Kontext der Erziehungswissenschaften

1. Einführung in die Thematik der Präsenzerfahrung

1.1 Die Präsenzerfahrung – ein ästhetisches Ereignis

Die Inszenierung von Ereignissen hat in Bezug auf Lebenswelt und Erziehung gegenwärtig einen hohen Stellenwert. Gruppenerlebnisse in großen Veranstaltungen zeichnen sich durch einen besonderen Ereignischarakter aus. Gemeinsam ist diesen Ereignissen, dass sie über geeignete Inszenierungsqualitäten verfügen, die für die Beteiligten einzigartige ästhetische Erfahrungen ausmachen. Im subjektiven Erleben kennzeichnet sich dieses Ereignis als ästhetische Qualität einer Präsenzerfahrung. In der Intermedialität der Kommunikationsformen vermitteln diese Inszenierungen ein menschliches Wissen, das nicht nur verbal und begrifflich, sondern ganzheitlich, in Bildern, durch Körpersprache, Mimik und Bewegung, durch räumliche und klangliche Situationen zu erfahren ist. Das Ereignis des „Sich-Zeigens“ ist ein Grundmuster des performativen Erlebens als ästhetische Erfahrung. Der performative Ereignischarakter beruht auf dem Effekt der Widerfahrnisse. Als zeitliche Geschehnisse verweisen diese auf ein Unverfügbares. Sie entziehen sich ihrer willentlichen Aneignung, dennoch berühren sie in der Einzigartigkeit ihres Auftauchens, wodurch sich ihre Wirksamkeit entfaltet. Den Ereignissen im ästhetischen Erleben des Subjekts haftet das Problem des Undarstellbaren an und der Empfindung des Plötzlichen, des *Anderen*. Dem Einzelnen „widerfährt“ dieses Ereignis in besonderer und einzigartiger Weise.

Unter einer *Ästhetik des Performativen* ist dementsprechend eine Ereignisästhetik zu verstehen, die nicht nur im Medialen der Inszenierung und Darstellung ruht, sondern auch in „Geschehnissen“, die widerfahren.

Widerfahrnisse wiederum begegnen von einem Anderen, einem Ungemachten oder Unverfügbaren her. Ihnen kommt die Dimension der „Aura“ zu. So schließen sich Ereignis und Aura zusammen. Dabei bedeutet das Auratische nichts anderes als das Ereignis im Modus von Wahrnehmung, von Aisthesis.¹

¹ Mersch, Dieter: Ereignis und Aura – Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2002, S. 9.

Die vorliegende Studie untersucht das Phänomen der Präsenzerfahrung im Kontext der Erziehungswissenschaften, wobei von der grundsätzlichen Forderung ausgegangen wird, dass die Präsenz und ihre ästhetische Erfahrung im Leben der Subjekte eine berührende kulturelle Kraft auslöst und als unentbehrliches Werkzeug der pädagogischen Arbeit zu schätzen ist. Ziel dieser Studie ist es, die Wirksamkeit der Präsenzerfahrung am Erleben des Einzelnen vorstellen zu können. Dabei soll der Versuch unternommen werden, die ästhetische Inszenierung der Subjektivität² zu verfolgen. Im Kontext ihrer kulturwissenschaftlichen Untersuchung nennt Bal die Begegnung mit diesen ästhetischen Erlebnissen *performative Ereignisse*.³

Die Erziehungswissenschaften stützen sich auf ästhetische Verfahren und deren Wirksamkeiten in den ästhetischen Inszenierungen. Im Theoriebezug der Kultur- und Literaturwissenschaft und der Pädagogik gilt der Analyse des Performativen gegenwärtig ein intensives interdisziplinäres Forschungsspektrum.⁴

Bezüglich einer ästhetischen Erfahrung als Präsenzerfahrung, wie sie in der ästhetischen Erfahrung als subjektives Erleben und in pädagogisch intendierten performativen Prozessen stattfindet, gibt es bisher nur unzulänglich und disziplinär angelegte Untersuchungen.⁵

Die leitenden Fragestellungen der Untersuchung lautet an dieser Stelle:

Wie funktioniert die Ästhetik der Präsenzerfahrung im Zusammenhang pädagogischer Prozesse und was leistet die Inszenierung performativer Erfahrungen für die Erziehungswissenschaft?

Ästhetische Erfahrungen benötigen einen Freiraum zum Experimentieren und Erforschen. Dieser ist im Zusammenhang von ästhetischer Bildung innerhalb der Möglichkeiten und

² Vgl. Bal, Mieke: *Mise en scène. Zur Inszenierung von Subjektivität*. In: Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a. M. 2001, S.198 ff.

³ Vgl. Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Frankfurt a. M. 2002, S. 263.

⁴ Vgl. u. a.: Wulf, Christoph; Göhlich, Michael; Zirfas, Jörg (Hg.): *Grundlagen des Performativen*. Weinheim/München 2001, S. 12 ff.

⁵ Vgl. Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Frankfurt a. M. 2002, S. 263 ff. Anmerkung: Nach Bal wird *Performativität* zum Einzelfall in einem endlosen Wiederholungsprozess, sie relativiert Handlungsfähigkeit bezüglich der Wirksamkeitsaspekte. *Performativität* ist das Einzelvorkommnis eines Aktes im Hier und Jetzt. *Performance* gehört zum Bereich der Ästhetik. *Performance* ist die Ausführung einer Reihe künstlerischer Vollzüge und Maßnahmen. In der Nutzung des Ausdrucks *Performance* und *Performance Art* bieten Definitionen dazu an keiner Stelle die Auseinandersetzung mit dem Begriff *Performativität*. Nach Bal reflektiert diese Problematik schon im Ansatz das angelegte Vorurteil zugunsten des Visuellen. Umgekehrt sagen die meisten Veröffentlichungen über den Begriff der Performativität nichts über *Performance*.

Grenzen von Kunstvermittlung vielfach diskutiert worden.⁶ Das experimentelle Einnehmen unterschiedlicher Blickwinkel kennzeichnen künstlerische Verfahren.⁷ Mit dem „fremden Blick“ auf routinierte, alltägliche und oft nur scheinbar bekannte und verstandene Phänomene können neue Wege beschrieben werden, die mit Hilfe experimenteller Verfahren unterschiedliche Blickwinkel zulassen. In dieser Weise kann die ästhetische Bildung für die Erziehungswissenschaften funktionieren.

Das Vermittlungsgeschehen für das Lernen ist in der Schule eine tägliche Herausforderung. Unterrichtssysteme unterliegen im Einzelnen den unterschiedlichen Handlungs- und Inszenierungsformen. In Auseinandersetzung mit den Theorien der Erziehungswissenschaften werden die Prozesse der pädagogischen Praxis auf der Ebene des Performativen vielfach beleuchtet. Dazu meinen Wulf u. a.:

Praktisches Wissen ist performativ; es ist körperlich, ludisch, rituell und zugleich historisch, kulturell; performatives Wissen bildet sich in face-to-face Situationen und ist semantisch nicht eindeutig; es ist ästhetisch und entsteht in mimetischen Prozessen; performatives Wissen hat imaginäre Komponenten, enthält einen Bedeutungsüberschuss und lässt sich nicht auf Intentionalität reduzieren; es artikuliert sich in Inszenierungen und Aufführungen des alltäglichen Lebens, der Literatur und Kunst.⁸

Nach dem derzeit geführten Theoriediskurs wird dem Ritualgeschehen per se ein *Performance*-Charakter zugestanden.

Zunächst sind an dieser Stelle die Termini Performance und Performativität zu unterscheiden.

1.1.1 Präsenz als Ausdruck des Performativen

Der Begriff *performance* stammt aus der angloamerikanischen Theaterwissenschaft und kann im Deutschen nur ungenügend mit „Aufführung“ wiedergegeben werden. Der Begriff umfasst, auch im Hinblick auf die etablierte Kunstform der Performance, im Sinn von Milton Singer und Victor Turner die Dynamiken und Prozesse in Ritual und Theater. Diese *performances* zeichnen sich durch allgemeine Merkmale aus: eine begrenzte zeitliche Dauer, einen Anfang

⁶ Vgl. Selle, Gert: Kunstpädagogik und ihr Subjekt. Entwurf einer kunstpädagogischen Praxis. Oldenburg/Isensee 1998, S. 192 ff.

⁷ Vgl. Peez, Georg: Qualitative empirische Forschung in der Kunstpädagogik. Hannover 2000, S. 296.

⁸ Wulf, Christoph; Göhlich, Michael; Zirfas, Jörg: Sprache: Macht und Handeln – Aspekte des Performativen. In: Dies. (Hg.): Grundlagen des Performativen. Weinheim/München 2001, S. 9–24 (S. 13).

und ein Ende, einen organisierten Handlungsablauf, eine Gruppe von Aufführenden, ein Publikum, einen Anlass sowie einen Ort der Vorführung. Während Milton Singer⁹ die Aufführung an sich im Blick hat, richtet Victor Turner seine Aufmerksamkeit auf die Organisation, die Dynamik und den dramatischen Ablauf der Performance.¹⁰ Er charakterisiert den Status der Performance als transitär, als eine liminale (Schwellen- oder Übergangs-)Form zwischen zwei stärker gefestigten Feldern kultureller Aktivität.

Dieses Dazwischen (in – between – ness) der Performance, mit dem nicht nur ihr liminaler Zustand, sondern auch ihre Kontingenz und Flüchtigkeit beschrieben werden kann, wurde im Anschluss an Turner später zu einem der wichtigsten Charakteristika von Performativität.¹¹

Performativität steht für den Aspekt der Äußerung als Akt. Bal¹² geht bei der Analyse des Begriffs zunächst von der Sprechaktanalyse (nach Austin) aus, in der die potentiell performativen Äußerungen durch Analyse in Aspekte gegliedert werden. Der analytische Gebrauch des Begriffs erleichtert einen Wechsel des Brennpunktes vom Handlungsaspekt, der kommunikativen Funktion eines Sprechaktes zum Wirksamkeitsaspekt der Sprechhandlung. Performativität wird so zum Einzelfall in einem endlosen Wiederholungsprozess.¹³

Die Inszenierung der Performance kann als Ereignis performativ wirksam sein, denn die Performance erschließt als Kunstwerk den Blick für das Irritierende, für das Fremde, Neue und zugleich Unerklärliche. Mit dem Erleben der Performance geschieht das, was Peter Rech zum Kunstwerk ausführt. Ein Kunstwerk sehen heißt, darin zu verschwinden. „Die Wirkung von Bildern funktioniert immer schon schneller als ihr Verstehen.“¹⁴ Bildnisse bedienen ein *Anderes*, wobei die visuelle Kraft der Szene oder eines Kunstwerks den Sinnen der Beteiligten etwas bietet: ein Erzählen von Geschichten als affektive Angelegenheiten. In diesen Szenen sind die Figuren im Werk nicht *auf* der Bühne, sondern befinden sich *ihr gegenüber*. Die Bühne

⁹ Vgl. Singer, Milton (Hg.): *Traditional India. Structure and change*. Philadelphia 1959. Der Begriff *cultural performance* wurde 1959 zuerst von dem amerikanischen Ethnologen Milton Singer in der Einleitung zu einer Aufsatzsammlung zur Kultur Indiens geprägt.

¹⁰ Vgl. Turner, Victor W.: *Liminalität und Communitas*. In: Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.): *Rituatheorien*. Opladen/Wiesbaden 1998, S. 251.

¹¹ Velten, Hans R.: *Performativität*. In: Benthien, Claudia; Velten, Hans R. (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft*, Reinbeck bei Hamburg 2002, S. 218 f.

¹² Vgl. Bal 2002, S.266 ff.

¹³ Vgl. ebenda, S. 267.

¹⁴ Rech, Peter: *Zur Symptomatik des Bildes als Kunstwerk*. In: Schumacher-Chilla, Doris (Hg.): *Im Banne der Ungewissheit. Bilder zwischen Medien, Kunst und Menschen*. Oberhausen 2004, S. 142.

wird eigenständiges, selbstreflexives Thema, welches weder Bestandteil noch Anlass des Narrativen ist.

Mieke Bal bezeichnet die Materialisierung von Text, Wort und Partitur in eine Rezeption als eine Vermittlungsform. Die künstlerische Organisation des Raums, in dem die Performance stattfindet, funktioniert hier als Vermittlerin. Werkzeuge sind dabei Zeit, Raum, Licht; es ist eine Projektion dramatischer und musikalischer Schrift in diesem Zeit-Raum. In allen Teilen sind dies Bild/Wörter-als-Konzepte. Bal bezeichnet das Instrumentarium zur Inszenierung der Subjektivität als „konzeptuelle Metapher“.¹⁵ Es geht hierbei in der Verbundenheit des Zuschauers mit der Szene um eine Präsenzerfahrung. Diese geschieht gleichsam als Infragestellen der Grenze zwischen zwei Welten.

In der vorliegenden Studie soll sich die Differenzierung des performativen Erlebens im Sinne einer Präsenzerfahrung auf die angewandten Praktiken beziehen, wie eben im Hinblick auf die interdisziplinäre Arbeit, pädagogische Praxis und auch in Bezug auf methodisches Vorgehen.

1.1.2 Darstellung der Untersuchung zur Präsenzerfahrung im Kontext der Erziehungswissenschaften

Die Schule ist ein Ort der Vermittlung, in dem komplexe Rituale der Interaktionen stattfinden. Die Schule prägt diese Rituale des Lernens und verknüpft mit ihnen die Intentionen für das Lernen. Der Ort für die Vermittlung von Lernen und Erfahrung ist somit konstruiert und es handelt sich beim Vermittlungsobjekt selbst um eine *Vermittlungsgestaltung*.

Für diese Studie soll in Bezug auf Schule der Inszenierungscharakter als eine Form der pädagogischen Intention des Ritualgeschehens betrachtet werden. Der Verweis auf den performativen Charakter von Ritualen impliziert, dass aus der Perspektive der pädagogischen Vermittlungsarbeit die Unverfügbarkeit des pädagogischen Handelns mit dem Diskurs zur Performativität gegeben ist.

¹⁵ Bal 2001, S. 199. Anmerkung: Bal stellt die Diskussion an einem Beispiel aus der Inszenierung von Pierre Audi im Musiktheater von Amsterdam 1999 Wagners Götterdämmerung vor. Dort ist Brünhildes Opferung mit Hilfe eines gewaltigen tiefroten Tuchs bezeichnet worden, das die ganze Szene über in Bewegung gehalten wurde, wehend im Wind. „Die Farbe war so strahlend und tief, die Bewegung derart stürmisch, dass die Bedeutung ‚Flammen‘ von einem reinen Gefühl der visuellen Faszination befallen wurde, die wohl am besten als ‚Schönheit‘ zu bezeichnen ist.“

Für die Ritualtheorie ist eine performative Betrachtungsweise insofern von Bedeutung, als diese die Handlungsvollzüge und -effekte ritualisierter Situationen, rituelle Performanzen, szenische Darstellungen und (den Umgang mit) Requisiten, den Zusammenhang von Akteuren und Zuschauern sowie die leibliche (re-) Präsentationen in den Fokus des Interesses rückt. In diesem Sinne lässt sich die rituelle performance als Aufführung künstlerischer oder sozialer Handlungen begreifen.¹⁶

Im praktischen Handeln und im Deuten von sprachlichen und bildhaften Zeichen entfalten sich menschliche Erfahrungen. In den Operationen der rituellen Handlungen, wie diese mit Hilfe der künstlerischen Inszenierungen in den Veranstaltungen verursacht werden, wird für die Akteure eine erhöhte Intensität des Dabeiseins freigesetzt.

Die Wirklichkeit der Energien, Handlungen und Körperbewegungen zielt darauf ab, performatives Erleben¹⁷ zu inszenieren. Nach Bal gehört das performative Ereignis zu den Grundmustern des Erlebens. Es wird als ästhetische Erfahrung im Subjekt von der Erscheinung innerer Bilder begleitet und macht im Erleben des Zustandes im wahrsten Sinne des Wortes „sprachlos“.

Performance und inszenierte rituelle Handlungen zielen auf eine besondere Kultur der Wahrnehmung. Somit eignet sich die Performance als Instrument zur Inszenierung eines Ereignisses in dem die Erinnerung zur Vermittlerin des ästhetischen Vorgangs wird. Hier inszeniert sich die Erinnerung von Wort und Bild, Gegenwart und Vergangenheit. Es wird die Installation und die Inszenierung der Subjektivität eindringlich vollzogen, denn im Zusammenhang einer Präsenzerfahrung hat das Erlebnis die Qualität des Unpassenden, des Unerfahrenen.

Diese Form von Ausdruckserleben ist als Ereignis mit einem narrativen¹⁸ Element verbunden, es erzählt und berührt zugleich mit der subjektiven ästhetischen Erfahrung. Diese ästhetische Erfahrung der Präsenz hat eine das Leben der Subjekte berührende Exklusivität. Die performative Erscheinung gibt keinen konkreten Hinweis, quasi als Fingerzeig, „vielmehr geht es um

¹⁶ Vgl. Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg (Hg.): Die Kultur des Rituals. Inszenierungen. Praktiken. Symbole. München 2004, S. 39.

¹⁷ *Performativität* und *Performance* sind im Zusammenhang dieser Studie grundsätzlich zu unterscheiden.

¹⁸ Vgl. Bal 2002, S. 330. Der Begriff *Narrativität* wird hier mit Bal als eine andere Form der *Narrativität* verstanden die nicht von der traditionellen Auffassung der Erzählung bedingt ist. Sie sucht nach dem Ausdruck, der auf etwas Sekundäres und Marginales hindeutet. Die Materialität des Stoffs erzählt im Zuge ihrer Transformation ihre eigene Geschichte in der „ersten Person“. Es ist das körperliche Vermögen des Objekts in den Betrachter einzudringen.

das, was im Rücken bleibt, jenes Beiläufige und Unwillkürliche, das mitgänglich bleibt und sich einmischt, ohne gewollt zu sein“¹⁹.

Nach dem vorab Skizzierten impliziert der Blickwinkel der Differenzierung von Performance, Performativität und Ritual, dass rituelles Wissen körperlich gebunden ist. Es hat Entdeckungscharakter und ist eine Form der körperlichen Selbstverständigung, als körperliches Wissen stellt es ein Handlungswissen dar, das im Vollzug erworben wird. Das bedeutet für die Erziehungswissenschaften, dass sie an die Inszenierung der gemeinschaftlich zu erlebenden Erfahrungsräume gebunden sind.

Mit Blick auf pädagogische Prozesse und daraus resultierendes praktisches Wissen werden so Fragen der Wahrnehmung, der Verarbeitung und Verkörperung in diesen rituellen Bezügen wichtig.

Hierfür müssten Ritualstrukturen bezüglich ihrer performativen Anteile untersucht werden. Das Ritual ist als Medium der Differenzbearbeitung bekannt. Im Bildungszusammenhang zielen Rituale auf Integration, auf Bildung von Kommunität, indem sie die Integration eines interaktiven Handlungszusammenhangs vorgeben. Wulf und Zirfas verwenden an dieser Stelle den Begriff der *performativen Gemeinschaft* und verschieben damit die Frage nach dem, *was* eine Gemeinschaft ist, zur Frage nach ihrem *Wie* in ihren Bildungsprozessen.²⁰

Im Fokus der vorliegenden Studie wird die ästhetische Qualität einer Gruppeninszenierung aus dem Bezug zum Ritualgeschehen im Paradigma für Performance hergeleitet. Hier kommt die Inszenierungsqualität einem ästhetischen Phänomen gleich, welches ein überraschendes, unerwartetes Element enthält.

Rituelle Inszenierungen, verbunden mit dem Lernen, knüpfen an die Subjektivitätserfahrungen an. Sie begründen ihr Vermittlungsgeschehen mit den „Ereignismotiven“, also den Möglichkeiten zum performativen Erleben, und – so die hier für die Präsenzerfahrung zugrunde gelegte These, verfehlen zugleich das, was sie inszenieren wollen: das Subjekt. Denn das performative Erleben als ästhetische Inszenierung der Subjektivität bedingt die Preisgabe jeglicher Intention. Die Ästhetik der Präsenzerfahrung hebt das Lernsystem für das Subjekt aus, denn

¹⁹ Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt 2002, S. 291.

²⁰ Vgl. Wulf; Zirfas 2004, S. 23.

es ist, gemäß der Erscheinungsweise des ästhetischen Ereignisses, „außer sich“ oder auch „außer sich selbst“. Es ist dem Ereignis ausgeliefert.

In der pädagogischen Praxis fällt die ästhetische Inszenierung der Subjektivität mit der Intention zum Lernen zusammen, als Modell des Intentionalen, als selbstbewusster Subjektivismus. Gegenstand der Untersuchung dieser Studie ist die Herausstellung des performativen Ereignisses, um diese ästhetische Erfahrung für den Kontext der Erziehungswissenschaften herleiten zu können. Ziel ist es dabei, vorzustellen, wie Performativität beim Erleben des Einzelnen als „ästhetische Inszenierung der Subjektivität“ wirksam wird.

Am Beispiel einer Vermittlungsgestaltung wird der Frage nachgegangen, wie sich Subjektivität²¹ im Sinne von performativen Prozessen vollzieht. Es wird dabei der Ansatz verfolgt, die Inszenierung der Performance als Ort der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität²² zu betrachten.

Für die Untersuchung wird der theoretische wie auch praktische Zugang zu verschiedenen Wahrnehmungsebenen gesucht, dabei ist der Denkansatz phänomenologisch, er fragt nach den Erscheinungen und nicht nach Objektivität. Hier stellt sich die anthropologische Leibphänomenologie als theoretischer Bezugspunkt dar.²³

Um die Wirksamkeit der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität vorstellen zu können, soll der Versuch unternommen werden, die Darstellung der Präsenzerfahrung anhand eines konkreten Gestaltungsrahmens der ästhetischen Inszenierung des Rituals als Paradigma für Performance zu verfolgen.

Als Schlussfolgerung für die Erziehungswissenschaften soll die Performance als Rahmenkonzept für die experimentelle Gestaltung des Lernens erschlossen werden. Die Performance bietet in der Anordnung eines begrenzten Abschnitts fiktiver Zeit und fiktiven Raums im Kontext von Lernen einen Gestaltungsrahmen an, der die fiktionalen Aktivitäten aller Beteiligten beherbergen kann. Das Spiel mit der Inszenierung einer Performance birgt die Möglichkeiten für

²¹ Vgl. Böhme, Gernot: *Atmosphäre*. Frankfurt a. M. 1995, S. 194 und vgl. Schmitz, Hermann: *Leib und Gefühl – Materialien zu einer philosophischen Therapeutik*. Paderborn 1989, S. 32. Anmerkung: Der Begriff „Subjektivität“ wird im Zusammenhang der vorliegenden Studie aus der Perspektive der phänomenologischen Anthropologie diskutiert, um für die ästhetische Inszenierung diejenige Subjektivität zu erkunden, die als Qualität einer Erfahrung für ein individuelles Erleben in Erscheinung tritt. Nicht der Mensch als Erscheinung, sondern die Erscheinung eines Menschen, als eine *Sich-an-ihm-selbst-Zeigende* Subjektivität steht hier für die Befangenheit in der Perspektive eines Subjekts mit Meinungen, Stellungnahmen, Gefühlen, die nicht an objektiven Tatsachen gemessen und bewährt werden können.

²² Vgl. Bal 2001, S. 198 ff.

²³ Vgl. Fuchs, Thomas: *Leib. Raum. Person*. Stuttgart 2000, S. 25.

performative Erfahrungen. In dieser Weise wird die Ästhetik bedeutsam für die Erziehungswissenschaften.

Zusammengefasst bietet die Performance die Erfahrung des Prekären und des Irritierenden. Mit Hilfe der Inszenierung von Raum, Zeit und Handlung findet ein „Setting“ statt, was in idealer Weise geeignet ist, die Differenz Erfahrung im Kontext eines Gruppenereignisses stattfinden zu lassen. Es ereignet sich – entsprechend dem Charakter im performativen Sinn – nur als ästhetische Inszenierung der Subjektivität und wird somit als Einzelerlebnis im Kontext der gemeinschaftlichen Erfahrung der Performance gehalten. Mit der ästhetischen Erfahrung der Performance wird die Narrativität des Erlebens, des Ereignisses zu einem entscheidenden Grundprinzip: Im Erlebnis der bildhaften Erzählung finden das „Neue“ und das *Andere* statt. Mit der Gratwanderung zwischen der Gestaltung guter Entwicklungsbedingungen und dem Respekt vor der Autonomie und Subjektivität der Heranwachsenden ergeben sich für die pädagogische Professionalität wichtige Herausforderungen.²⁴ Die ästhetische Kompetenz mit Hilfe der Performance Arbeit funktioniert als Teil einer pädagogischen Fachkompetenz. Für diese Kompetenz wird kategorisch auf das Ästhetische als Umgang mit dem Sinnlichen, die Leiblichkeit des Menschen gesetzt. Dieses ist integraler Bestandteil der pädagogischen Arbeit, da die körperliche und geistige Integrität die zentralen Kriterien für Bildungs- und Erziehungsprozesse in jeder Altersstufe sind. An dieser Stelle wird die ästhetische Kompetenz zum Konzept für die pädagogische Arbeit.

1.2 Methodische Vorgehensweise

1.2.1 Phänomenologische und analytische Annäherung an den Begriff der Erfahrung im Kontext der Präsenzerfahrung

Gegenstand dieser Untersuchung ist das performative Ereignis als ästhetische Inszenierung der Subjektivität. Mit Hilfe einer phänomenologischen Annäherung soll ein Erkenntnisvorgang untersucht werden, welcher sich als ästhetisches Phänomen im Erleben des Subjekts ständig und längst vollzieht.

²⁴ Fuchs, Max: Kinder, Künste, Lebenskunst. In: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hg.): Kinder brauchen Spiel & Kunst. Remscheid 2003, S. 169.

Für das Vorverständnis von Lernen ist es für diese Studie bedeutsam, dass Lernen als ein ästhetisch zu erlebendes Phänomen betrachtet wird und somit mit dem „Lernen als Erfahrung“ verbunden ist.

Praktisches Erziehungsgeschehen besteht aus vielerlei Verstehensakten. Die Phänomene der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität haben nichts mit konkreten, fassbaren Vorgängen zu tun, sondern mit Gegebenheiten des Bewusstseins. Um das Phänomen der Präsenzerfahrung theoretisch begründen zu können, wird in dieser Studie die erziehungswissenschaftliche systemisch-konstruktivistischen Sicht auf den Vorgang der ästhetischen Erfahrung im subjektiven Erleben erweitert. In Bezug auf pädagogische Forschung soll hierbei der Intentionalität der Akteure besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Die Erfahrung von Subjektivität als Konzept der Selbstinszenierung betrifft die Thematik des Lernens als ästhetische Erfahrung unmittelbar. Aus konstruktivistischer Perspektive der Pädagogik ist das lernende Subjekt im autopoietischen Prozess befangen, es intendiert immer selber – für sich – den Sinn der Lernorganisation. Das heißt, die Intention des Vermittlers und seine Vermittlungsgestaltungen als Inszenierungen treffen auf die autopoietischen Inszenierungen des Lernenden.

Die Vorstellung von ästhetischer Praxis, wie sie sich in den performativen Prozessen und im Umgang mit sinnlichem und leiblichem Geschehen darstellt, soll im Verlauf der Studie beschrieben werden. Sie erlaubt den theoretischen wie auch praktischen Zugang zu verschiedenen Wahrnehmungsebenen.

Die neuere Entwicklung in der phänomenologischen Orientierung in der Pädagogik charakterisiert die Phänomenologie mit Maurice Merleau-Ponty als „Philosophie der Lebenswelt“.²⁵ Lebenswelt meint den Gesamthorizont menschlicher Erfahrung. Im Vorverständnis von Lernen als Erfahrung kommt der Phänomenologie eine besondere Bedeutung zu.

In der „Phänomenologie der Wahrnehmung“ kritisiert Merleau-Ponty das transzendente Interesse einer phänomenologischen Arbeit, welche eine Sinnkonstitution von Welt freilegt.²⁶

Für Merleau-Ponty ist die Welt jeweils undurchdringlich, niemals kann sie vollkommen auf-

²⁵ Vgl. Danner, Helmut: Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik: Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik. 4. Aufl., München 1998, S. 120.

²⁶ Vgl. Ströker, Elisabeth, zit. nach: Danner, Helmut: Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik: Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik. 4. Aufl., München 1998, hier S. 136. Anmerkung: Im Rahmen der Phänomenologie von Edmund Husserl bedeutet die Entdeckung der Lebenswelt, dass zunächst durch eine Reduktion der lebensweltliche Grund der Wissenschaften freigelegt werden muss. Im Anschluss daran kann die Sinnkonstitution von Welt in der transzendentalen Subjektivität freigelegt werden. Lebenswelt wird hier zum „Leitfaden“ und „Seinssin“.

geklärt werden. Bewusstsein findet sich je schon „in der Welt am Werk“, mit dem Engagement in der Welt. Es gibt keine Welt ohne ein „Sein zur Welt“.²⁷

Die Weise, im Leben zu sein, bestimmt das Denken. Nur in diesem Sinn kann von dem *Bewusstsein* ausgegangen werden. Durch das leibliche Sein zur Welt kann auch die Interpretation von Welt nur mit „Leiblichkeit“ geschehen. Das Verhältnis zur Welt wird durch Leiblichkeit bestimmt. Merleau-Ponty führt das *transzendente Subjekt* zurück auf ein existierendes Subjekt. Er beschreibt es folgendermaßen:

*Mein Leib ist nicht einfach ein Gegenstand unter all den anderen Gegenständen, ein Komplex von Sinnesqualitäten unter anderen, er ist ein für alle anderen Gegenstände empfindlicher Gegenstand, der allen Tönen ihre Resonanz gibt, mit allen Farben mitschwingt und allen Worten die Art und Weise, in der er sie aufnimmt, ihre ursprüngliche Bedeutung verleiht.*²⁸

Der Leib hat als ästhetische Dimension seine eigene Sinnstiftung, sein eigenes Verstehen, somit wird die Annäherung an ein existentielles Phänomen wie das der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität konsequent aus dieser Perspektive berücksichtigt.

Die Wahrnehmungspotentiale in Beziehung zur ästhetischen Erfahrung verdeutlichen sich für den Menschen pathisch-leiblich und sind insofern im Bezug zur Darstellung von ästhetischen Prozessen zur leibphilosophischen Ästhetik zu betrachten. Schnakenburg schreibt dazu:

„In ihr konvergieren das Soziale und das Ästhetische, und sie erlaubt nicht nur einen theoretischen Zugang zu verschiedenen *Wahrnehmungsebenen*, sondern auch zur Bedeutung der verschiedenen Weisen ästhetischer *Produktion*.“²⁹ Somit dienen Darstellungsräume des Ästhetischen zum Verstehen der Prozesse.

Für die Bezüge von Sozialität und Ästhetik³⁰, wie diese in pädagogischen Prozessen und besonders in Ritualinszenierungen zu beobachten sind, stellt sich für diese Studie vorrangig die anthropologische Leibphänomenologie als theoretischer Bezugspunkt dar.³¹ Die ästhetischen

²⁷ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966, S. 490 f.

²⁸ Ebenda, S. 276.

²⁹ Vgl. Schnakenburg, Renate von: *Ästhetische Theorie in der Sozialen Arbeit*. Vortrag anlässlich der Fachtagung in Bochum am 16.09.03.

³⁰ Vgl. Schnakenburg, Renate von: *Zur Konvergenz von Ästhetik und Sozialität*. Ausdruck und Verstehen – Grundanliegen einer Ästhetik in der Sozialen Arbeit. Überarbeitetes Skript des Vortrages zum 6. Bundeskongress Soziale Arbeit, Münster am 23. 09. 2005, S. 3. Anmerkung: Die Klärung der Frage nach dem Vermögen, in welchem Ästhetik und Sozialität konvergieren, vollzieht Renate von Schnakenburg am Gedanken des Leibes/Körpers als primärer Gegebenheit. „Der Grundgedanke, dem ich hier folge, geht darauf hinaus, das Ästhetische, einschließlich der ‚Neuen Medien‘, als Ausdruck und Erscheinung eben dieser, dem Denken voraus- und zugrunde liegenden *Beziehung* von *Leib/Körper* und *sozialer Welt* zu begreifen.“

³¹ Vgl. Fuchs 2000, S. 25 ff.

Zugangsweisen erschließen einen Umgang mit dem Mehrdimensionalen. Das beteiligte Subjekt erfährt sich selbst als das „sich-Selbst-Suchende und das sich-Selbst-Versuchende“³² Individuum. Die Sichtweisen zur Welt und deren Beziehungs- und Bedeutungsmuster sind fließend und veränderbar. Auf der Ebene der Vielschichtigkeit im Erleben des Subjekts muss für die Untersuchung der Präsenzerfahrung berücksichtigt werden, dass die Prozesse bezogen auf das performative Erleben für das Subjekt im Vorgang selbst unvollständig bleiben. Der Inszenierungscharakter der Präsenzerfahrung ist Ausdruck des Unvorhersehbaren, zugleich wird der szenische Raum im performativen Vollzug vom Subjekt als bildhafter Dialog erlebt.

Das Phänomen der Präsenzerfahrung ist davon gekennzeichnet, dass es im Geschehen zwar bildlich spürbar, aber sprachlich nicht zu fassen ist. Die ästhetische Inszenierung der Subjektivität ist kein Kontinuum. Die Präsenzerfahrung wird in sinnlich zu erfassender Plastizität inszeniert, und doch wird sie im Bezug auf einen konkreten Bewusstseinsvorgang verfehlt. Tatsächlich wird das Ich im ästhetischen Vollzug von *woandersher* berührt. Daher soll in dieser Studie der analytischen Subjekttheorie gefolgt werden. Nach der analytischen Theorie von Jacques Lacan ist in der Entdeckung der imaginären Struktur des Ichs das wahre Subjekt nie unmittelbar präsent. „Das Unbewusste ist der Diskurs des Anderen.“³³

Ergänzend zur leibanthropologischen Erkundung wird somit die Subjekttheorie von Lacan zur Analyse der ästhetischen Prozesse genutzt. Auf das Konzept der Untersuchung übertragen, wird die Ästhetik der Präsenz zum Ausdruck des Diskurses mit dem *Anderen*, eben mit dem Unsagbaren sein. Mit Hilfe der Theorie des Blicks von Lacan stellt sich in der ästhetischen Erfahrung von Präsenz die unmittelbare Betroffenheit des Subjekts ein. Nach Lacan funktioniert der Blick als „Theater des Imaginären“ und wird somit zum Deutungsfaktor der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität, wie diese sich im performativen Akt der Performance vollzieht. In seiner Theorie des Blicks benutzt Lacan die Kamera und das Auge als Signifikanten für den Blick und ordnet somit der Kamera und dem Blick eine konstitutive Funktion zu.

*Was mich ganz elementar bestimmt im Sichtbaren, ist der Blick, der außen ist. Durch den Blick betrete ich das Licht und vom Blick empfangen ich seine Wirkungen. Daher kommt es, dass der Blick das Instrument ist, durch welches Licht verkörpert wird und durch welches (...) ich fotografiert werde.*³⁴

³² Vgl. Lange, Marie-Luise: Grenzüberschreitungen Wege zur Performance, Körper – Handlung – Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung. Königsstein/Taunus 2002, S. 10.

³³ Vgl. Lacan, Jacques, zit. nach: Pagel, Gerda: Lacan zur Einführung. Hamburg 1991, hier S. 52.

³⁴ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminarbuch XI. 2. Aufl., Weinheim 1987, S. 113.

1.2.2 Untersuchung der Präsenzerfahrung im Kontext von Ritual und Performance

Aspekte des Performativen zeigen sich im menschlichen Handeln als „aufführendes kulturelles Handeln, als *cultural performance*“.³⁵

Das Phänomen der Präsenz und der Performativität soll sowohl im System der Theologie und als auch in der Kunst untersucht werden. In dieser Weise wird der Versuch unternommen, etwas ins Spiel zu bringen, für das es *keine Sprache* gibt. Denn die Theologie und die Kunst möchten erfassen, was gar nicht zu fassen ist. Dabei nutzt die Theologie die Ästhetik und das rituelle religiöse Sprachspiel mit dem Vorhaben, etwas zu vermitteln, was *n i c h t* zu vermitteln ist. Es ist die Ebene, in der die Sicht dem Verstehen entzogen ist.

Das Geschehen der Präsenzerfahrung wird mit dem Beispiel des Ritualerlebens erschlossen. Das Ritual zur Taufe dient hier als Paradigma für Performance. Mit dem christlichen Ritual zur Taufe kann ein Gestaltungsrahmen vorgestellt werden, der für die Teilnehmenden eine ästhetische Inszenierung im Sinne eines Schwellenrituals bewirkt. Kein Mitwirkender kann sich dem atmosphärischen Charakter dieser Inszenierung entziehen. Die Dramaturgie zur Taufe bedient sich ebenso wie die künstlerische Inszenierung der Performance mit einem Wechselspiel der darstellenden Mittel. Einerseits gibt es eine Rahmengestaltung, die dem Subjekt eine konkrete Handlungsanweisung oder eine konkrete Blickinszenierung vorgibt, andererseits versetzt gerade die atmosphärische Inszenierung der Taufe die Teilnehmenden in einen Zustand der Selbstvergessenheit.

Das Ritual der Taufe enthält als Übergangs- und Schwellenritual in vielfacher Hinsicht Merkmale für konzeptuelle Metaphern innerhalb eines abgeschlossenen liturgischen Rahmens. Ergiebig ist hier auch das Quellenmaterial der christlichen Symbolik, welches die Möglichkeit bietet, Phänomene im Hinblick der Wort/Bild-Konzeption zu deuten. Mittels einer phänomenologischen Annäherung können die liturgische Rahmenhandlung, Raum- und Objektqualität in ihrer Evidenz und Beziehung zum elementaren Erleben der Taufe hervorgehoben werden. Die Einbettung der Taufe in Rahmen (Anfang und Ende, Zeit und Rhythmus) und Raum (Ort und Architektur, Objekt und atmosphärische Ausrichtung) schafft mit Hilfe von wahrneh-

³⁵ Vgl. Wulf; Göhlich; Zirfas 2001, S. 9.

mungsbestimmenden Faktoren Koordinaten eines „Echt-Zeit-Raumes“³⁶. So gesehen kann die Taufe in Korrelation zur Performance gesetzt werden.

Mit dem Fest der christlichen Taufe wird ein einmaliges Ereignis gesetzt. Gleichzeitig soll mit Hilfe der Ritualinszenierung ein gemeinschaftlicher Sinn für die Teilnehmenden unterlegt werden. Im Sinne der Präsenzerfahrung als subjektives, einsames Erleben wird die Studie zeigen, wann und in welcher Weise mit dem Ritual zugleich eine Gemeinschaft stiftende Erfahrung vermittelt werden kann.

Am Prozess, am szenischen Vollzug selbst soll der Erkenntnisvorgang des „Unvermögens im Blick“ (Jacques Lacan) entwickelt werden. Es geht im Hinblick auf die ästhetische Erfahrung als Inszenierung, um die „Täuschung des Auges“, aber auch um die „Ambiguität des Blicks“.³⁷ Bezogen auf das Spiel mit der Performance müsste man sagen: Die Unverfügbarkeit eines dechiffrierten und normierten Erfahrungswertes verlangt eine neu zu strukturierende Betrachtung von Bildvorstellung, Bildgestaltung und Bilderfahrung. Denn Bilder vereinigen so sehr das auf sich, was man das Unbewußte nennt, ohne etwas von ihm zu wissen, daß sie, wenn sie betrachtet werden, in die „Scheidung der Geister“³⁸ geraten.

Im Werkstattprinzip der Performance gelingt für das Subjekt der Blick auf das Eigene und das Fremde. Mit der performativen Erfahrung geht es um das „Gehörfinden“ und es geht um das, was „anklingt“. In diesem neuen Ansatz wird die ästhetische Erfahrung auf die Gestalthaftigkeit von Dingen und Prozessen gelenkt. Der „ästhetische Blick“ wird zum „spezialisierten Blick“ auf die „Gestalt“.³⁹ Im Experimentierfeld der Performance wird mit dem szenischen Erleben eine leiblich-ästhetische Erfahrungsebene für das Subjekt eröffnet. Das Spiel mit der visuellen Poetik inszeniert sich in einem Rahmenkontext der Performance.

Die Erfahrung mit der Performance schafft das, was Karl-Josef Pazzini „Stiftung von Relationen“⁴⁰ nennt.

³⁶ Lange, Marie-Luise: Schneisen im Heuhaufen. Formen der Performance-Art. In: Seitz, Hanne (Hg.): Schreiben auf Wasser – Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Essen 1999, S. 149.

³⁷ Vgl. Lacan, Jacques: Linie und Licht. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 1995, S. 72.

³⁸ Vgl. Rech, Peter: Umgekehrt – Bilder und Unbewusstes. Wien 1997, S. 161

³⁹ Vgl. Fuchs 2003, S. 173 f.

⁴⁰ Vgl. Pazzini, Karl-Josef: Kulturelle Bildung im Medienzeitalter. In: BLK, Materialien zur Bildungsplanung und zur Forschungsförderung, Heft Nr.77, S. 48, Bonn 2000. Kulturelle Bildung hat die Aufgabe, in ein relationales Denken, Handeln und Fühlen einzuführen. Unter Einbeziehung von Künstlerinnen und Künstlern der unterschiedlichen Kunstgattungen und ihrer Mischungen (*Cross over*) hat kulturelle Bildung zu zeigen, wie chancenreich riskant neue Relationen entstehen.

Die Darstellung künstlerischer Konzepte zur Performance zeigt im Anschluss an die oben genannte Untersuchung die unterschiedlichen Qualitäten zur Inszenierung der Performance, welche einerseits zur Präsenzerfahrung führen können und andererseits Merkmale zur Inszenierung Gemeinschaft stiftender Faktoren aufweisen.

Als Schlussfolgerung für diese Studie sollte der experimentelle Erfahrungsraum für die Möglichkeit einer Präsenzerfahrung herausgestellt werden. Das Spiel mit der Performance funktioniert als Schnittstelle zwischen ästhetischer Bildung und den Erziehungswissenschaften.

Die Kunstform der Performance kann somit zum Werkzeug der Pädagogik werden. Es ergeben sich für die Lerngruppe gemeinsame, leibliche Erfahrungen im Sinne der Schwelleninszenierung, wie diese in der vorliegenden Studie dargestellt werden. Die ästhetische Inszenierungsweise, also die Rahmengestaltung der Performance eröffnet für die Teilnehmenden experimentelle, sich immer wieder neu inszenierende ästhetische Erfahrungsebenen. Es können sich im Erleben des Einzelnen innerhalb des Gestaltungsrahmens performative Ereignisse für das *Andere* erschließen. Die Erkenntnisse sind zugleich Bild und Teil einer potentiellen performativen Erfahrung. Sie werden im gemeinsamen gestalteten Werk der Performance Art gehalten. Performance wird hier zu einem Werkzeug für das *Sehen-Lernen* im Kontext der Differenzerfahrungen.

Die Untersuchung der Präsenzerfahrung zeigt, dass die Inszenierungen von Ritual und Performance jeweils als „angeleitete Erfahrung“ funktionieren. Dennoch bewirkt der Gestaltungsrahmen zugleich ein experimentelles Erleben, denn das, was sich für den Einzelnen inszenieren kann, ist unvorhersehbar.

2. Lernen als ästhetische Erfahrung im Kontext der Erziehungswissenschaften

Die Differenzierung der ästhetischen Erfahrung als Präsenzerfahrung wird im ersten Schritt auf das Vermittlungsgeschehen im Kontext von Schule bezogen. Am Ausgangspunkt steht die Frage:

In welcher Weise braucht die Vermittlungsarbeit eine ästhetische Inszenierung und wie ist das Vermittlungsgeschehen mit einer Intention verbunden?

Weiterhin soll die Intentionalität im Zusammenhang des Vermittlungsgeschehens kritisch erörtert werden, um gegenüber der traditionellen Rekonstruktion des Subjektiven die Stufe des „Unerfahrenen“ als ästhetische Erfahrung von Präsenz hervorheben zu können.

2.1 Annäherung an den Begriff Lernen als Erfahrung

Heinrich Roth bietet eine Definition von „Lernen“ als „Erfahrung“ im Sinne einer Grundlage für weitere Untersuchungen der Lernkonzepte:

Von Lernen kann man nur sprechen, wenn ein Lernender – das ist eine allgemeine Beschreibung des Lernprozesses – durch Bedürfnisse, Interessen und Neigungen aktiviert wird, etwas in Richtung auf Befriedigung dieser Interessen zu unternehmen, dabei eine neue Erfahrung macht oder neue Einsichten gewinnt, diese sein Interesse auf sich ziehen, jederzeit erneuert werden können und ihn für das Leben erfahrener und klüger machen.⁴¹

In dieser Interpretation von Lernen ist der Bezug zum Lernort Schule nicht erwähnt. Da es sich aber im Kontext von Lernen um organisiertes Lernen in einer pädagogischen Institution handelt, ist das Lernen selbst immer den Zwecken dieser Einrichtungen zu zuordnen und die Begriffsbestimmung ist darauf hin auszurichten.

Bracht hebt die Interpretation von Lernen hervor, sie führt eine geisteswissenschaftlich formulierte pädagogische Begriffsbestimmung des Lernens als Sinnerfahrung ein und reklamiert damit pädagogische Autonomie für diesen Begriff.

Der Begriff des Lernens, wie er hier expliziert wird, bestimmt sich durch die enthaltene Intentionalität auf Sinn als Erfahrung und wird dadurch als pädagogischer Begriff ausgewiesen. Der Begriff grenzt sich somit zur psychologischen Disziplin ab, die Lernen in psychische Vorgänge auflöst.⁴² In diesem thematischen Zusammenhang ist dem Lernen ein pädagogisch orientierter Sinn als grundlegende Intention zugestellt.

Das Lernen als Sinnerfahrung intendiert die unstrittigste Bedeutung von Erfahrung als Lernen. Diese scheint dabei insofern im Horizont einer pädagogischen Orientierung zu stehen, als Menschen Eindrücke empfangen, die in ihnen bestimmte Empfindungen hervorrufen.

Seit Aristoteles ist der Erfahrungsbegriff in der Philosophie stets an die Unterscheidung von Wahrnehmung und Erinnerung gebunden und somit auch in den Zusammenhang mit Verstand und Vernunft im faktischen Verständnis als Sinnerfahrung gedacht worden. Erfahrung war für Aristoteles nicht „das Andere der Vernunft“, vielmehr war für ihn das Faktische der Erfahrung

⁴¹ Roth, Heinrich: Begabung als Problem der Forschung. In: Ders.: Erziehungswissenschaften, Erziehungsfeld und Lehrerbildung. Hannover 1967, S.200–213. Der Lernbegriff besitzt in der Pädagogik/Erziehungswissenschaft einen marginalen Stellenwert. Eine Theorie des Lernens, die den Zusammenhang von Lernen und Lehren erörtert, resultiert aus dem Interesse der Psychologie und Pädagogik, den Zusammenhang von kindlicher Entwicklung und kindlichem Lernen zu erforschen.

⁴² Vgl. Bracht, Ulla: Lernen. In: Bernhard, Armin; Rothermel, Lutz: Handbuch Kritische Pädagogik. 2. Aufl., Weinheim/Basel 2001, S. 86.

von seiner Geltung nicht zu trennen. In der Annahme, dass Lernen niemals ganz von vorn anfängt, bildete für Aristoteles die Erfahrung eine Art praktisches Wissen im Bereich der Einzel-tatsachen.⁴³

Erfahrung ist demnach die phänomenale Vorstufe zur rationalen Erkenntnis und nach allgemeinen Prinzipien eben auch als Lernen zu bewerten. Somit ist Erfahrung eine erworbene oder erlernte Möglichkeit, im Besonderen Allgemeines zu ermitteln.

Nach Bernhard Dieckmann ist eine grundsätzliche Weiterentwicklung des Erfahrungsbegriff im Kontext für ein Lernen mit Sinnerfahrung erfolgt: Erfahrung wird als Selbstverhältnis eine Selbsterfahrung des Subjekts und diese geht einher mit der allgemeinen Anerkennung der Unverzichtbarkeit methodisch angeleiteter Erfahrung, also einer instrumentalen Erfahrung im Experiment.⁴⁴

Hier haben wir die grundsätzliche Gleichsetzung der Erfahrung als Lernen mit Sinnerfahrung, die intentional besetzt ist und als Methode instruiert wird.

Locke formuliert die Kritik zum Empirismus aus. Seine erkenntnispsychologische Argumentation behauptet, alles vom Menschen erreichbare Wissen beruhe auf voraussetzungsloser Erfahrung als bloßer begriffsfreier Sinneswahrnehmung.⁴⁵

Immanuel Kant hingegen gibt den Glauben an die kontemplative Verfügbarkeit der Welt auf und formuliert die Abhängigkeit der Erfahrung, die an die Stelle des Glaubens getreten ist, von den Bedingungen eines konstruktiven Zusammenhangs her.⁴⁶ Zum einen versteht er die wissenschaftliche Erkenntnis als Erfahrung, entsprechend der Sinneswahrnehmung, wenn er das Ding an sich als bloße Erscheinung für uns unterscheidet. Andererseits tritt diese Sinneswahrnehmung immer schon durch die Anwendung unserer Verstandesfunktionen geordnet auf.

Die Ausbildung einer neuen Wissenschaftstheorie am Ende des 19. Jahrhunderts setzt die Erfahrung als Experiment gleich mit der identisch wiederholbaren methodischen Erfahrung jen-

⁴³ Vgl. Dieckmann, Bernhard: Erfahrung. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim/Basel 1997, S. 747.

⁴⁴ Vgl. ebenda.

⁴⁵ Vgl. Delius, Christoph; Gatzemeier, Matthias; Sertcan, Deniz; Wünscher, Kathleen: Geschichte der Philosophie. Von der Antike bis Heute. Köln 2000, S. 53ff.

⁴⁶ Vgl. Kwiatkowski, Gerhard und Redaktion für Philosophie des Bibliographischen Instituts (Hg.): Die Philosophie. Mannheim u. a. 1985, S. 122f.

seits aller subjektiven Erlebnisqualität. Zeitgleich erfolgte eine alte Grenzen überschreitende Erweiterung des Erfahrungsbegriffs in Richtung auf eine Seinerfahrung im Sinne metaphysischer Grunderfahrungen. Beide Positionen werteten jeweils auf ihre Art die Rolle der Vernunft gegenüber der Erfahrung ab.

Foucault beschreibt die Aktualisierung von Erfahrung durch Vernunft als „Korrelation zwischen einem Wissensgebiet, einem Typus von Normativität und der Art und Weise unseres Selbstbezuges“⁴⁷, als das geschichtlich je besondere Verhältnis zwischen dem Wahren, der Regel und dem eigenen Selbst beschrieben. Einmal mehr sind hier die strukturellen Beziehungen der jeweiligen Intentionalität hervorgehoben worden. Gerade die Vielschichtigkeit des intentionalen Bezugs für Lernen wird hier bedeutsam.

Der hier kurz dargelegte Exkurs auf die Entwicklung eines Erfahrungsbegriffs im Kontext von Lernen versteht sich auch bei wechselndem Bedeutungshorizont für die subjektive Erlebnisqualität immer als intentional besetzter Raum für Erfahrung. Gleichzeitig wird deutlich, dass - aus welcher intentional besetzten Richtung auch immer, der jeweilig zu lernende Inhalt ästhetisch inszeniert werden muss.

2.1.1 Vermittlungsobjekte sind Vermittlungsgestaltungen

Schon John Locke versteht, dass die Erfahrung des Neuen mit Strukturbildung verknüpft ist. Demzufolge ist ein System für Lernen mehr und mehr als pädagogische Zielformulierung für Lernen und den Erfahrungsräumen für das Lernen herauszuarbeiten. Stabilität wird erreicht durch Gewohnheiten, wobei Denken und Verhalten habituell definiert werden. Entsprechend verändern die Handlungen und die jeweils begleitenden Intentionen die Erfahrungen ebenso, wie diese wiederum auf Bestätigungen angewiesen sind. Der Kreislauf für Lernsysteme stellt sich für die Teilnehmenden selbst als undurchdringlich vielschichtig dar. „Schulisches Lernen ist kein Selbstzweck“, heißt es im Vorwort eines schuldidaktischen Jahreshftes, „es ist aber auch nicht Vorbereitung für Ausbildung oder Studium, sondern es soll zugleich helfen, dass

⁴⁷ Foucault, Michel, zit. nach: Diekmann, Bernhard: Erfahrung. In: Wulf 1997, hier S. 749.

junge Menschen sich zunehmend selbstständig, selbstverantwortet und aus eigenem Antrieb in der Welt, in der sie leben und leben werden, orientieren“.⁴⁸

Entsprechend argumentiert Girmes, dass schulische Aufgaben von den Lernenden nur angenommen werden, wenn sie einen Bezug zu ihrer Welt haben. Nur unter diesen Bedingungen entwickeln und fördern sie Wissens- und Könnenspotentiale.

Hier stellt sich eine grundlegende Intention von Lernen in der Schule vor. Der Weg zu diesem Lernen wird von ihr wie folgt beschrieben: „Durch Aufgaben, die Menschen sehen, übernehmen, ablehnen oder auch nicht abwehren können, geraten sie in irgendeine Beziehung zu der umgebenden Welt.“⁴⁹ Schulische Aufgaben werden somit zu Intentionen für das Lernen in der Schule formuliert und gleichzeitig mit dem Argument eines Beziehungssystems begründet.

Westphalen unternimmt eine kritische Würdigung des pädagogischen Zeitgeistes.⁵⁰ Kontrapunkte der Tradition werden Visionen einer neuen Schul- und Lernkultur gegenübergestellt. Traditionelles Lernen ist vom Gesetz der Sache beherrscht. Die „Lern-Sache“ gilt es in einer kurz bemessenen Zeit zu erfassen. Das Ethos des Lernens besteht in der emotionslosen Auseinandersetzung einer Lerngruppe mit dem Gegenstand und in der schonungslosen Überprüfung der Lernergebnisse auf ihre Richtigkeit.

Die Lernstoffe der traditionellen Schule sind in Lehrplänen vorgegeben. Diese haben das Weltwissen auf seinen Bildungsgehalt überprüft und allgemeinbildende Inhalte herausgefiltert, dargeboten in fachlicher Systematik und in Form eines Kanons. Ziel ist die Ordnung der Vorstellungswelt, eine globale Orientierung über alle relevanten Sachgebiete unserer Welt. Strukturierungshilfe bieten dabei die Wissenschaften. Somit sind die Lerngegenstände hier sekundäre Systeme.

⁴⁸ Ball, Helga u. a.: Aufgaben/ Lernen fördern – Selbstständigkeit entwickeln. Friedrich Jahresheft XXI. Seelze 2003, S. 5.

⁴⁹ Girmes, Renate: Die Welt als Aufgabe?! In: Ball 2003, S. 6.

⁵⁰ Vgl. Westphalen, Klaus (Hg.): Neue Schul- und Lernkultur? Kritische Würdigung des „pädagogischen Zeitgeistes“. In: Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht, Kultus, Wissenschaft und Kunst: Wissen und Werte für die Welt von morgen. Dokumentation zum Bildungskongress, Ludwig-Maximilian-Universität. München 1998, S.83 ff. Anmerkung. Klaus Westphalen weist das 20. Jahrhundert zum Jahrhundert der großen Erziehungsutopien aus: Fünf Entwürfe nennt Klaus Westphalen: die Reformpädagogik, die behavioristische Psychologie, die kommunistische und die nationalsozialistische Ideologie und schließlich die Emanzipationspädagogik der 70er Jahre, und heute haben wir wieder einen pädagogischen Zeitgeist, der seinem Wesen nach einen Hang zum Utopismus verspürt und pausenlos Visionen eines besseren Menschen in humanerer Erziehungslandschaft entwirft.

Anders werden neue pädagogische Intentionen formuliert, denn die Unterrichtsangebote müssen die Lebenswirklichkeit der Kinder berücksichtigen. So ist von der Bildungskommission NRW zu hören:

Selbstgestaltetes Lernen setzt den Erwerb eines Repertoires von individuellen Fähigkeiten voraus. Als Lernkompetenzen werden sie mit Vorerfahrungen und biographischen Denkmustern verbunden und sind Bestandteil des Handlungsrepertoires einer Person. Lernkompetenzen sind keine persönlichkeitsneutralen Fähigkeiten, sondern sie verlangen die Entwicklung von Ich-Stärke und Identität in Lernarrangements mit wachsender Eigenverantwortlichkeit der Schülerinnen und Schüler.⁵¹

Die neue Schulkultur betont den Lernprozess mehr als das Lernergebnis, sie legt großen Wert auf persönliche Weiterentwicklung, möglichst in Kooperation mit anderen Schülern.

Der Selbstbezug, die Selbsttätigkeit wird Formel für die Intention zum Lernen und soll nach Girmes von „Aufgaben im Leben abgeguckt werden“. Das Stellen von Aufgaben in der Schule ist diesem Ursprungs-Setting in gewisser Weise nachempfunden:

Es sollte in einer Situation ein Art von Weltpräsentation erfolgen, die für den gemeinten Adressaten eine ihn oder sie angehende „Lücke“ sichtbar werden lässt, sodass von der Lücke eine Aktionsaufforderung ausgehen kann, der man zu folgen bereit ist, wenn und weil angemessene Erfolgsaussichten zur Lückenschließung bestehen.⁵²

Die gestellte Aufgabe als Intention für das Lernen wird „gestaltet“: „Lernaufgaben“ werden zu professionellen Inszenierungen: „Wenn Lehrende eine solche ‚Inszenierung‘ erdenken, dann machen sie aus einer Aufgabe, die sie sich stellen könnte/sollte, eine ‚Lernaufgabe‘“.⁵³ Es handelt sich also beim Lerninhalt nicht um Vermittlungsobjekte, sondern um *Vermittlungsgestaltungen*, die im subjektiven Interesse eines Lehrenden liegt sowie als Intention der „Aufgabe“.

2.1.2 Die Intentionalität der Vermittlungsgestaltungen

Der Prozess des Lernens kann in seiner Struktur geschlossen und offen zugleich empfunden werden. Gehalten wird der Prozess des Lernens immer durch die Intention auf eine Sinnerfah-

⁵¹ Bildungskommission NRW. Zit. nach: Westphalen 1998, hier S. 88. Anmerkung: Westphalen kritisiert die Zurückdrängung fachlichen Wissens durch Schlüsselqualifikationen, die visionäre Formel zu diesem Thema heißt für ihn Ablösung der objektiven Welt durch extreme Subjektorientierung.

⁵² Girmes, Renate: Die Welt als Aufgabe?! In: Ball 2003, S. 8.

⁵³ Ebenda, S. 9.

nung. Was aber bleibt von dieser Intention als Erfahrung beim Subjekt, also bei den am Lernprozess Beteiligten wirklich übrig?

Lernen ist mehr als nur eine psychische Verhaltensänderung. Es sind komplexe Interaktionen zwischen Gehirn, Verhalten und Umwelt notwendig. Oelkers sieht in Erziehungsmethoden allenfalls situative Ordnungen, die fast immer nur von Seiten der Erzieher oder Lehrer konzipiert worden sind.⁵⁴

Erziehungsmethoden sagen über die Wechselwirkungen und über die Komplexität von Lernprozessen wenig aus, zumal die Methoden selten paradox genug angesetzt sind, um auch mit negativen Effekten der eigenen Intention zu rechnen.

Eine zentrale Erwartung an das Lernen war und ist es noch immer, dass sich die Erfahrung auf Ideen ausgerichtet ist. Oelkers betont, wer wie John Locke und Jean-Jacques Rousseau die persönliche Genesis der Erfahrungen, also Lernen beschreiben will, muss mit Prozessen rechnen, die von ursprünglichen Intentionen abweichen.⁵⁵

Geht es in der Theorie des Lernens von John Locke um die Vermittlung des Lernens als Grundlage des Programms, in dem man lernt, was man erfährt, ist dies in typischer Weise institutionell gefasst und ein didaktisches Programm, und somit ist das, was man erfährt, nur ganz beschränkt.

Der Hinweis, wo die „Ideen“, komplexe wie elementare, herkommen, die didaktisch „einverleibt“⁵⁶ werden sollen, stammt aus der Kulturpädagogik. J. G. Herder definiert die objektive Größe als Kultur, die sich entwickelt, also selbst lernt.⁵⁷ Lernen und Entwicklung werden von ihm als organische Prozesse verstanden. Erfahrung wäre also eine Funktion der Entwicklung. Auf Lernen ausgerichtet wäre Erfahrung mehr als Bewusstsein.

⁵⁴ Vgl. Oelkers, Jürgen: Lernen. In: Wulf, Christoph 1997, S. 753.

⁵⁵ Vgl. ebenda. Anmerkung: Oelkers sieht hier die Möglichkeit, Erziehung und Autonomie zu verbinden, eingebunden in die Paradoxie, Autonomie durch Erziehung und Nichterziehung gleichermaßen befördern zu müssen. „Lernen wäre dann der nicht-kalkulierbare Prozess, bei dem tatsächlich offen bleibt, ob „learned ignorance“ oder „true knowledge“ entsteht.“

⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 754.

⁵⁷ Vgl. Herder, Johann Gottfried, zit. nach: Oelkers, Jürgen: Lernen. In: Wulf 1997, hier S. 754. Dargelegt wird dies am Verhältnis von Bildung und Sprache. Sprachen entwickeln sich wie Lebensalter, es gibt so eine „Kindheit der Sprache“, einen Ursprung und einen Zustand der Reife.

Nach Oelkers muss man nicht mit transzendentalen Prinzipien *vor* der Erfahrung suchen. Vielmehr wären die Zeiten und Niveaus divergenter Agenten und differenter Kulturen zu unterscheiden, die nicht denselben Lerngesetzen folgen.⁵⁸

Die Psychologie des Lernens ist eng mit dem Erziehungsdiskurs verbunden worden und so auch mit Effekterwartungen. Sich selbst erfüllende Prophezeiungen sind ein Beispiel für Bestätigungsfehler, wie sie auch in anderen Bereichen der Eindrucksbildung auftreten. Die Lehrererwartungseffekte werden auch als Pygmalion-Effekte bezeichnet. Der Effekt kann darin bestehen, dass positive Erwartungen zu einer Leistungssteigerung der Schüler beitragen, auf die die Erwartungen gerichtet sind.⁵⁹ Auch hiermit wird die große Einflussnahme der Lehrenden und deren Intention bestätigt. Sie haben auf das Einfluss, was sich als Ankoppelungsprozess und Erfahrung von Lernen substituiert.

Im Kontext der Inszenierung von Lerngegenständen ist die Dynamik des sich organisierenden Systems der Lernenden zu berücksichtigen, daher werden im Folgenden die Perspektiven für das Lernen im Kontext der Subjektivitätserfahrung beleuchtet. Zunächst soll das Lernen aus systemtheoretischer Sicht und hier bezüglich auf das „lernende“ Subjekt dargelegt werden. Im Hinblick auf die ästhetische Erfahrung wird der Begriff des Intentionalen kritisch erörtert.

2.2 Subjektivitätserfahrung und Lernen

Die Beschreibung einer erziehungswissenschaftlichen Perspektive für das Lernen ist in besonderer Weise an eine Dialektik von individueller und kollektiver Dimension und an eine systemische Sichtweise von Erfahrungs-, Wissens- und Handlungskontexten gebunden. Lernen wird also auf die Entwicklung von Inhalts- und Bedeutungszusammenhängen im Individuum im Rahmen seines jeweiligen sozialen und historischen Kontextes ausgerichtet.

„Lernen“ und „Erziehung“ meinen die konstruktiven, systemischen Beziehungen eines Individuums zu seiner Umwelt. Speziell die Erziehungsziele „Selbstbestimmung“ und „Autonomie“ sind implizit

⁵⁸ Vgl. Oelkers, Jürgen: Lernen. In: Wulf 1997, S. 755.

⁵⁹ Vgl. Bierhoff, Hans: Einführung in die Sozialpsychologie. Weinheim/Basel 2002, S. 89.

*auf Konstruktion der Autopoiesis innerhalb der Kontexte des Individuums bezogen, auch wenn dies zunächst paradox erscheinen mag.*⁶⁰

Unter systemischer Perspektive ist nach Huschke-Rhein das Lernen eine Systembeziehung. Es ist die Tätigkeit, die ein lebendes System investieren muss, um seine Selbstorganisation in einer Umwelt fortsetzen zu können. Lernsysteme sind eine Form der Intersysteme, die mithelfen, das Verhältnis zwischen der Selbstorganisation des Systems und seiner Umwelt verträglich zu regulieren.⁶¹

Im Kontext systemtheoretischer Theoreme lässt sich das Lernen in Form der Selbstreferenz darstellen, als Bezug auf das sich selbst organisierende Individualsystem der Person. Der Kontextbezug eines jeden Lernprozesses stellt ein Verhältnis zur Systemwelt her – zu den Primär-, den Kontext- und den Suprasystemen.

Für die Vermittlungsgestaltung heißt dies: Der Praxisbezug zeigt sich in der Reduktion von Komplexität und der entsprechenden Orientierungsfunktion sowie dem Aufbau einer sozialen Welt durch strukturelle Koppelung von Wissensbeständen.

Der biopsychosoziale Bezug des Lernens hat Auswirkungen auf drei Grundsysteme: auf das körperliche und ökologische System; auf das Bewusstseinsystem und auf das soziale Kontextsystem. Der systemische Begriff vom Lernen versteht jegliches Lernen kontextuell, also Lernen im weiteren Sinne, das sich grundsätzlich auf eine ganze biopsychosoziale Systemeinheit bezieht. Das Lernen hat in diesem Sinn den Vorgang einer Selbstorganisation und somit fällt jegliche Intention für das Vermittlungsgeschehen mit dem individuellen intentionalen Bezug der Subjekte und deren ästhetischen Erfahrungen zusammen.

Die Erziehungswissenschaften sind mit ihren intentionalen Bezügen für das Vermittlungsgeschehen angebunden und werden doch, wie zuvor aus systemisch konstruktivistischer Perspektive beleuchtet, mit der Selbstorganisation des Subjekts konfrontiert. Die systemische Perspektive beleuchtet das Modell des Lernens als ein System und Vorgang eines sich selbst bewussten Subjekts. Demgegenüber soll im Zusammenhang dieser Studie für das Lernen die Qualität der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität vorgestellt werden. Diese ist als Präsenzerfahrung für die erziehungswissenschaftliche Reflexion zu öffnen.

⁶⁰ Huschke-Rhein, Rolf: Einführung in die systemische und konstruktivistische Pädagogik. 2. Aufl., Weinheim/Basel/Berlin 2003, S. 107.

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 118.

Wie zuvor begründet sind die *Vermittlungsgestaltungen* im erziehungswissenschaftlichen Rahmen intentional besetzt. Der Ankoppelungsprozess als Vermittlungsgeschehen funktioniert hier als ein Assimilationsprozess. Dieser Prozess als „Lernen“ ist nicht genügend frei für die Möglichkeit einer Präsenzerfahrung, welche Raum bieten könnte für das *Andere*. Es ist nicht möglich, weil es verdrängt ist durch das, was – angekoppelt an Erfahrung – angehängt wird.

In Beziehung zum Lernen als ästhetische Erfahrung sollte es einen Raum geben, wo die direkten Ankoppelungen unterbleiben, wo Entscheidungen ausgesetzt werden und so die Ankoppelungen der Erfahrungen ausgesetzt sind. Hierzu wird im nächsten Schritt der intentionale Aspekt bezüglich der „gestalteten“ Vermittlung mit Hilfe der kulturwissenschaftlichen Perspektive kritisch beleuchtet.

2.2.1 Das Narrative als Alternative für die Intentionalität

Mit dem Begriff der Intention⁶² ist phänomenologisch gesehen das „Gerichtet-Sein“ auf etwas bezeichnet. Mieke Bal führt den Begriff der Intention unter dem Aspekt des Agens (*agency*) ein. Hier integriert sie den Begriff des Narrativen in ihre Betrachtungen. Bal weist auf ein Phänomen hin, welches uns sehr deutlich vor Augen führt, warum ein zuvor intentional besetztes Objekt von seiner gestaltgebenden Intention gelöst erscheint. Sie führt uns diesen Umstand am Beispiel der Erfahrung und des Erlebens eines Kunstwerks vor. Bal untersucht die Wirkung von Bildern und stellt dabei die These auf, dass diese Wirkmächtigkeit in Konfrontation und Reaktion auf ein gestaltetes Werk sich weder dem Künstler noch dem Betrachter zuschreiben lässt, sondern nur dem Prozess, der sich zwischen ihnen abspielt, wenn das Produkt

⁶² Vgl. Danner, Helmut: *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik: Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*. 4., überarb. Aufl., München/Basel 1998, S. 117 ff. Anmerkung: Der Begriff der *Intention* wird im Lateinischen mit *Spannung, Aufmerksamkeit, Absicht* beschrieben. Allgemein versteht man darunter die Ausrichtung einer Handlung auf ein bestimmtes Ziel, auf einen bestimmten Zweck oder die Absicht, etwas Bestimmtes zu tun. Eine spezielle Bedeutung hat die Intention in der Phänomenologie, deren Grundbegriff sie seit Edmund Husserl als Begründer der philosophischen Richtung der Phänomenologie ist. Hier meint Intention das Gerichtetsein des Bewusstseins auf seine Gegenstände: „Bewusstsein ist immer Bewusstsein *von* etwas“ (Edmund Husserl). Alle Akte des Bewusstseins (z. B. das Wahrnehmen, Vorstellen, Wünschen) beziehen sich auf *intentionale* Gegenstände (das Wahrgenommene, das Vorgestellte, das Gewünschte), die aber keineswegs *reale* Gegenstände sein müssen. An Bewusstseinsakten wird in der Phänomenologie der intendierte Gegenstand von der Art und Weise, wie dieser intendiert wird, unterschieden. Der vermeinte Gegenstand ist dann Resultat einer Synthese, welche in der Vielfältigkeit zur Einheit eines Gegenstandsbewusstseins gebracht wird.

des Ersteren zum Produkt des Letzteren wird, also dann, wenn das Betrachten zu einer neuen Form des Machens wird.⁶³

Bal stellt eine Beziehung des Begriffs „Intention“ zum ursprünglichen Kausalitätsanspruch her, um uns am Beispiel der Begegnung mit einem Kunstwerk zu veranschaulichen, dass die Subjektivität der Erfahrung den kausalen Bezug zur Intention des Künstlers oder der Künstlerin mit ihrem Werk nicht herstellen kann. Im Gegensatz dazu ist das Subjekt aufgefordert, sich mit der Wirkmächtigkeit des Kunstwerks auseinanderzusetzen.⁶⁴ Es muss die Frage gestellt werden, ob im Moment des ästhetischen Erlebens die Intention des Künstlers zu seinem Werk benötigt wird, bedarf diese augenblickliche Inszenierung und ihre ästhetische Wirksamkeit, welche das Werk hervorgerufen hat, der Erläuterung.⁶⁵

Ausgehend von der Intentionalität einer Werkgestaltung, welche in einer frühen Phase der Werkentstehung angelegt wurde, kann jede spätere Interpretation verworfen werden. Die eigene Subjektivität ist in der Interpretation zum intentionalen Aspekt eines Werkes unvermeidlich. Die Subjektivität ist mit der „Konstruktion der Intentionalität“ verflochten. Bal weist darauf hin, dass der Schatten der Subjektivität – das nicht Bewusste – hier die Rolle des „impliziten Autors“⁶⁶ spielt. Sie führt daher den Begriff des Narrativen als Alternative für den Intensionsbegriff ein.

Diese kritische Betrachtung zum Prozess des ästhetischen Erlebens in Konfrontation mit einem gestalteten Werk führt dazu, eine Unterscheidung zwischen Konsequenz oder Wirkung und Absicht vorzunehmen. Bal betont, dass die Wirkung eine vom vorherigen Zustand, der Ursache, verschiedene Sachlage ist. Kausalität kann demnach nichts weiter als eine *Folgerung* aus der späteren Ereignislage sein.⁶⁷ Die Folgerung geht nicht auf den Urheber des Werks zurück, sondern auf jemanden, der den entsprechenden Schluss zieht.

Diese Form von Wissen ist ein „Vorurteil“, es ist die Art des Wissens, die der Intentionalität zugrunde liegt. Bal veranschaulicht hiermit jenes „Vorurteil“, welches sich als „Intention

⁶³ Vgl. Bal 2002, S. 298.

⁶⁴ Bal 2002, S. 295.

⁶⁵ Bal meint ebd.: „(...) – wenn ein Kunstwerk etwas mit uns „anzustellen“ scheint –, dann verliert die Frage der künstlerischen Intention etwas von ihrer Selbstverständlichkeit, denn der Künstler ist nicht mehr da, um unsere Reaktion zu steuern. Es geschieht in der Gegenwart, jemand hat in der Vergangenheit etwas getan. Dieser Akt, so dürfen wir annehmen, war vorsätzlich, absichtlich. Nicht so klar ist, dass eben diese Intentionalität eine unmittelbare Verbindung zwischen dem gegenwärtigen Ereignis und dem vergangenen Akt herstellt. (...) Dennoch ist dieses spätere Ereignis, logisch gesehen, ebenfalls die Folge eines Akts – das Tun des Agens.“

⁶⁶ Bal 2002, S. 316.

⁶⁷ Ebenda, S. 302.

menschlichen Handelns“ deutet. Auch aus der Systemtheorie ist bekannt, dass bereits unspezifische Umgebungsbedingungen eines Systems ausreichen können, damit es eine ihm innere Ordnung herausbildet.⁶⁸ Die Ordnung entfaltet sich sogar unter solchen Bedingungen, zu denen man selbst beitragen kann. Die Tendenz, bei der Bannung der Regelmäßigkeit und Ordnung selbst Opfer der „Zwangsordnung“ zu werden, bedingt die „Intentionalität“, eben das Vorurteil.

Der Erkundungsgang zur Intentionalität ist auf die erziehungswissenschaftliche Ebene zu übertragen. Es wird deutlich, dass jegliche Kausalitätsansprüche auf konkrete Bezüge des Lernens mit Verflechtungen und Konstruktionen verbunden sind.

Mit der Thematisierung der ästhetischen Erfahrung als ein subjektives Erleben können sich neue Perspektiven für die Erziehungswissenschaft ergeben. Im Hinblick auf die Praxisebene sollte der Gewohnheitsblick durchbrochen werden. Planung und pädagogische Intention sind um das Moment der Differenz von Planbarkeit und Erfüllbarkeit zu erweitern.⁶⁹

Mit der Möglichkeit des performativen Erlebens und der Erfahrung des Unvorhersehbaren wird für das Lernen das Spiel der Sinne eröffnet.

Der Begriff des Narrativen dient hierbei als Alternative für die Intentionalität. Am Beispiel der Wirkmächtigkeit eines Bildes betont Bal, dass das Bild nicht als Illustration einer bereits vorliegenden Erzählung hinzustellen sei, sondern als *Hervorbringung einer Erzählung*, die notwendig etwas Neues oder anderes wäre.

Wie gelingt es einem Werk, oder – bezogen auf den erziehungswissenschaftlichen Kontext – wie gelingt es der Performance als Vermittlungsgestalt, über die wortwörtlichen Bedeutungen hinaus einen Sinn zu stiften?

Bal fragt in diesem Zusammenhang: *Wie gelingt es den Bildern, visuell Gedanken zu artikulieren? „Wie denken die Bilder, wie können sie intelligenter sein und zugleich der Reflexion und Diskussion Ideen vorlegen?“⁷⁰*

⁶⁸ Vgl. Kriz, Jürgen: Chaos, Angst und Ordnung – wie wir unsere Lebenswelt gestalten. Göttingen 1998, S. 32.

⁶⁹ Vgl. Schuhmacher-Chilla, Doris: Ästhetische Sozialisation und Erziehung – zur Kritik an der Reduktion von Sinnlichkeit. Berlin 1995, S. 165.

⁷⁰ Bal 2002, S. 319. Anmerkung: Um diesen Vorgang auszudrücken, nennt Bal zum einen den Begriff *piktorale Intelligenz* (nach Michael Baxandal 1994 und Svetlana Alpers 1995) und zum anderen den von ihr gewählten Terminus *propositionaler Inhalt* als Sammelbegriff für das Denken der Bilder. Aber letzterer Begriff wirft Prob-

Die Darstellung, welche eine Werkgestaltung anbietet, kann eine Beziehung dazu herstellen, ohne jedoch durch diese selbst erklärt zu werden. Bei keinem gestalteten Werk lässt sich der Status der bloßen Gegenständlichkeit durchhalten. Bietet sich die Möglichkeit für eine ästhetische Begegnung mit dem Werk, verlangt jede Inszenierung eine ästhetische Auseinandersetzung. Bal bezeichnet die Einstellung zum Werk als respektvolle Haltung. In dem Augenblick der Begegnung wird ein vorab gefasstes Prinzip als Urteil aufgegeben. Auf diese Weise „erignet“ sich jedes Werk, also auch eine Vermittlungsgestaltung. Es „geschieht“, wenn es betrachtet wird, so dass die Subjektivität des Schauenden ins Spiel kommt. Mit dem Blick auf die subjektive Bedeutung als ästhetisches Ereignis in der Begegnung mit einem Kunstwerk formuliert Bal:

Somit fordert der Respekt vor dem Bild als unveränderlichem Objekt in paradoxer Weise die Anerkennung seiner Transformation: Er verlangt, dass wir es anders sehen. Daher ist das Kunstwerk nicht nur ein unveränderliches Objekt, sondern es agiert über die Zeit und über die Subjektivitäten hinweg.⁷¹

Die Chance gegenüber einer pädagogischen Instrumentalisierung der Vermittlungsgestaltung liegt gerade in der Preisgabe der Autorität eines gestalteten Vermittlungsobjektes. Bal beschreibt die Wirkmächtigkeit von Werken im Kontext des subjektiven Erlebens. Gegenüber der traditionellen Rekonstruktion des Subjektiven wird hier die Stufe des Unerfahrenen, des Neuen als das Narrative herausgestellt.

2.2.2 Das Ereignis als Diskurs zwischen Subjekt und Vermittlungsgestaltung

Zur Veranschaulichung des ästhetischen Erlebens als Ereignis und berührende Kraft für das Subjekt sollen an dieser Stelle wiederum Bals Ausführungen zugrunde gelegt werden. Im Begriff des freien, indirekten Diskurses beschreibt Bal die Situation, in der der Blickpunkt als Treffpunkt mit dem Kunstwerk zusammenfällt. Dieser Treffpunkt lässt sich als eine Zone der freien indirekten Fokalisation deuten, in denen der Blickpunkt als Punkt der Fokalisation einer

leme auf bezüglich des Wortes „Inhalt“, welches auf einem Gegensatz von Form und Inhalt beruht, wiederum überlagert durch den Begriff „propositional“. Diese Überlagerung beruht auf der Deutung eines nachdrücklich unterschiedenen Sinnes von „Inhalt“ und „Form“. Er suggeriert, es gebe etwas dem Bild „Äußeres“, das unweigerlich als „vorgängig“ gedeutet wird, was aber genau nicht im Sinne Bals liegt. Es gibt Gedanken und Ideen, ohne „vorgängig“ zu sein, welche von den Werken erzeugt werden. „Durch eine notwendig wechselnde Subjektivität werden sie visuell und in der Zeit von ihnen zu Aufführung gebracht.“

⁷¹ Bal 2002, S. 323.

Subjektivität zuzugehören scheint. Es kommt zu einer Verschmelzung von Erzähler und Figur oder von Subjekt und Objekt der Figuration. Der Terminus *freie, indirekte Fokalisation* dient als Werkzeug zur Erklärung der Intelligenz, die dem Werk zugeschrieben werden kann. Der Betrachter wird in das Bild eingebracht, das Bild reicht über Zeiträume hinweg nach außen und hinein in etwas Exteriores.⁷² Bal meint hierzu:

*Es ist nicht möglich, die Teilnehmer am Tanz der Ideen miteinander zu verschmelzen oder fein säuberlich zu entwirren. Hier ist die Preisgabe angebracht – Preisgabe an den Prozess der Kunst und alles, was daraus folgen mag.*⁷³

Die spezifische Reaktion der freien, indirekten Fokalisation hat etwas Narratives. Die Verbindung zwischen Betrachter und Bild hat eine innewohnende zeitliche Verzögerung, der sich die Figuren preisgeben müssen. Bal sagt:

*Mit anderen Worten, die piktorale Intelligenz kann ihre Arbeit nur dann leisten, wenn der Erzähler bereit ist, innerhalb des größer gewordenen Bilds – das jetzt keine formale Einheit mehr ist, sondern ein unbeherrschbares Ereignis – als Figur aufzutreten.*⁷⁴

Der Ausdruck *Para-Erzählung*, der in diesem Zusammenhang bedeutsam ist, hat die Eigenart des Piktoralen als minimalistische Vorstellung von Erzählung, er bedeutet so etwas wie spürbare Narrativität, der jedoch eine ereignisträchtige, vorgegebene und wiedererkennbare Geschichte abgeht. Es gibt eine andere Form des Narrativen, die nicht durch die traditionelle Auffassung der Erzählung bedingt ist. In diesem Zusammenhang sucht Bal nach dem Ausdruck, der auf etwas Sekundäres und Marginales hindeutet. Die Materialität des Stoffs erzählt im Zuge ihrer Transformation ihre eigene Geschichte in der „ersten Person“. Das Objekt hat das körperliche Vermögen, in den Betrachter einzudringen. Es erzwingt eine lebhaftere, direkte Interaktion und ist die Hinführung auf ein Marginales, was als Stofflichkeit Bedeutung für eine eigene Geschichte bekommt und eine lebhaftere Interaktion verlangt.

Bal möchte diese körperliche Erfahrung nicht als etwas, was als „Para-Erzählung“ zu bezeichnen ist, deuten. Sie nennt es eine „Erzählung in der zweiten Person“.

Das ist der unbeherrschbare Bereich, in dem das „Du“, der Betrachter, und das „Ich“, der angeblich bildinterne Erzähler, einander begegnen. Das ist nach meiner These die Arena,

⁷² Vgl. Bal 2002, S. 16.

⁷³ Ebenda, S. 327.

⁷⁴ Ebenda, S. 328.

wo „wir narrativ einbezogen werden, indem wir einer Darstellung visuellen Sinn verleihen“.⁷⁵

Insofern entsteht für die Begegnung zwischen der Vermittlungsgestaltung als Performance und dem Subjekt eine Lernerfahrung, die für das Subjekt einen unberechenbaren Bereich einnimmt, in dem das „Du“ und „Ich“ sich begegnen können. Hier bietet sich in der Berührung mit dem Vermittlungsgeschehen als Performance die Möglichkeit für eine Präsenzerfahrung.

Schlussfolgerung für die Lernsituation:

Die jeweilige inszenierte Lernsituation trägt ihre eigenen Vermittlungsobjekte als Vermittlungsgestaltung und ist somit mediales Instrument der Intention. Die Intention zur Vermittlungsgestaltung wird durch eine ästhetische Inszenierung gehalten. Der Erfahrungsraum zum Lernen ist demnach immer intentional besetzt und als Ankoppelungsversuch von Erfahrung zu sehen. Gleichzeitig ist menschliches Lernen an eine neurophysiologische Basis gebunden, die nicht mit der Intention übereinstimmen muss, aber eben auch nicht akausal operiert. Lernen kann zwar jeden gegebenen Zustand verändern, aber die Objektivität des Kausalbezugs zur Intention ist zu bezweifeln. Somit ist die Kausalität nur eine Verknüpfung, die Beobachter herstellen und in *ihr* Lernen einbeziehen.⁷⁶

Als Schlussfolgerung für die Lernsituation ergibt sich, dass das Subjekt von der jeweilig inszenierten Vermittlungsgestaltung betroffen ist. Die Medien bilden die Welt als Aufgabengestaltung im Sinne eines Ursprungsettings (neue Schulkultur nach Girmes) oder als Vorstellungswelt (traditionelle Schule nach Westphalen) nicht ab, sondern erzeugen eine eigene Ebene der Wirklichkeit. So gesehen verdoppeln Medien die Wirklichkeit⁷⁷, konstruieren eine neue Realität, die intentional für die Schulsituation so gewollt ist.

Somit stellt sich die Ästhetik im Sinne einer Inszenierung als grundständiger Bestandteil erziehungswissenschaftlicher Vermittlungsarbeit dar. Die Ästhetik lässt die Erziehungswissenschaft erst funktionieren.

⁷⁵ Bal 2002, S. 330.

⁷⁶ Vgl. Oelkers, Jürgen: Lernen. In: Wulf 1997, S. 754. Oelkers bezieht sich hier auf David Hume, der die Objektivität in seiner Theorie der menschlichen Natur bezweifelt, diese Objektivität selbst sei nichts anderes als eine Verknüpfung die Beobachter herstellen.

⁷⁷ Vgl. Vollbrecht, Ralf: Einführung in die Medienpädagogik. Weinheim/Basel 2001, S. 142.

Wenn dem Lernen etwas von dem Intentionalen als *Konstruktion* von Wirklichkeit anhaftet, kann für das Lernen keine Zone der Fokalisation als freier indirekter Diskurs zugewiesen werden.

Zusammengefasst erschließen sich zwei Modelle für das Lernen im Modus der ästhetischen Erfahrung. Einerseits gibt es die Intentionalität für die Vermittlungsgestaltung, als das Modell des selbstbewussten Subjektivismus, andererseits gibt es das Spiel mit der Vermittlungsgestaltung, in diesem Fall mit der Performance, als das Modell für ein Lernen in der Selbstvergessenheit des Subjekts.

Die Thematisierung des Ästhetischen als Erfahrungsprozess für das Lernen im Hintergrund des subjektiven Erlebens setzt zunächst die Annäherung an den Begriff der Subjektivität voraus.

Der Begriff „Subjektivität“ soll im Zusammenhang der vorliegenden Studie aus der Perspektive der phänomenologischen Anthropologie diskutiert werden, um für die ästhetische Inszenierung diejenige Subjektivität zu erkunden, die als Qualität einer Erfahrung für ein individuelles Erleben in Erscheinung tritt. Nicht der Mensch als Erscheinung steht hier im Vordergrund, sondern die Erscheinung eines Menschen als ein „Sich-an-ihm-selbst-Zeigendes“⁷⁸.

2.3 Subjektivität und Inszenierung

Subjektivität steht an dieser Stelle für die „Befangenheit in der Perspektive eines Subjekts mit Meinungen, Stellungnahmen, Gefühlen, die nicht an objektiven Tatsachen gemessen und bewährt werden können“⁷⁹.

Im nächsten Schritt dieser Arbeit soll der ästhetischen Dimension der Subjektivität auf der ästhetisch-leiblichen Ebene gefolgt werden, um im Anschluss an diese Analyse die Basis für den Aspekt des Performativen in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität entwickeln zu können.

⁷⁸ Vgl. Böhme 1995, S. 194.

⁷⁹ Schmitz, Hermann: *Leib und Gefühl – Materialien zu einer philosophischen Therapeutik*. Paderborn 1989, S. 32.

2.3.1 Annäherung an den Begriff Subjektivität in Bezug zur ästhetischen Erfahrung

Subjektivität⁸⁰ wird als Eigenschaft gewertet, die denjenigen Erkenntnissen und Urteilen oder Handlungsweisen zugesprochen wird, die von einem individuellen Subjekt, das heißt von einem (zufällig) wahrnehmenden, vorstellenden oder wertenden Einzelbewusstsein vorgenommen werden. Nach dem Typus existierender Subjekte bezieht sich Subjektivität auf eine „bestimmte Kategorie der Existenz, und (ist) als eine solche den allgemeinen Anwendungsbedingungen von Kategorien überhaupt unterworfen“⁸¹.

Der Begriff der Subjektivität, gewonnen mit der Methode der phänomenologischen Reduktion, ist kein fester und gegen alle Missdeutungen zu sichernder Erkenntnisbesitz. An jedem Punkt einer Entwicklung von Erkenntniszuwachs tritt wieder die Gefahr auf, vom Boden abzugleiten, von dem allein der Sinn sich entwickelt. Die Totalität des Augenblicks der jeweils erlebenden Subjektivität ist in der konkreten augenblicklichen Existenz zu vernehmen.

Im historischen Rückblick kennzeichnet sich die dualistische, cartesianisch gedachte Ausgangslage, wie sie seit René Descartes über das Denken des körperlichen und seelischen Erlebens erfolgt. Kernstück dieser Anthropologie ist die Umdeutung der räumlich ausgedehnten eigenleiblichen Empfindungen in Projektionen. In der aristotelisch-scholastischen Physiologie wurde die Seele noch als gleichzeitig mit dem Körper vorhanden angesehen. Descartes erklärt den erlebten und sich bewegenden Leib zum Schein und „die anschließende Periode lässt sich

⁸⁰ Vgl. Kwiatkowski, Gerhard (Hg.): Die Philosophie. Mannheim u. a. 1985, S. 403, 209, 294.

Subjektivität wird als Gegensatz zu Objektivität und im Unterschied zu Intersubjektivität gesehen. Objektivität gilt als wesentliches Merkmal von (wissenschaftlichen) Aussagen, deren intersubjektive Überprüfbarkeit zu sichern ist. *Objektiv* ist das „Entgegengesetzte“, das, was unabhängig vom Erkennenden dem Erkannten zukommt. Es soll das sein, was von den besonderen Umständen, historischen Zufälligkeiten und den Interessen der Beteiligten unabhängig ist. Mit der Sichtweise als einer ontologischen Objektivität ist die Betrachtung einer für sich existierende Welt der Dinge gemeint. *Objektiv* wird weiterhin im Sinne von „allgemeingültig“ verwendet. Objektivität wird zu einer Frage der Begründbarkeit (als epistemischer Objektivitätsbegriff). – *Intersubjektivität* ist wissenschaftstheoretisch eine Bezeichnung für die Forderung, eine jede ‚wissenschaftliche Behauptung‘ erst dann als (*objektiv*) gültig oder wahr anzusehen, wenn sie von jedem nachgeprüft werden kann. Intersubjektiv sind demnach diejenigen Eigenschaften, die den Dingen *selbst* zukommen, als primäre Qualitäten. Es ergibt sich somit ein enger Zusammenhang zwischen Objektivität und Intersubjektivität: Alles, was objektiv ist, sollte auch intersubjektiv sein. Intersubjektiv sollte auch das sein, was ‚messbar‘ ist, was also ohne Beteiligung des erkennenden Subjekts zustande kommt.

⁸¹ Wiehl, Reiner: Die Komplementarität von Selbstsein und Bewusstsein, zit. nach: Cramer, Konrad, Fulda u. a. (Hg.): Theorie der Subjektivität. Frankfurt a. M. 1990, hier S. 69.

als eine Zeit der ‚Verborgtheit des Leibes‘ bezeichnen, der nur noch in mehr oder minder apokrypher Form zutage tritt“⁸².

Die fortschreitende „Entseelung des Körpers“ im Zuge seiner naturwissenschaftlichen Erforschung führt dazu, dass in der Folgezeit die herrschende Sicht auf den Leib diesen als anatomisches Objekt beschreibt. Der Körper wird zum regulierten Instrument. Böhme meint hierzu: „Mit der Aufklärung hat der Mensch als Vernunftwesen den Leib aus dem Humanum herausdefiniert und ihn zur unverstandenen Bestialität werden lassen.“⁸³

Doch auch in dieser Periode tauchen unterschiedliche Positionen zur Leiblichkeit auf. Zwar gesteht Immanuel Kant dem Leib keinen besonderen Ort zu, er ist ein „Ding außer mir“, von dem die einzelne Existenz als denkendes Wesen zu unterscheiden ist⁸⁴, doch anders setzt er sich in den „Träumen eines Geistersehers“ (1794) noch kritisch mit der cartesianischen Lehre auseinander, nämlich anlässlich der Frage nach dem Ort der Seele im Körper.

Die Frage setzt etwas voraus, „was nicht durch Erfahrung bekannt ist, sondern vielleicht auf eingebildeten Schlüssen beruht: nämlich, daß mein denkendes Ich in einem Orte sei, der von den Örtern anderer Theile desjenigen Körpers, der zu meinem Selbst gehört, unterschieden wäre (...). Niemand aber ist sich eines besonderen Orts in seinem Körper unmittelbar bewusst, sondern desjenigen, den er als Mensch in Ansehung der Welt umher einnimmt. Ich würde mich also an der gemeinen Erfahrung halten und vorläufig sagen: wo ich empfinde, da bin ich. Ich bin ebenso unmittelbar in der Fingerspitze wie in dem Kopfe.“⁸⁵

Der Sinn der untrennbaren Korrelation von Subjekt und Welt als ihrem Horizont findet sich schon in Edmund Husserls Nachweis.

Subjektivität ist uns in keiner anderen Weise gegeben denn als unsere eigene Innerlichkeit mit ihren ‚Erlebnissen‘, ihren Bewußtseinszuständen, und in der Evidenz der ‚Einfühlung‘ als die Subjektivität des anderen, des Mitmenschen.⁸⁶

Wenn sich auch das Ineinander von konstitutiven Leistungen analytisch aufzeigen lässt, so bleibt es dabei, dass diese Leistungen in der Reflexion auf unser Bewusstsein der Zeitlichkeit

⁸² Fuchs 2000, S. 29.

⁸³ Böhme, Hartmut; Böhme, Gernot, zit. nach: Fuchs 2000, hier S. 34.

⁸⁴ Kant, Immanuel, zitiert nach: Fuchs 2000, hier S. 35.

⁸⁵ Kant, Immanuel: Träume eines Geistersehers, Kants Werke, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 2, Berlin 1905, S. 324.

⁸⁶ Landgrebe, Ludwig: Der Weg der Phänomenologie. Gütersloh 1963, S. 102.

unterliegen. In dieser Weise enthüllt sich Subjektivität als absolute in der jeweiligen Existenz des reflektierenden Einzelnen, aber als solche, die nicht allein und ihrer selbst mächtig ist.

Die Subjektivität ist offen für die Anrede des *Du*, das weltlich begegnet als das andere, der Mitmensch. Dessen gesetzter Sinn als weltliche Subjektivität muss ebenso der Reduktion unterzogen werden, um in ihm absolute Subjektivität zu erkennen.

In diesem Zusammenhang enthüllt sich der phänomenologische Ursprung: die Subjektivität ist mit ihren intentionalen Leistungen Ursprung im doppelten Sinn, nämlich nicht nur als Bedingung zur Möglichkeit einer Erkenntnis der Gegenstände, sondern zugleich als Bedingung der Möglichkeit der Gegenstände selbst, also der Welt selbst als Gesamthorizont aller Gegenständlichkeit und Seins des Seienden insgesamt. Dieses bleibt nach Landgrebe eine Paradoxie, solange die Subjektivität nicht in ihrem Doppelwesen als weltliche und als absolute begriffen wird.⁸⁷

Whitehead⁸⁸ hat der reduktionistisch angelegten Tradition, welche immer nur zwei Typen ursprünglichen Selbstseins kennt – eben das Selbstsein der Gestalt und das Selbstsein des Dings –, ein Kategoriensystem gegenübergestellt. In diesem wird unter verschiedenen Typen kategorialer Existenz ein Typus besonders ausgezeichnet, nämlich der Typus existierender Subjekte.

*Subjektivität ist demnach hier eine Kategorie, genauer eine bestimmte Kategorie der Existenz, und als solche den allgemeinen Anwendungsbedingungen von Kategorien überhaupt unterworfen. (...) Die eigentümliche Eigentlichkeit eines jeweiligen subjektiven Selbstseins entspringt hier allererst aus der realen kausalen Auseinandersetzung mit anderen Subjekten, die mit ihm zu einer gemeinsamen Lebenswelt gehören.*⁸⁹

⁸⁷ Vgl. Landgrebe, Ludwig: Der Weg der Phänomenologie, Gütersloh 1963, S. 103.

⁸⁸ Vgl. Whitehead, Alfred North, zit. nach: Kunzmann, Peter; Burkhard, Franz-Peter; Wiedmann, Franz: dtv-Atlas zur Philosophie. München 1991, hier S. 223.

Alfred North Whitehead (1861 – 1947) versucht in seinem Hauptwerk „Prozess und Realität“ (1929) eine spekulative Erklärung der Welt. In diesem ‚Versuch einer Kosmologie‘ korrigiert er einige Missverständnisse des abendländischen Denkens: Die „Aufgabelung“ von Geist und Materie wird ebenso kritisiert wie die klassische Teilung in Substanz und Akzidenz oder traditionelle Zeitvorstellungen. Er schafft ein kompliziertes Kategoriensystem, das alles Wirkliche zu erfassen sucht. Wirklich ist dabei im Sinne des ontologischen Prinzips immer nur das einzelne Konkrete. Alles Wirkliche ist Ereignis im Prozess. Die Welt und jedes ihrer Elemente wird von ihm als Organismus verstanden.

⁸⁹ Wiehl, Reiner: Die Komplementarität von Selbstsein und Bewusstsein. In: Cramer, Konrad u. a.: Theorie der Subjektivität. Frankfurt a. M. 1990, S. 72.

Zur Definition von Subjektivität wird hier die Kategorie der Existenz eines Selbstseins in der Auseinandersetzung mit den anderen Subjekten gesucht. Im Kontext der Studie sollte für die Erfahrung von Subjektivität zusätzlich das Selbstsein in Resonanz mit dem Leiblichen, also der Empfindung des eigenen Körpers und der umgebenden Welt vorgestellt werden. Für diese Annäherung wird im nächsten Schritt die Erfahrung von Subjektivität auf der Ebene der phänomenologisch-anthropologischen Theorie gedeutet.

2.3.2 Die Erfahrung von Subjektivität aus Sicht der phänomenologisch-anthropologischen Theorie

Bezogen auf die Erfahrung von Subjektivität stellt sich der Zusammenhang von Sozialität und Ästhetik in der phänomenologischen und anthropologischen Theorie dar.⁹⁰

Subjektivität ist in diesem Sinne im unbestimmt gelassenen Raum zwischen Wahrnehmung und Wahrnehmungsurteil als Raum „vorprädikativer Erfahrung“ vorhanden. Die Erfahrungen von Subjektivität und dessen vielfältigen Möglichkeiten zu erschließen, ist die primäre Aufgabe von Phänomenologie.⁹¹ Subjektivität kennzeichnet sich in der spezifischen Bindung an eine jeweilige Wahrnehmungsform. Jede Wahrnehmung gibt durch ihre imaginative oder konzeptuelle Formkomponente einen mehr oder weniger ausgeprägten Kontrast von Wirklichkeit und Möglichkeit. Im Vollzug der Wahrnehmung stiftet die Form dieser Subjektivität Möglichkeiten des Seins.

Um im Weiteren zu einem phänomenologischen Verständnis von Subjektivität zu kommen, sollen zunächst die wahrnehmungsbestimmenden Faktoren für das subjektive Erleben sowohl aus neurobiologischer Sichtweise als auch aus anthropologisch-phänomenologischer Betrachtung gedeutet werden.

Menschliches Bewusstsein – auch im Sinne einer Beschreibung der Qualität von Subjektivität – wird durch Gehirnstrukturen ermöglicht, die an der Bewegungsmotivierung und -planung beteiligt sind, durch Teile des Limbischen Systems und durch gewisse, für Handlungsentwürfe

⁹⁰ Vgl. Fuchs 2000, S. 15 f.

⁹¹ Vgl. Wiehl 1990, S. 74.

zuständige Areale der Hirnrinde.⁹² Unser gesamtes Erleben ist, wie Thomas Metzinger formuliert, der Inhalt eines vom Gehirn zu unserem Nutzen erzeugten mentalen Modells der Welt. Der Kern auch des höchst entwickelten Selbstmodells ist stets einem Seinsempfinden zugeordnet. Die intuitive Sicherheit, ein ‚Ich‘ zu sein, gründet nicht im abstraktem Wissen über uns selbst, sondern im Spüren des eigenen Körpers, der als vertraute Signalquelle präsent ist. Alles, was uns bewusst ist, so meint Rodney Cotterill, hat den engen Bezug zu Bewegung und Aktivität: „Auch bewusstes Denken schreitet fort durch Simulation von Muskelbewegungen!“⁹³

Die Prozesse von Wahrnehmung, Gedanken und Gefühlen münden im Erleben. Eine nächste Frage wäre: Wie können Seele und Körper aufeinander wirken? Wenn das Bewusstsein „Sinn“ hat, dann muss es etwas bewirken. Vielleicht ist der Innenaspekt unseres Seelenlebens eine „Weise des Wissens“⁹⁴.

Das Gedankenexperiment des australischen Philosophen Frank Jackson weist auf einen konstruierten Fall: Wenn jemand in einem ausschließlich schwarz-weißen Umfeld aufwachsen würde und dennoch etwas von der Qualität einer zum Beispiel blauen Farbe mitgeteilt bekommt, so lernt er, wie ein Blau aussieht. Doch wenn er zum ersten Mal die Blauheit von Blau erfahren darf, lernt er nichts *Zusätzliches* über die Farbe Blau. Neu wäre für ihn lediglich das *subjektive Erleben*. Die neue Erfahrung beschert trotz des vielleicht überwältigenden Erlebnisses keinerlei neue Informationen, sondern lediglich eine neue Weise des Wissens. Es gibt demnach zwei Weisen des Wissens um innere Erlebnisse: ein Wissen durch Beschreibung und ein Wissen durch Bekanntschaft. Und es könnte sein, dass der Inhalt jenes „Wissen durch Bekanntschaft“ im „Wissen durch Beschreibung“ vollständig enthalten ist. Die Subjektivität bestimmt, dass intuitiv nur das unmittelbare Erleben, also das „Wissen durch Bekanntschaft“ bestimmend für die Qualität der Wahrnehmung wird.

Die subjektive Anmutung – als Art und Weise des Wissens – ist nur der erlebenden Person zugänglich. Die Subjektivität ist eine „Erste-Person-Perspektive“, die mit dem Bewusstsein verbunden ist. Es entgeht uns ein großer Teil der Selbstorganisationsprozesse des Gehirns, die

⁹² Vgl. Cotterill, Rodney, zit. nach: Mechsner, Franz: Die Suche nach dem Ich. In: Geo Heft Nr. 2, S. 71, Hamburg 1998.

⁹³ Ebenda, S. 70.

⁹⁴ Vgl. Hardcastle, Valerie, zit. nach: Mechsner, Franz 1998, hier S. 76.

das Handeln verursachen. Gazzaniga formuliert: „Mein Ich wohnt in meinem Fabulieren und Phantasieren, in einem Gespinnst von Geschichten.“⁹⁵

Selbstbewusstsein entfaltet sich auf der Grundlage des leiblichen Spürens und Sich-Bewegens, aus einem verborgenen Zentrum unserer selbst heraus. Das Bewusstsein verweigert sich einer Aufteilung in Körperliches und Geistiges. Durch unseren Leib stehen wir von Beginn unseres Lebens in einem Dialog zur Welt, noch bevor wir unserer selbst bewusst werden.

Eine Betrachtung der Subjektivität aus phänomenologisch-anthropologischer Sicht unseres leiblichen und räumlichen Erlebens erschließt die Einheit von Leib und Person. „Leiblichkeit“ in diesem umfassenden Sinn transzendiert den Leib und bezeichnet dann das in ihm verankerte Verhältnis von Person und Welt, bis hin zu ihren sozialen und ökologischen Beziehungen. Daher verbirgt der Leib von außen gesehen auch nicht die Person des anderen Menschen. Er ist nicht gleichsam ihr Vehikel, welches auf erst noch zu entschlüsselnde Weise mit einem umräumlichen Inneren in Verbindung steht. Er ist nicht ein zu dechiffrierendes Zeichen für Innerseelisches, sondern vielmehr konkreter Ausdruck und „leibhaftige“ Erscheinung der Person selbst.⁹⁶

Der Leib ermöglicht uns die Beziehung zur Welt und bestimmt somit das Erleben der Subjektivität. Je besser er als Medium für unsere Wahrnehmungen und Tätigkeiten seine Rolle spielt, desto unsichtbarer macht er sich. Der Leib ist immer einem unmittelbaren Erleben und Miterleben zugänglich.

In der Leibphänomenologie, dem Teilgebiet der philosophischen Anthropologie, geht es darum, die *Inkarniertheit* der Person, ihre Einbettung in die Erfahrungen des Leibes herauszustellen. Weiterhin vermag eine Phänomenologie des leiblich erfahrbaren Raumes die grundlegende Verankerung des Leibes in der Welt zur Sprache zu bringen. Die Ergebnisse der modernen Säuglingsforschung⁹⁷ zeigen, dass der Mensch durch seine Leiblichkeit von Anfang an auf die Existenz der anderen bezogen lebt. Diese Forschungsergebnisse sind auch durch die These von Merleau-Ponty bestätigt worden, die von einem primären „Zur-Welt-Sein“ des Leibes

⁹⁵ Gazzaniga, Michael, zit. nach: Mechsner 1998, hier S. 80.

⁹⁶ Vgl. Fuchs 2000, S. 15 f.

⁹⁷ Vgl. u. a. Stern, Daniel N.: Die Lebenserfahrungen des Säuglings. 6. Aufl., Stuttgart 1998; Dornes, Martin: Der kompetente Säugling. Die präverbale Entwicklung des Menschen. Frankfurt a. M. 1993.

ausgeht und die Einbettung des Menschen in einer „Zwischenleiblichkeit“ sieht, bevor der Mensch sich zum denkenden Subjekt entwickelt.⁹⁸

Die Leibphänomenologie spricht darüber hinaus von einem partizipierendem Welt- und Naturverhältnis. Im leiblich-sinnlichen Erleben besteht keine Gegenstellung von Subjekt und Objekt, wenn Lebendiges zu erkennen ist, heißt es, sich am Leben zu beteiligen. Das Organ, das Medium und der „Resonanzkörper“ der Teilhabe ist der Leib. Er vermittelt eine ursprüngliche Partizipation an der Welt. Durch den Leib ist alles seelische Erleben zugleich ein konkret-räumliches. Sowohl phylogenetisch – in der Bewusstseinsgeschichte, als auch ontogenetisch lässt sich aufzeigen, dass die geschichtliche Bewegung des Seelischen nicht die einer projektiven „Hinausverlagerung“ ist, sondern ein stufenweiser Prozess der Internalisierung. Auf eine ursprüngliche Ungeschiedenheit von Innen und Außen folgt ein partizipierendes Weltverhältnis und schließlich die Introjektion des Seelischen in einen verborgenen Innenraum.⁹⁹

Der Ethnologe Levy-Bruhl¹⁰⁰ verstand unter dem Begriff *participation mystique* die Beziehung, die das archaische Denken zwischen zwei räumlich getrennten Phänomenen aufgrund einer inneren Analogie bestehen lässt. Auch Cassirer hat in der Studie zum „Mythischen Denken“ dargestellt, wie gerade der menschliche Leib als Grundmodell einer analogen Deutung der umgebenden Welt dient.¹⁰¹ Der ontogenetisch bedingte Verlust der Partizipationsbeziehung im Verlauf der Entwicklung der Introjektion und der Subjekt-Objekt-Trennung¹⁰² entwickelt gleichzeitig eine Entfremdung von der sinnlich erfahrbaren und mitmenschlichen Welt. Die leibliche Weise der Welterfahrung kann aber nicht aufgehoben werden, sie wird zur subjektiven Erfahrung und zum „Als-ob“ einer Sinneserfahrung. In der teilnehmenden Kommunikation ist leibhaftige Gegenwart. Es gilt für das Wahrnehmen und Verstehen des Anderen¹⁰³

⁹⁸ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1965; Ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Reinbek 1967.

⁹⁹ Vgl. Fuchs 2000, S. 22.

¹⁰⁰ Vgl. Levy-Bruhl, Lucien.: Das Denken der Naturvölker. Wien/Leipzig 1921. S. 51 ff.

¹⁰¹ Vgl. Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. 2. Teil: Das mythische Denken. Darmstadt 1994, S. 112 ff. Das mythische Denken wird im Kontext des ‚stofflichen Symbolerlebens‘ zum Themenschwerpunkt der Ritualerfahrung weiterhin vertieft.

¹⁰² Vgl. Piaget, J.: Das Weltbild des Kindes. München 1988, S. 125 ff.

¹⁰³ In dieser Arbeit wird auf das explizite sprachliche Sichtbarmachen der Gleichstellung der Geschlechter bei Bezeichnungen wie der/die *Andere* verzichtet (da es sich nie um persönliche Anreden handelt), und mit der sprachlich primär gebrauchten Form wird das andere Geschlecht jeweils mit einbezogen.

als Gegenüber, für den Moment dieser Andere zu werden. Es entsteht eine umgreifende Sphäre, vorausgesetzt, es besteht eine vorbewusste Verknüpfung zweier Leiblichkeiten.

Leiblichkeit ist weder verborgene Innerlichkeit noch reine Äußerlichkeit; sie ist das eigentliche Feld der Beziehung und Begegnung, das Medium, in dem die Welt und der Andere sich mir zeigen, und in dem ich mich äußern und zeigen kann. (...) Leiblichkeit ist die Bewegung, in der Innen und Außen ineinander übergehen.¹⁰⁴

Fuchs verfolgt eine Grundintention in der phänomenologischen Leibanthropologie, die darin besteht, die Person in ihrer „von ihr selbst leiblich durchdrungenen Umwelt zu erfassen.“¹⁰⁵ Diese Grundansicht ist für die Bestimmung der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität bedeutend, denn hier stellt sich dar, dass mittels der Subjektivität eine leibliche Durchdringung der Welt stattfindet, also auch dort, wo sie als Gestaltungselement im Vermittlungsobjekt auftaucht.

Die Leiblichkeit wird in verschiedene Modalitäten konzentrisch um den Leib gestaffelter Räumlichkeiten differenziert: in den gerichteten Raum von Wahrnehmung und Motorik, den atmosphärischen Raum von Stimmungen und Gefühlen und den sozialen Raum als Lebensraum. In der Analyse des leibräumlichen Erlebens und Erscheinens ist der Leib nicht „Kerker der Seele“, sondern ihr „Tor zur Welt“. Die konkrete Erscheinung hebt die ursprüngliche Partizipation ins Bewusstsein. Ebenso stellt sich mit der phänomenologisch-leiblichen Interpretation zur Subjektivität die Fähigkeit des Subjekts dar, sich vom umgebenden Feld selbst ansprechen bzw. stimulieren zu lassen. Hier wird die performative Wirksamkeit des Aktes als Ansprache an die Welt vom Subjekt her vorstellbar.

Diese Phänomenologie als Methode verzichtet auf die Suche nach dem naturalistischen Substrat „hinter den Dingen“, sie betrachtet aber die Phänomene auch nicht als bloße Bewusstseinszustände, sondern begreift sie aus der Beziehung von Subjekt und Welt als Ausdruck einer Bewegung, in der das Bewusstsein einen Zusammenschluss mit Intentionalität erfährt. Es ist die Aktivität des bewussten Erlebens angesprochen. „Phänomen bedeutet daher nicht einfach ‚Erscheinung‘, sondern das jeweilige Korrelat zu einem geistigen Akt.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Fuchs 2000, S. 25.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 27.

Die phänomenologische Forschung zielt auf die Klärung der Phänomene im Medium der Sprache, um sie dadurch auch der Wahrnehmung wieder zugänglich zu machen. Eine leibzentrierte Phänomenologie trifft auf das Problem, dass die Leiblichkeit als Hintergrund unseres Weltbezugs durch eine Selbstverborgenheit gekennzeichnet ist, die sich dem begrifflichen Erfassen widersetzt.¹⁰⁷

Eine methodische Annäherung an das Phänomen der Leiblichkeit kann sich, bezogen auf die Thematik der Subjektivität und eben ihrer ästhetischen Inszenierung, nur im wiederholten Durchgang von phänomenologischer Deskription und eigenem Erleben zeigen. Hier ist die Erfahrung des Selbst unmittelbar mit dem körperlichen Empfinden verbunden, wie es ebenso erschlossen werden kann mit der Erfahrung von Subjektivität. Zur Befindlichkeitsstudie in der Erfahrung der Subjektivität soll im nächsten Schritt von der Wahrnehmungsperspektive des „Ich-Pol der Wahrnehmung“¹⁰⁸ ausgegangen werden.

2.3.3 Die Befindlichkeit im Ich-Pol der Wahrnehmung

Die intentionale Bezogenheit des Subjekts beschreibt Böhme als „Ich-Pol“ der Wahrnehmung. Wie aus der Wahrnehmungspsychologie und der Phänomenologie bekannt, ist die Organisation des Wahrnehmungsfeldes auf ein Ganzes besonderer Art ausgerichtet, weil es durch Selektion und Integration von einem Ich her bestimmt ist. Es kommt das Moment des Interesses hinein.

Spüren von Anwesenheit heißt spüren, dass etwas anwesend ist und sich das Subjekt in seiner Gegenwart in bestimmter Weise befindet. Dieser Ich-Pol ist terminologisch präsent in Ausdrücken wie Subjektivität, Befindlichkeit, affektive Betroffenheit, Sich-Spüren, wie auch in der Rede von Fühlen oder dem Gefühl der Lust und Unlust. Das Subjektive bezüglich Wahrnehmung und Wahrnehmungsorganisation ist somit die intentionale Bezogenheit des Subjekts.

¹⁰⁷ In der Untersuchung zur Phänomenologie der Leiblichkeit bewegt sich Thomas Fuchs in einem Zirkel: Geht es ihm einerseits darum, die phänomenologische Sprache dem leiblichen Erleben anzupassen, so will er zugleich das subtile leibliche Selbsterleben erst freilegen. Es bedeutet, es sich bewusst zu machen, was aber wiederum heißt, es zu verändern.

¹⁰⁸ Böhme, Gernot: *Asthetik – Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München 2001, S. 73 ff.

Erstaunlicherweise bringt sich das wahrnehmende Ich gerade durch seine aktive Haltung – einen Standpunkt beziehen, eine Perspektive entwickeln, die Welt verstehen und einen Zusammenhang konstruieren – mit seiner Subjektivität in die Wahrnehmung nicht ein. Erst mit dem Pathischen an der Wahrnehmung, insofern dem Wahrnehmenden in der Wahrnehmung etwas geschieht, insofern er etwas erleidet, von ihr betroffen ist, wird die Wahrnehmung zur subjektiven.¹⁰⁹

Hier verweist Böhme auf das Phänomen der leiblich-seelischen Betroffenheit im subjektiven Erleben. Diese Empfindungsqualität ist maßgeblich beteiligt an einer ästhetischen Inszenierung der Subjektivität. Ebenso ist diese Selbstgegebenheit des Wahrnehmenden die Erfahrung leiblicher Anwesenheit.

Böhme unterscheidet den Ausdruck Befindlichkeit vom Ausdruck Gefühl, mit Befindlichkeit ist der Zustand, eben ein „Sichbefinden“ gemeint. Böhme unterscheidet diese Befindlichkeit von der Intention. Er verweist darauf, dass eine intentionale Bestimmtheit ein Gerichtetsein meint, er spricht im Sinne des Intentionalen von der Disposition im subjektiven Erleben:

Wir können sagen, dass in der Wahrnehmung der Mensch sich zur Welt bzw. zu den Dingen in der Welt in eine Position bringt oder gebracht sieht. Das bedeutet leiblich gesehen: eine Disposition (...) Genaugenommen wohnen wir der Geburt des Ich aus dem Mir bei: Die implizite Selbstbezüglichkeit der Befindlichkeit bricht auseinander in ein Ich und den Zustand, den es hat.¹¹⁰

Böhme differenziert die Begrifflichkeit des Intentionalen, indem er mit dem Begriff der Disposition nicht mehr allein die selbstbewusste Ich-Pol-Wahrnehmung aufnimmt, sondern auf die Uneindeutigkeit der Befindlichkeit im Subjekts hinweist. Befindlichkeiten sind Zustände, und in der Tat enthalten die Befindlichkeiten Momente der Modifikation des leiblichen Raumes. Zudem sind sie auch eine Weise, die Welt zu sehen, nämlich als emotionale Dimension von Wahrnehmung. Wahrnehmung ist eine Weise, da zu sein. Das eigene Dasein wird dadurch spürbar, dass man getroffen wird, dass man der Welt ausgesetzt ist und mit dem Wahrgenommenen mitschwingt.

Für die Disposition des Subjekts wird hier deutlich, was als das Eindringen des Imaginären in das leiblich-ästhetische Erleben bezeichnet werden könnte. Die phänomenologisch orientierte leiblich-ästhetische Darstellung der Ich-Pol-Wahrnehmung von Böhme wird für diese Studie mit der analytischen Theorie Lacans ergänzt, welche das Eindringen eines Imaginären in das Feld der subjektiven Wahrnehmung thematisiert und somit die ästhetische Inszenierung der

¹⁰⁹ Ebenda, S. 78.

¹¹⁰ Böhme 2001, S. 83 u. 85.

Subjektivität im Bezug zur imaginären Spur aus dem Begehren heraus und dem Betroffensein vom *Anderen* her, dem Unbewussten, bestimmt.

Nach Lacan ist in der Entdeckung der imaginären Struktur des Ichs das wahre Subjekt nie unmittelbar präsent. „Das Unbewußte ist ein Begriff, entstanden auf der Spur jenes Tuns, das das Subjekt konstituiert“¹¹¹, definiert Lacan und bringt damit zum Ausdruck, dass das Subjekt nie ganz zu sich selbst finden kann, da die Geschichte seines „Tuns“ weder jemals abgeschlossen noch abzuschließen ist. Nicht die bestimmte Vergangenheit noch das Perfekt bestimmen seine Geschichtlichkeit, sondern das *futur antérieur*, die zweite Zukunft im Sinne dessen, „was das Subjekt gewesen sein wird, für das, was es dabei ist zu werden“¹¹². Es gibt ein Denken, von dem das Subjekt nicht „weiß“, weil es sich auf einer anderen Ebene der Erfahrung artikuliert als auf derjenigen des bewussten Seins. Ein Denken, das nur dort auftaucht, „wo ich nicht bin“¹¹³ – in den Lücken und Leerstellen des bewussten Diskurses, auf jenem „anderen Schauplatz“ des Unbewussten.

Über dieses „wahre Subjekt“ sagt Lacan, dass „es“ nur dort „spricht“ und „denkt“, wo es sich in der Sprache, in der „Rede des Anderen“ erfahren kann. „Das Unbewußte ist der Diskurs des Anderen.“¹¹⁴ Dieser *Andere* befindet sich am Ort der Sprache, der „symbolischen Ordnung“. So soll der Deutungsrahmen für das Subjekt, aus der analytischen Sicht Jacques Lacans folgend, entsprechend auch den Diskurs zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität stützen.

2.4 Subjektivität in Bezug zur Inszenierungsthematik

Inszenieren heißt zunächst, etwas veranstalten, stattfinden lassen, in Szene setzen, aber auch: anstiften, herbeiführen, einfädeln – auch anrichten. Sehen wir den Begriff im Bezug auf das Subjekt, ist die Nähe zur Darstellung, zur Rollenübernahme gemäß der Aufführung und dem Theaterspiel herstellbar. Die Inszenierung des Selbst ist eine aktuelle Strategie der Selbstfindung als existenzielle Notwendigkeit. Das Selbst scheint dieser Strategie um so mehr

¹¹¹ Lacan, Jacques: Die Stellung des Unbewußten (1960). In: Schriften II. 3. Aufl., Weinheim 1994, S.207.

¹¹² Pagel, Gerda: Lacan zur Einführung. Hamburg 1991, S. 41.

¹¹³ Vgl. Lacan, Jacques, zit. nach G. Pagel 1991, hier S.51.

¹¹⁴ Vgl. Lacan ebenda, hier S. 52.

zu bedürfen, je mehr es auf sich selbst gestellt und je weniger es traditionsverpflichtend von anderen abhängig ist.

Inszenierung meint nicht nur Bearbeitung und künstlerische Gestaltung eines Stückes im Theater oder beim Film, sondern bezeichnet auch den Vorgang des Ins-Bild-, Ins-Werk- und In-Szene-Setzens¹¹⁵ einer Sache. Von Inszenierung wird auch im Zusammenhang mit der Eigen-darstellung von Individuen gesprochen, die sich durch Körperdarstellung, Lebensstil und Verhaltensweisen ausdrückt. Diese Selbstinszenierungen der Individuen sind auch Körperinszenierungen und zugleich eine Ästhetisierung des Lebensumfeldes.

Inszenierung entsteht, wenn der Mensch entdeckt, dass er sich selbst beobachten und sich in diesem Akt des Sehens selbst in seiner natürlichen Physis betrachten kann. Indem er sich selbst beobachtet, entdeckt er, was er nicht ist, und stellt sich vor, was er hätte werden können. „Eine Trias entsteht: Das beobachtende Ich, das Ich-in-situ, und das Nicht-Ich, das heißt, der Andere.“¹¹⁶ Es ist eine menschliche Fähigkeit, sich selbst im Handeln zu betrachten. Die Form der Erkenntnis, die der Mensch auf diesem Wege erwirbt, erlaubt ihm, Variationen seines Handelns vorzustellen und Alternativen zu erproben. Er ist in der Lage, sich auch im Akt des Sehens, Fühlens, Denkens zu beobachten. Damit er sich in den Dimensionen des beobachtenden Ichs bewegen kann, müssen Distanzen zwischen räumlichen und zeitlichen Einteilungen, zwischen dem „Ich bin“ und dem „Ich könnte sein“ in eine Symbolsprache übertragen werden. Mit Goffmann muss sich ein Individuum in sozialen Rollen inszenieren, um die eigene Identität gestalten zu können, deren Effekt ein zugeschriebenes „Selbst“ ist. Goffman untersucht, wie fragil eine inszenatorische Herstellung von Identität sein kann, denn wird einem Individuum der Raum der Selbstdarstellung, der schöpferischen Inszenierung des Ichs, nicht gewährt, kommt es zu identitätsbeschädigenden Wirkungen.¹¹⁷

Die Frage nach der ästhetischen Inszenierung der Identität geht in Richtung dessen, was an dem sozialen Leben als „Wahrnehmung der Wirklichkeit“ geschaffen wird.

Das soziale Leben ist so zweifelhaft und komisch, daß gar nicht der Wunsch aufzukommen braucht, es als etwas noch Unwirklicheres zu sehen. (...) Das Wichtige an der Wirklichkeit (...) ist unsere Auffassung als wirklich, im Unterschied zu dem Gefühl bei anderen Dingen, dass ihnen diese Eigenschaft fehle. Man kann nun fragen, unter welchen Bedingungen ein derartiges Gefühl

¹¹⁵ Vgl. Wahrig: Das Fremdwörterbuch. 5., erw. Aufl., Gütersloh/München 2000, Stichwort: Inszenierung.

¹¹⁶ Boal, Augusto: Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie. Seelze 1999, S. 24.

¹¹⁷ Vgl. Goffmann, Erving: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt a. M. (1963), 1980. Erving Goffmann lokalisiert Stigmatisierungen in Form von „verkörperten Zeichen“, zitiert nach: Bausch, Constanze: Die Inszenierungen des Sozialen. In: Wulf; Göhlich; Zirfas 2001, hier S. 216.

*entsteht, und dabei geht es um ein begrenztes, durchaus zu bewältigendes Problem – um die Kamera und nicht um das, was sie abbildet.*¹¹⁸

Es geht um die Faktoren der selektiven Aufmerksamkeit, der persönlichen Interessen, eben um das, was sich für uns inszenieren soll, die Teilwelten, die „Existenzschichten“, in denen jeder Gegenstand sein entsprechendes Dasein haben kann.

Die *Inszenierung*¹¹⁹ als Begriff auf individueller Ebene verdeutlicht den Aspekt auf anthropologischem und psychologischem Hintergrund. Die Bestimmung des Menschen als ein Wesen, für das Abstand zu sich selbst konstitutiv ist, hat für das Konzept der Inszenierung grundlegende Funktion. Eben weil der Mensch, anders als das Tier, zu sich selbst in exzentrischer Position steht, sich also nicht nur innerlich, sondern auch quasi von außen gegeben ist, muss er sich selbst gegenüber treten, „indem er sich selbst zur Erscheinung bringt, sich unter bestimmten Aspekten zeigt, so dass er sich gewissermaßen mit den Augen eines anderen sehen und in den Augen eines anderen widerspiegeln kann.“¹²⁰

In der Anthropologie Plessners ist der Mensch daher von Natur aus bereits Schauspieler. Iser spricht von der Inszenierung als menschlicher Selbstausslegung, da der Mensch in seiner exzentrischen Position eben ist, aber sich nicht hat.¹²¹ Inszenierung bedeutet insofern, dass

¹¹⁸ Goffmann, Erving: *Rahmen – Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. M. (1974) 1980, S. 10.

¹¹⁹ Vgl. Früchtel, Josef; Zimmermann, Jörg (Hg.) 2001. S. 9 ff. „Die Ästhetik der Inszenierung“ wird von Früchtel und Zimmermann als gesellschaftliches, individuelles und kulturelles Phänomen diskutiert. Angedeutet werden soll hier im Anmerkungsteil auf den begrifflich-theoretische Bezug der „Inszenierung“ auf gesellschaftlicher Ebene: Im Leitbegriff Inszenierung, der zum Umfeld des Theaterbegriffs seine Zugehörigkeit hat, ist der Aufstieg des Regisseurs vom Arrangeur zum Künstler vollzogen. Die Inszenierungsthematik ist auf der gesellschaftlichen Ebene verbunden mit dem Grundbegriff der „Rolle“ und ebenso mit der Theatralität als kultur- und sozialwissenschaftlichem Konzept (Erving Goffmann: *Theater als Metapher*; Richard Sennett: *Theatralität als „öffentlicher Ausdruck“*), ein weiterer Bereich wird analysiert unter dem Titel der Kulturosoziologie mit „Lebensstil“ (Pierre Bourdieu: *Habituskonzept*; Ulrich Beck: *Risikogesellschaft*, Gerhard Schulze: *Erlebnisgesellschaft*). Die Semantik der Selbstentfaltung unter dem Kennwort der „Selbstinszenierung“ schließt sich in allen dargelegten Theorien an. Die Lesart des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft ist die Disziplinierung als Resultat einer Internalisierung im Wandel der individuellen Lebensführung (Michel Foucault). Selbstkontrolle ist die Erfordernis in einer panoptischen, totalitären Gesellschaft, in der man sich permanent beobachtet weiß. Der Lebensraum wird für jeden und jedes zum „kleinen Theater“. Umgekehrt zum griechischen-antiken Schauspiel, gewährt die Moderne nur wenigen die Übersicht über viele. Im späteren Werk von Michel Foucault (*Sexualität und Wahrheit* 1984) versteht er das Subjekt nicht mehr im wörtlichen Sinne von *subjectu*, als Unterworfenes, sondern als ein „Verhältnis zu sich“, als eine Entität, die sich zu sich selbst verhalten kann, und es kann sich zu der Art und Weise seiner Unterwerfung seinerseits verhalten. Der individualisierenden, exemplarisch orientierten Moral der Antike gibt Michel Foucault den Titel „Ästhetik der Existenz“ und sieht diese aus Sicht der Moderne im Vergleich mit der Maxime, dem Leben „Stil“ zu verleihen, im Sinne: „Mach aus deinem Leben eine Art Kunstwerk!“ Der Mechanismus der Internalisierung in der Verwandlung von Fremd- in Selbstzwang erfolgt in der Konzeption von Subjektivität auf einer Ebene zwischen Determinismus und Autonomie.

¹²⁰ Früchtel; Zimmermann 2001, S. 20.

¹²¹ Vgl. Iser, Wolfgang, zitiert nach: Früchtel; Zimmermann (Hg.) 2001, hier S. 20.

ihr immer etwas voraus liegt, etwas, das nicht zu vergegenständlichen ist, auf Grund der Struktur seiner „Entzweiung“.

Die Semantik verweist das Reden von Inszenierung auf ein Nichtinszeniertes. In der Logik der Inszenierung selber ist schon das „Vorausliegende“. Von „Inszenierung“ zu reden ist nur sinnvoll, wenn zugleich etwas unterstellt wird, das „Nicht-Inszenierung“ ist. Auch darf der Begriff der Inszenierung nicht mit dem Begriff der Konstruktion gleichgesetzt werden.

Jede Inszenierung ist als ein Zur-Erscheinung-Bringen eine Konstruktion, aber nicht gilt umgekehrt, dass jede Konstruktion auch eine Inszenierung ist, denn eine Inszenierung vollzieht sich, um einige Unterschiede herauszugreifen, in einem abgegrenzten Raum, mit Absicht, ist für ein Publikum bestimmt und auf Auffälligkeit oder Wirkung bedacht.¹²²

Nach Iser lebt jede Inszenierung aus dem, was sie nicht ist. Denn alles, was sich nicht materialisiert, steht im Dienst eines Abwesenden, das durch Anwesendes zwar vergegenwärtigt wird, nicht aber selbst zur Gegenwart kommen darf.¹²³

Dennoch ist jede Welt, „während man sich ihr zuwendet, auf ihre eigene Weise wirklich; nur dass die Wirklichkeit gleichzeitig mit der Aufmerksamkeit dahinschwindet.“¹²⁴ James meinte nicht die Welt, sondern die augenblickliche Welt einer bestimmten Person. Schütz bezeichnet die Erzeugung eines Wirklichkeits-Bereichs als eine besondere Art von Schock, und zwar dann, wenn man plötzlich von einer Welt in eine andere überspringt.

Es gibt so zahlreiche Arten verschiedener Schockerfahrungen, wie es verschiedene geschlossene Sinnbereiche gibt, denen ich den Wirklichkeitsakzent erteilen kann. Nennen wir einige Beispiele: der Schock des Einschlafens als Sprung in die Traumwelt; die innere Verwandlung, die wir beim Aufzug des Vorhangs im Theater erleben, als Übergang in die Welt des Bühnenspiels; die radikale Änderung unserer Einstellung, wenn wir vor einem Gemälde die Einengung unseres Blickfeldes auf das innerhalb des Rahmens Dargestellten (!) zulassen, als Übergang in die Welt der bildlichen Darstellung; der Zwiespalt, der sich in Lachen auflöst, wenn wir einem Witz lauschen und einen Augenblick lang bereit sind, die fiktive Welt des Witzes für wirklich zu halten, mit der verglichen unsere Alltagswelt närrisch erscheint.¹²⁵

Schütz beschreibt hier anschaulich die ästhetische Inszenierungsfähigkeit, wie sie dem Menschen im Erleben seiner Subjektivität gelingt. Auffällig ist hierbei, dass es, wie Alfred Schütz es nennt, immer um eine Schockerfahrung geht, es somit einen Moment des Eintritts in die

¹²² Vgl. Müller-Doohm, Stefan; Neumann-Braun, Klaus: Kulturinszenierungen – Einleitende Betrachtungen über Medien kultureller Sinnvermittlung. In: Dies. (Hg.): Kulturinszenierungen. Frankfurt a. M. 1995, S. 10.

¹²³ Vgl. Iser, Wolfgang, zitiert nach: Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (Hg.) 2001, hier S. 21.

¹²⁴ James, William, zitiert nach: Goffmann, Erving: Rahmen – Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a. M. 1980, hier S. 10.

¹²⁵ Schütz, Alfred, zitiert nach: Goffmann 1980, hier S. 12.

Erfahrung gibt. Die ästhetische Inszenierung hat einen Auftakt, der den subjektiven Wirklichkeitsrahmen im Erleben bestimmt.

Es lässt sich das Inszenierungskonzept entsprechend der Darlegung von Alfred Schütz in der wahrnehmungsbestimmten Erscheinung als „komplementaristische“ Variante führen. Weder verfälscht die Inszenierung das, was sie zur Erscheinung bringt, noch ist sie das „Wahre“ und auch nicht der Wahrheit des „Wesens“ entgegengesetzt, sondern sie ist sein *gleichwertiger Gegenpart*.¹²⁶

Was aber betrifft die Schockerfahrung als imaginäre Erfahrung und deren „Ästhetik der Präsenz“ im subjektiven Erleben? Zilleßen meint:

*Weil in allen Fest-Stellungen des Bewußtseins zugleich eine unbewusste Bewegung abläuft, ist jede dingfeste Festlegung reine Imagination, die Mehrdimensionalität und Überdeterminierung jedes sprachlichen Ausdrucks übersieht. Der unbewußte Andere (ver)nichtet die körperhafte Feststellung. Das Subjekt erscheint als dem Prozess des langage Unterworfenen (subiectum) Verschwunden zwischen den Ausdrucksweisen ist „es“ doch immerhin noch Spur des Abwesenden, Symptom des Mangels.*¹²⁷

Eine weitere Dimension zur Annäherung an die ästhetische Inszenierungsthematik der Subjektivität ist aus dem Blickwinkel der Subjektbeschreibung als soziales Wesen zu bestimmen. Die durchschnittliche Wahrnehmung ist der distanzierte Blick, der Objekte, Tatsachen und Situationen konstatiert. Ihm steht ein Ich gegenüber, das entweder unauffällig in der Wahrnehmung mitgegebene Befindlichkeiten ignoriert oder Andrängendes abwehrt. Das Ich ist dabei keineswegs stimmungslos, sondern in der Regel hochgradig gestimmt. Diese Stimmungen rühren aus anderen Weltbezügen. Es sind vor allen Dingen gesellschaftliche Bezüge, die als Bedrängnis oder Emphase aus dem „Mir“ auftauchen. Soziale Bezüge scheinen so stabilisiert zu sein, dass es wie eine Ich-Instanz erscheint und durch den Mechanismus der Anerkennung und der sozialen Erwartungen „grundlegend geschieht“. Diese soziale Wahrnehmung verdichtet sich zu den Befindlichkeiten. Wie die Befindlichkeit in dem einen Sinne als Spuren der „leiblichen Anwesenheit“ zu verstehen ist, so ist die Befindlichkeit im anderen Sinne als Spuren der sozialen Existenz vorhanden.

¹²⁶ Vgl. Früchtl; Zimmermann (Hg.) 2001, S. 22.

¹²⁷ Zilleßen, Dietrich: Sicherung und Bedrohung des Körpers im Ritual. Spuren sakramentalen Handelns. In: Heimbrock, Hans-Günter; Streib, Heinz (Hg.) *Magie: Katastrophenreligion und Kritik des Glaubens: Eine theologische und religionstheoretische Kontroverse um die Kraft des Wortes*. Kampen 1994, S. 213.

Im weiteren Schritt soll der Blickwinkel zur Subjektivität auf das Subjekt in seiner Sozialität als soziales Wesen beleuchtet werden. Hiermit wird die ästhetische Inszenierungsthematik als Konzept des Selbstbildes konstruiert und somit soll der Frage der Inszenierungsthematik in Bezug zur Subjektivität nachgegangen werden.

2.4.1 Das Selbstbild als Konzept der Inszenierung

Die Inszenierung des Selbst ist eine Strategie der Selbstfindung oder auch Absicherung der Identität. Die Frage „Wer bin ich?“ gehört zum Wesen des Menschen und thematisiert das Problem der Konstanz und Kontinuität von Persönlichkeitsmerkmalen. Die Innenansicht ist mit der Wahrnehmung von anderen, mit der Zuschreibung von Eigenschaften dialektisch verbunden. Unstrittig ist bei aller Unterschiedlichkeit der Ansätze in der Identitätsforschung die Vorstellung, Identität als einen dynamischen Prozess der Integration bzw. Synthese unterschiedlicher Erfahrungen, Sinneswahrnehmungen und Deutungsmuster zu begreifen. Bedeutend bleibt, dass sich im Diskurs um Identität ein Grundthema zeigt:

Erscheint Identität als etwas, das die Tendenz hat, einen Gleichgewichtszustand, einen Zustand der Ordnung herzustellen, oder lässt sie sich eher als dynamischen und chaotischen Prozeß beschreiben, der letztlich ‚nicht zu fassen‘ ist?¹²⁸

Bei der Selbstkonzeptforschung steht der Verarbeitungsprozess des Individuums im Kontext einer reflexiven Auseinandersetzung einer Person mit sich selbst. In neueren Ansätzen wird der emotionalen Komponente („Selbstwertgefühl“) gegenüber der kognitiven („Selbstwahrnehmung“) eine größere Bedeutung zuerkannt. Hier hat das Selbstkonzept eine strukturierende Aufgabe, um ein Gleichgewicht herzustellen.

In diesem Konzept ist es weniger möglich, dass Empfindungen als nichtkonsistent bewertet werden. In der Frage zwischen Selbst und Identität ist auch die gegenläufige Tendenz zur Harmonisierung zu berücksichtigen. Es besteht die Tendenz, dass das Gleichgewicht im Einlassen auf Neues und Fremdes aufbricht.¹²⁹

¹²⁸ Türcke, Christoph, zit. nach Holzbrecher, Alfred: Wahrnehmung des Anderen. Zur Didaktik interkulturellen Lernens. Opladen 1997, hier S. 106.

¹²⁹ Vgl. Holzbrecher, Alfred: Wahrnehmung des Anderen, ebenda: S. 108.

Zur theoretischen Auseinandersetzung mit dem *Identitätsdiskurs* sind Meads Untersuchungen bedeutsam. Er stellt dar, dass die Entfaltung des Selbst nur im intersubjektiven Handeln gelingt. Sozialisation und Individuation sind sich wechselseitig bedingende Prozesse. Identität besteht für Mead aus dem *I* und dem *Me*. Das *I* ist sein subjektiver Teil. Es steht für das spontan agierende Subjekt, seine Freiheit und Widerständigkeit. Das *Me* ist der Teil des Selbst, der die verinnerlichten Erfahrungen enthält. *Me* steht „für eine bestimmte Organisation der Gemeinschaft, die in unseren Haltungen präsent ist“¹³⁰. Identität ist hier ein Prozess, der die beiden Teile des Selbst *I* und *Me* vermittelt und in dessen Rahmen die Selbstreflexion stattfindet. Mead betont, dass Identität „für sich selbst ein Objekt ist“¹³¹. Die Persönlichkeitsentwicklung insgesamt findet über Interaktion statt. „Wir müssen andere sein, um wir selbst sein zu können.“¹³²

Durch die Teilhabe an einem gemeinsamen Symbolsystem ist das Individuum in der Lage, sein Handeln auch vom Standpunkt seines Gegenübers aus zu sehen, es sieht sich selbst aus der Perspektive des Anderen. Die Berücksichtigung der Eigenaktivität der Subjekte in der primären Sozialisation kennzeichnet dabei einen phänomenologischen Standpunkt. Mead gilt als Begründer eines Perspektivenwechsels und als tragend für die sozialwissenschaftliche Erforschung und Analyse des interpersonalen Verstehens.

Für den sozialen Zusammenhang gilt die Leistung der Perspektivenübernahme als Beitrag zu einem Selbstbild. Ein Selbstbild ist als „Haltung des Hinwendens zu den anderen und zu sich selbst“¹³³ zu definieren.

Doris Schuhmacher-Chilla¹³⁴ hinterfragt den grundlegenden Sinn, der in sozialer Handlung als ästhetische Komponente liegt. Einzubeziehen in die Diskussion ist als ästhetische Komponente der Ansatz von Bourdieu¹³⁵. Der Sozialwissenschaftler versucht darzulegen, wie der gesamte Lebensstil eines Menschen von der jeweiligen Position im sozialen Raum bestimmt wird.

¹³⁰ Mead, George Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft. 8. Aufl., Frankfurt a. M. 1991, S. 221.

¹³¹ Mead 1991, S.178.

¹³² Ebenda, S. 327.

¹³³ Schuhmacher-Chilla 1995, S. 27.

¹³⁴ Vgl. ebenda, S. 23.

¹³⁵ Vgl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M. 1993.

Lebensstil, Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen werden im Lauf der Sozialisation aus der sozialen Gruppe übernommen, in der man aufwächst.

Die Thematisierung der ästhetischen Haltung ist bezüglich der Ich-Identität weiterhin über die Inszenierung des Selbst als Strategie für Identität zu beschreiben, im Sinne einer Sicherung und eines Konzepts, als „Ästhetik der Inszenierung im Selbst“ zu erkunden.

Die Syntheseleistung einer Identität als dynamischer Prozess der Integration wird in den theoretischen Positionen stark unterschieden. In der Diskussion um das „Ende des Subjekts“, die mit den Autoren wie Jacques Derrida, Jean-Francois Lyotard und Michel Foucault verbunden wird, erscheint allerdings die Vorstellung einer Identität fragwürdig.

Grundsätzlich ist in Bezug auf die Situation der Präsenzerfahrung als ästhetische Inszenierung der Subjektivität ein Identitätskonzept fragwürdig, denn im performativen Prozess gerät das Subjekt „außer sich“, es ist in Auflösung und ist vom *Anderen* her bestimmt.

2.4.2 Subjektivität und Inszenierung in Relation zu den Grundbedingungen moderner Existenz

Zu den Grundbedingungen moderner Existenz gehört Komplexität und Kontingenz¹³⁶. Erkenntnistheoretisch werden die narzisstischen Kränkungen der Menschheit am deutlichsten vom Konstruktivismus resümiert. Nach dieser Einsicht gibt es keine wahre Abbildung der Welt. Sie ist nicht analytisch bestimmbar und nicht prognostizierbar. Was die Komplexität der modernen Gesellschaft fordert, überfordert das Menschendenken prinzipiell, es ist die Mehrwertigkeit. Bolz meint: „In der modernen Welt muß man auf Notwendigkeit und Unverzichtbarkeit verzichten. Die Grundparadoxie jedes sozialen Systems ist die Notwendigkeit der Kontingenz. Damit zerfällt das Sein des Daseins in Ersetzbarsein und Andersseinkönnen.“¹³⁷ Das

¹³⁶ Der Begriff der Kontingenz wird im Theoriekontext der Postmoderne im Sinne einer fortlaufenden Ersetzbarkeit diskutiert, im allgemeinen philosophischen Sprachgebrauch ist hiermit die Zufälligkeit im Gegensatz zur Notwendigkeit gemeint. Anthropologisch meint Kontingenz, dass es dem Menschen unmöglich ist, über das Eintreten bestimmter Ereignisse zu verfügen, sie gehört also zu den menschlichen Grunderfahrungen.

¹³⁷ Bolz, Norbert; Münkler, Andreas: Was ist der Mensch? München 2003, S. 14. In diesem Zusammenhang schreibt Bolz hier auf S. 17: „Erst Niklas Luhmann hat es gewagt, eine Soziologie ohne Menschen zu konzipie-

Individuum bleibt als gefrorene Kontingenz. Aus dem Kontingenzbewusstsein folgt eine technische Welteinstellung, in der Kontingenz als Stimulans angenommen wird.

Nach dem Schlüsselgedanken von Luhmann ist das Individuum aus der Gesellschaft ausgeschlossen. Das Selbst ist eine Anforderung des Individuums, „um für andere etwas zu sein, was es selbst nicht von selbst ist“¹³⁸.

Gesellschaftliche Differenzierung fordert kompensatorische Rituale der Einheit. Je stärker die Abhängigkeiten von aus sich selbst laufenden Systemen werden, desto mehr tritt Kompensationsfunktion des Individuellen hervor. „Und Einheit gewinnt ein Ich in der Faszination (s)eines Bildes.“¹³⁹ Diese Form der Ästhetisierung des Alltags geht einher mit der Welt der Selbstinszenierung. Das Leben inszeniert sich selbst und erfindet seine Identität. „Man kann sich zwar nicht ändern, aber umerzählen. (...) Man könnte auch sagen: die Wahl der Eigenformel ist der Aberglaube der Postmoderne.“¹⁴⁰

Vor der Unerträglichkeit der Komplexität schützt uns der Sinn und die Selbstverwirklichung immunisiert uns gegen die Kontingenz der eigenen Existenz. Der Mensch benötigt nach der Erkenntnis des Kontingenzcharakters seiner Existenz etwas, was er mit „Einmaligkeit“ besetzen kann. So werden Dinge zum Fetisch. Also werden die Dinge, die an sich austauschbar sind mit *Framing*, mit Rahmung und Dekonstruktion besetzt. Sie werden herausgehoben aus der Schleife der Kontingenz, ausgestellt im wahrsten Sinn des Wortes und somit ästhetisch inszeniert.

Aus anthropologischer Sicht ist der moderne Mensch durch sein archaisches Erbe, seine Moral und durch die technischen Innovationen gleichsam trianguliert.¹⁴¹ Auch mit der Eigenlogik der autopoietisch operierenden sozialen Systeme und der Geschwindigkeit der Technikrevolution können Menschen nicht mehr Schritt halten. Angesichts der Informationsflut stützt sich der Mensch dabei auf die Kraft des Vergessens – auf das Vermögen der Selektion.¹⁴² Norbert Bolz

ren, deren Gegenstand gerade die Differenz von Gesellschaft und Menschen ist. Aus dieser Perspektive wird der Mensch als Umweltproblem der Gesellschaft erkennbar.“

¹³⁸ Luhmann, Niklas, zitiert nach: Bolz, Norbert: *Selbsterlösung*. In: Bolz, Norbert; Reijen, Willem van (Hg.): *Heilsversprechen*. München 1998, hier S. 212.

¹³⁹ Bolz, Norbert: *Selbsterlösung*. In: Bolz, Norbert; Reijen, Willem van 1998, S. 214.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 216.

¹⁴¹ Vgl. Bolz *in*: Bolz; Münkler 2003, S. 16. Anmerkung: Norbert Bolz schreibt hier: „Das Begehren des alten Adams passt nicht in die Affektmodulationswelt der Moderne, und die christliche Ethik ist nicht komplex genug, um der postmodernen Lebensstilvielfalt gerecht zu werden.“

¹⁴² Bolz; Münkler 2003, S.16.

weist hier auf unser Vermögen des Gedächtnisses, die Aufmerksamkeit, die Informationsverarbeitung und die Kontaktfähigkeit.

Der Optionsvielfalt, den vielen möglichen Welten, zu der auch die technische Kommunikation gehört, steht nur *e i n* Leben gegenüber. Die einerseits unüberschreitbaren Grenzen des Menschen weisen andererseits auf seine Konstitution und Kapazität für sein metaphorisches Vermögen. „Der Mensch versteht sich nur, indem er sich technisch wiederholt und sich ein physisches Bild von seinen Bewusstseinsakten macht.“¹⁴³ Menschen müssen sich deuten, können sich aber nicht aus sich selbst deuten. Sie brauchen Identitätsformeln. Jedoch ist zu nennen, was für gesellschaftliche Systeme gilt: Je komplexer ein System, desto unmöglicher seine bewusste Lenkung, das gilt auch für die Dynamik der Selbstorganisation und Selbstreflexion des Menschen.

Die gesellschaftliche Differenz fordert gegen die Erkenntnis der Kontingenz kompensatorische Rituale der Einheit ein.

Fazit ist: Für die Gesellschaft gibt es weder Echtheit noch Individualität. Auf die Krise der Echtheit wird mit dem Kult des Authentischen geantwortet. Hierfür gibt es Formulierungshilfe bei der Eigenkonstruktion von Geschichten, mit denen sich der Einzelne identifizieren kann.

Der erweiterten persönlichen (Entscheidungs-)Freiheit steht auf der anderen Seite die Schwäche, sich in der Vielfalt zu orientieren, gegenüber.

Sozialisation kann im großen Maße auch als mediatisierte bzw. medienvermittelte Sozialisation gekennzeichnet werden.¹⁴⁴

Medienvermittelte Sozialisation bedeutet deshalb auch, sein Verhalten und seine Orientierung *auf Zeit* festzulegen. Die Heranwachsenden leben über die Aneignung der Leitvorstellung „Unverbindlichkeit“. Die Wirkungsmechanismen der Medien avancieren zu Vorgaben für die Ausformung und Stilisierung der persönlichen Identität. Kultfiguren oder Idole und deren Verhaltens- und Sichtweisen werden in die Selbstdarstellung und für das Herstellen von Identität aufgenommen.

Cyberspace, Newsgroups und Chat-Boxen bieten Möglichkeiten, dass die Computernutzer als fiktive, synthetische Figuren miteinander in Beziehung treten.¹⁴⁵ Es entstehen neben solchen

¹⁴³ Bolz *in*: Bolz; Münkler 2003, S. 17.

¹⁴⁴ Vgl. Zimmermann, Peter: Grundwissen Sozialisation. Opladen 2000, S. 196.

virtuellen Sozialwelten zahlreiche spezialisierte Sinnwelten und Material für die „Bastelidentitäten“.

Die Vielzahl der Orientierungen und Leitbilder sind mit Risiken und auch immer wieder mit neuen Ansprüchen verbunden.

Vor diesem Hintergrund ist die Suche nach einem Selbstbild zu verstehen: Die Grenze zwischen Medienrealität und Lebenswelt schwindet. Selbstbilder gleichen imaginären Theaterbildern und können virtuell lebensnah ausgelebt, beispielbar werden.

Die Umbrüche der Zeit, Struktur und Auswirkungen der Transformationsprozesse stellen die Bedingungen zur Erzeugung von Sozialität im kulturellen Kontext. Die geschilderte gesellschaftliche Pluralisierung führt – so die These von Welsch¹⁴⁶ – zu einer internen Pluralisierung der Individuen. Das Leben der Subjekte wird zu einem „Leben im Plural“. Die Signatur der Moderne bringt viele Lehren, Richtungen und ‚Wahrheiten‘ hervor, die untereinander höchst verschieden, sogar widersprüchlich sind, und doch können sie gleichermaßen anerkannt und wirksam werden. So gibt es „größere und kleinere Affinitäten und eine fließende *Gemengelage* und Wechselwirtschaft zwischen unterschiedlichen Identitäten. Dominanzen werden verschiebbar, und man entdeckt – mit einem Gefühl der Überraschung und Befreiung –, dass man auch anders sein könnte.“¹⁴⁷

2.4.3 Die Dekonstruktion des Subjekts als seine Transformation

Die Sicht auf die Strukturen der Zeit, wie sie weiter oben als veränderte Strukturen für die Lebenswelt der Heranwachsenden beschrieben wurden, lässt sich mit Wolfgang Welsch auch als Potential für das Subjekt lesen. Die Dekonstruktion des Subjekts, wie sie von postmodernen Denkern propagiert wird, hat eigentlich eine *Transformation* des Subjekts zum Ziel. Die

¹⁴⁵ Vgl. Krotz, Friedrich: Hundert Jahre Verschwinden von Raum und Zeit? Kommunikation in den Datennetzen in der Perspektive der Nutzer. In: Beck, Klaus; Vowe, Gerhard (Hg.): Computernetze – ein Medium öffentlicher Kommunikation? Berlin 1997.

¹⁴⁶ Vgl. Welsch, Wolfgang: Topoi der Postmoderne. In: Fischer, Hans Rudi; Retzer, Arnold; Schweitzer, Jochen: Das Ende der großen Entwürfe. Frankfurt a. M. 1993, S. 35 ff.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 44.

interne Pluralität und Übergangsfähigkeit ist nach Welsch für das heutige Subjekt nicht nur charakteristisch, sondern auch erforderlich. „Pluralität und Transversalität werden zentral.“¹⁴⁸

Postmodernes Denken signalisiert eben auch eine veränderte Einstellung, eine andere Geisteshaltung jenseits der Ganzheitsverlustdiagnosen. Sie bejaht den Übergang in die Pluralität.

*Sie erprobt den Gedanken, dass Vielheit eine Glücksgestalt sein könnte. (...) Das also scheint mir der Fokus der Postmoderne zu sein: eine Pluralität, die nicht mehr auf eine einzige Reihe zu bringen oder in einem systemischen Verbund zu fassen ist, und eine Haltung, die dieser Pluralität sich stellt und gerecht zu werden sucht.*¹⁴⁹

In der Intention der Postmoderne geht es um Subjekte, die sich nicht auf die Meisterung und Bewältigung alles Anderen konzentrieren, sondern die bereit sind, sich auf anderes einzulassen; sie hätten Sensibilität für verschiedene Sinnformen zu entwickeln und zu Übergängen zwischen ihnen bereit und fähig zu sein.

Mit der Theorie der Postmoderne folgenreich formuliert ist somit auch das ästhetische Paradigma von Wirklichkeit. Es besteht in der Einsicht, dass unser Erkennen die Wirklichkeit nicht einfach wiedergibt, sondern erzeugt. Schon durch die kantische Grundlegung, dass sich unsere Erkenntnis nicht auf die Dinge an sich, sondern auf Erscheinungen bezieht, sind diese Erscheinungen primär ästhetisch vorgegeben. Weiter zeigte Friedrich Nietzsche, wie wir Wirklichkeit mit fiktionalen Mitteln erzeugen: durch Anschauungsformen, Grundbilder, Leitmetaphern, Phantasmen, Projektionen. Durch ‚metaphorische‘ Arbeit bringen wir andere Wirklichkeiten hervor. Diesen „Trieb zur Metaphernbildung“ kann man „keinen Augenblick wegrechnen (...), weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde“.¹⁵⁰

Der Erzeugungscharakter von Wirklichkeit hat das Entstehen einer Vielzahl unterschiedlicher Wirklichkeiten zur Folge. Diese Grundlage bewirkt die Vorstellung von Wirklichkeitsebenen, die in sich ästhetisch geworden sind und somit Bedingungen für ästhetische Inszenierungen für Selbstbilder und Identitäten als Präferenzen darstellen.

Eine ästhetisierte Kultur beschreibt Rorty und führt aus, dass „hinter den gemalten Wänden“ nicht die „echte Wand“ wartet, sondern dass dort immer wieder gemalte Wände liegen.¹⁵¹

¹⁴⁸ Welsch, Wolfgang: Topoi der Postmoderne. In: Fischer; Retzer; Schweitzer 1993, S. 46.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 38.

¹⁵⁰ Nietzsche, Friedrich, zitiert nach: Welsch, Wolfgang. Topoi der Postmoderne. In: Fischer; Retzer; Schweitzer 1993, hier S. 51.

¹⁵¹ Vgl. Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt a. M. 1989, S. 99.

Die Sozialisationstheorien haben gezeigt, in welchem Wechselverhältnis das sich konstituierende Subjekt und das soziale Umfeld stehen. Die Komplexität und die Unauflösbarkeit der polaren Bedingungen sind verdeutlicht worden. Es ist verwunderlich, dass von der Sozialisationsforschung selber nicht eine „ästhetische Sozialisation“ als Forschungsgegenstand entdeckt wurde, schreibt Schuhmacher-Chilla. In der Herauslösung des Ästhetischen aus dem engeren Bereich von Kunstgegenständen auf eine Ausweitung auf das ästhetische Moment bezieht sich Wahrnehmung auf die Unterschiedlichkeit von Wahrnehmungsweisen. Huschke-Rhein führt dazu aus: „Das Ästhetische wird als generatives Prinzip verstanden, das ökonomische und soziale Ereignisse individuell verwandelt zur Darstellung bringt.“¹⁵² Ein solcher Begriff von ästhetischer Sozialisation korrespondiert mit der Thematisierung des *Anderen* in der Pädagogik.

Während Schuhmacher-Chilla in ihrer Untersuchung das Ziel verfolgt, den Zusammenhang Ästhetik – Sozialisation – Bildung für die erziehungswissenschaftliche Reflexion zu öffnen, so soll an dieser Stelle der Fokus auf die Momente gelegt werden, die im Bildungskanon eine Leerstelle aufweisen. Es geht um den performativen Prozess als ästhetische Inszenierung der Subjektivität, welche im interdisziplinären Kontext in ihrem Verhältnis zu den Erziehungswissenschaften reflektiert werden sollte.

2.4.4 Selbstintentionalität und Selbstinszenierung in Bezug auf das Lernen

In der Zeit der Moderne, in der die „Individuen ihre Überzeugungen überleben“¹⁵³, weil es nur noch temporäre Gewissheiten gibt, arbeitet die Schule mit einem unterlegten Sinn für das Lernen, eben mit einer jeweiligen Intention für das Vermittlungsgeschehen.

Im weiteren Verlauf wird das Modell der Intentionalität für das Lernen, als selbstbewusster Subjektivismus gegenüber dem Modell der ästhetischen Inszenierung im Sinne der Selbstvergessenheit als Erfahrung von Subjektivität differenziert.

Die systemisch-konstruktivistisch orientierte Erziehungswissenschaft unterstützt den Kreislauf der Selbstintentionalität und der Selbstinszenierung aus der Verantwortung der Sicht des Ler-

¹⁵² Vgl. Schuhmacher-Chilla 1995, S. 3.

¹⁵³ Bolz, Norbert: Selbsterlösung. In: Bolz, Norbert; Reijen, Willem van 1998, S. 217.

nens als Systembeziehung. Zunächst wird die Theorie der Selbstorganisation, als Modell der Autopoiesis vorgestellt.¹⁵⁴

Die Systembeziehungen werden in den Erziehungswissenschaften auf drei anthropologische Grundsysteme hin ausgerichtet, auf die biologischen, psychischen und sozialen Systeme.

In der neueren Entwicklung einer Theoriegenese unter dem Einfluss des Konstruktivismus geht es im Diskurs von Systemen zum einen um ein Verständnis von Systemen als eine kognitive (Re-)Konstruktion von Problem-, Aufgaben- und/oder Handlungsfeldern. Zum anderen fördert die konstruktivistische Theorie die *Autopoiesistheorie*, wodurch das Individuum, das Subjekt, in den Systemansatz hineingeholt werden kann, indem Erziehungsprozesse als autopoietische Entwicklung in unterschiedlichen Systemen und Systemkontexten rekonstruiert werden.

Insbesondere wird die Tätigkeit hervorgehoben, die investiert werden muss, um die Selbstorganisation, die Autopoiesis in der umgebenden Welt fortsetzen zu können. Nach Auffassung der systemischen Erziehungswissenschaft ist eines der wichtigsten Kriterien des Lernens die „*nicht-instruktive Interaktion*“ (...) *Lernen ist letztlich eine Leistung des autopoietisch-selbstreferentiellen Systems selber und nicht das Ergebnis einer Informationsübertragung*, auch nicht eines noch so hervorragenden didaktischen Inputs“¹⁵⁵.

Von der Logik autopoietischer Systeme her ist jeder *Input*¹⁵⁶ vom System aus selektiv und autonom umgedeutet. So ist das Lernen eine Form der Konstruktion.

Die Interdependenzen zwischen den unterschiedlichen Systembegriffen bietet nach Huschke-Rhein die Synergetik an.

Synergetik besagt als Theorie der Selbstorganisation, dass einerseits eine *Spontanität* der Selbstorganisation vorhanden ist, andererseits aber das Bedingungsgefüge für die Selbstorganisation berücksichtigt werden muss.¹⁵⁷ Im Kontext der Systemtheorie verweist dieses Modell auf die Dynamik der Selbstorganisation.

¹⁵⁴ Vgl. Huschke-Rhein 2003, S. 121.

¹⁵⁵ Huschke-Rhein 2003, S. 119.

¹⁵⁶ Vgl. Maturana, Humberto; Varela, Francisco: *Der Baum der Erkenntnis*. 3. Aufl., Bern/München 1987, S. 56. Sie lehnen den Begriff Input ab, weil zum Verständnis ihres Ansatzes nicht das Erkennen *der* Welt stattfindet, sondern die Subjektivität der Wahrnehmungen verortet wird. „Das Sein und das Tun einer autopoietischen Einheit sind untrennbar.“

¹⁵⁷ Huschke-Rhein 2003, S. 224. Die Forschungen zum Thema der Synergetik befinden sich in Übereinstimmung mit Konzepten der Chaosforschung und der Theorie der dissipativen Strukturen (Prigogine 1979, Coveney;

Das Grundmodell der Theorie bezieht sich auf das Modell von Ilja Prigogine¹⁵⁸, es handelt von den dissipativen Strukturen, die sich bei Zunahme von Energiezufuhr an einen bislang nicht strukturierten chemischen oder physikalischen Komplex spontan strukturieren können.

Auch das Konzept des „Attraktors“¹⁵⁹ aus der Chaosforschung zeigt die Systemdynamik, in der die Zeit so organisiert wird, dass eine relativ stabile Struktur entsteht. Somit spielt der Begriff der Selbstorganisation auch in der Chaosforschung eine wichtige Rolle: Die Rückkopplung in hochkomplexen der chaotischen Systemen wird nicht von außen organisiert.

*Vielmehr organisieren sich solche Systeme in hohem Maße autonom, eben ‚autopoietisch‘, d. h., sie organisieren die Bedingungen ihrer Existenz und ihrer Entwicklung selbst, z. B. bestimmte Muster bei Blüten, Formen von Blättern oder Formen der Wolken.*¹⁶⁰

Die Bedeutung der Selbstorganisation eines Systems ist für hier die systemisch-konstruktivistische Pädagogik am Prinzip der Synergetik vorgestellt worden. Die autopoietische Dimension ist demnach interdisziplinär angelegt und die Autoren betonen die Abhängigkeit des jeweiligen Systems von der umgebenden Welt.

Je größer die Autonomie eines Rückkoppelungssystems ist, desto mehr Rückkoppelungsschleifen braucht es offenbar in sich selbst und in seinen Beziehungen zur Umwelt. Dieses autopoietische Paradox besagt: „Jede autopoietische Struktur hat eine einzigartige Geschichte, aber ihre Geschichte ist in die Geschichte der weiteren Umgebung und aller anderen autopoietischen Strukturen eingebunden – ein ganzes Bündel verflochtener Zeitpfeile.“¹⁶¹

Im autopoietischen System des Lernens geht es demnach immer um den neuen Anschluss des nächsten Elements, um Fortschreiten von Ereignis zu Ereignis, denn nicht in der Wiederholung, sondern in der Anschlussfähigkeit liegt hier das Phänomen.¹⁶² Nach Huschke-Rhein stellt die Einbeziehung der Gefühle eine wichtige Ergänzung und Korrektur des kopflastigen

Highfield 1992) sowie mit der interdisziplinären Selbstorganisationsforschung, die den Bereich chemischer, biologischer und physikalischer Selbstorganisation umfasst (Kauffmann 1996: Untertitel: „Chaos, Komplexität, Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft“).

¹⁵⁸ Vgl. Prigogine, Ilja, zitiert nach: Huschke-Rhein 2003, hier S. 225.

¹⁵⁹ Vgl. Kriz, Jürgen: Probleme der Beschreibung von Strukturbildung im psychosozialen Bereich mittels naturwissenschaftlicher Konzepte. In: Gestalt Theory, 2. Jg., Heft Nr. 17, S. 157, 1995, zitiert nach: Huschke-Rhein 2003, hier S. 227. Anmerkung: Der Attraktor wird von Jürgen Kriz als eine Struktur – auch Muster, Regel, Ordnung eines dynamischen Prozesses (im Gegensatz z. B. zur statischen Ordnung eines Mosaiks) – woraufhin sich eine Systemdynamik entwickelt, die dann über einen gewissen Zeitraum stabil bleibt.

¹⁶⁰ Huschke-Rhein 2003, S. 236.

¹⁶¹ Briggs, John; Peat, David F., zitiert nach: Huschke-Rhein 2003, hier S. 240.

¹⁶² Vgl. Luhmann, Niklas, zitiert nach: Huschke-Rhein 2003, hier S. 134.

Lernens dar.¹⁶³ Es geht ihm jedoch darum, Gefühl und Denken als zwei selbstständige autopoietische Systeme zu verstehen, die rekursiv und operational zusammenwirken.

Der Systemtheoretiker Luc Ciompi charakterisiert ebenfalls die Lernaufgabe als eine Anpassungsaufgabe, als aktive Konstruktionsaufgabe. „Jedes System ist zunächst charakteristisch verschieden und evolutionär mit unterschiedlichen Funktionen ausgestattet, jedem System kommt darum zunächst eine ‚Eigenwahrheit‘ zu, die nicht auflösbar ist.“¹⁶⁴ Zwar unterstreicht Ciompi, dass das Fühlensystem den ganzen Körper umfasst, aber das Ganze liegt – im Unterschied zur Sichtweise der leibphilosophischen Ästhetik, systemisch gesehen, erst in der Koppelung beider Systeme. Denken heiße spalten, Fühlen vereinigen.¹⁶⁵ Es handelt sich hier systemisch gesehen um eine Integrationsaufgabe. Denken und Fühlen sind danach Bezugssysteme, erst zusammen können sie ihre Energie entfalten. Nach der Analyse der systemisch-konstruktivistischen Pädagogik und Erkenntnis zu den genannten Faktoren für das Lernen ist jeglicher Lernerfolg abhängig von der „geglückten Ankoppelung“ der Lernerfahrung an die vorherige – als intentional besetzte Inszenierung.

Autopoiesis hat als Ankoppelungsversuch demnach existentiell den Sinn, nur das im System anzuschließen, was lebensbedeutsam ist. Hieraus schließen die Systemtheoretiker, dass die Selbstorganisation des selbstreferentiellen Systems in einer Systemumwelt die kontextuelle Auslegung des Lernens einfordert.

Entscheidend für ein systemisches Verständnis ist bei der Übertragung auf pädagogische Interventionen die Aussage, dass kein System für ein anderes instruierend sein kann.

Mit der systemisch-konstruktivistischen Theorie zur Zirkularität der Autopoiesis werden die Selbstintentionalität und die Selbstinszenierung für das Lernen grundsätzlich angenommen.

Wenn in diesem Sinn jedes Lernen eine Welt hervorbringt und jedes Lernen eine Beziehung zur natürlichen und zur sozialen Umwelt des Lernenden bedeutet¹⁶⁶, ist die *Suche nach einem heuristischen Moment* für ein Lernen von Bedeutung. Es fördert die aktive Mitarbeit des Sub-

¹⁶³ Huschke-Rhein 2003, S. 130.

¹⁶⁴ Ciompi, Luc, zitiert nach: Huschke-Rhein 2003, hier S. 131.

¹⁶⁵ Vgl. Huschke-Rhein 2003, S. 131.

¹⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 128.

jekts und die Erfahrungsinterpretation dient dazu, mit der Wirklichkeit konstruktiv lernend, das heißt, ästhetisch erfahrend, umzugehen.¹⁶⁷

Mit der heuristischen Qualität für das Lernen ist folgerichtig zugleich die Art und Weise der ästhetischen Inszenierung eines Vermittlungsgeschehens angesprochen. Diese Form der Inszenierung dient nach der systemisch-konstruktivistischen Theorie für das Lernen als Modell der Intentionalität, welches den selbstbewussten Subjektivismus unterstützt. Wenn das Intentionale in systemischer Sicht der Selbststeuerung unterliegt, hat diese Selbstorganisation den Charakter einer Selbstinszenierung.

Die Erziehungswissenschaftler möchten mit der Sicht aus der systemisch-konstruktivistischen Perspektive das Autonomiebestreben der Selbststeuerungselemente fördern. In der Schule wird mit dem intentionalen Bezug zum Vermittlungsgeschehen die Inszenierung eines selbstbewussten Subjektivismus eingeleitet. Jedoch geschieht diese Inszenierung nur mit einer „Behauptung vom Selbst“, mit dem, was s c h e i n b a r Bezug zum Selbst hat.

Die Selbstintentionalität und die Selbstinszenierung sind dialektisch zu sehen. Die Inszenierung der Subjektivität ist immer zugleich einer Art Selbstsabotage unterworfen, weil das Subjekt konfrontiert ist mit seiner Kontingenz und Diskontinuität. Die Konsequenz ist: Subjektivität wird inszeniert und zugleich verfehlt. Die ästhetische Inszenierung der Subjektivität ist aus der Perspektive der autopoietischen Dimension kein Kontinuum, sie ist als Verrat zu erkennen. Sie verrät die Subjektivität, indem sie diese idealisiert und als Handlung operationalisiert.

Was die ästhetische Inszenierung der Subjektivität eigentlich intendiert, was sie erwartet, ist nicht zu erreichen. Es findet stattdessen ein Verrat statt, als Form einer Selbstsabotage.

Aus der zuvor geführten Darstellung zur Thematik des *Selbst* und dessen Inszenierungsdynamik, dessen leiblichen Wahrnehmungsbedingungen sowie dessen sozialen Grundbedingungen der Existenz geht hervor, dass das Subjekt immer schon mit einer vorgängigen Intention besetzt ist, von der es nichts weiß, weil es vom *Anderen* herrührt.

Das System Schule muss gegen die Erkenntnis der Kontingenz etwas Einmaliges zusetzen, als Zustandsbeschreibung für die Subjektsituation, damit das Selbst jeweils wieder (nur) eine Behauptung vom Selbst ist, „um für andere etwas zu sein, was es selbst nicht von selbst ist“¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Glaserfeld, Ernst von, zitiert nach: Huschke-Rhein 2003, hier S. 129. Anmerkung: Der Konstruktivist Ernst von Glaserfeld unterscheidet zwei Arten des Lernens: Er unterscheidet das „Auswendiglernen“, das auf „Wiederholung“ und „Iterierung“ eines „festgelegten Weges“ gerichtet ist, von einem Lernen als „Konstruktion eines solchen Weges“.

Die Erziehungswissenschaften, die mit Selbstinszenierung im Sinne der Autopoiesis befasst sind und hierzu das Modell des Intentionalen als selbstbewussten Subjektivismus bearbeiten, sind – so ist zu folgern – jeweilig mit der Dialektik einer subjektiv erlebten Inszenierung betroffen.

Zusammenfassung

Bisher ist die Inszenierungsthematik bezüglich der Erziehungswissenschaften aus der systemisch-konstruktivistischen Perspektive vorgestellt worden. Dieses Modell der Selbstinszenierung als Selbstorganisation stellt die Intentionalität im Kontext der Autopoiesis heraus und rekonstruiert hierfür einen selbstbewussten Subjektivismus.

Zugleich konnte für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität festgestellt werden, dass das, was das Subjekt eigentlich intendiert, was es erwartet, nicht zu erreichen ist, weil es vom *Anderen*, dem Unbewussten herrührt.

Zudem gibt es einen Bereich der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität, welcher als Ästhetik des Performativen und somit als Ereignisästhetik zu verstehen ist.

Gegenüber der traditionellen Rekonstruktion des Subjektiven aus Sicht der Erziehungswissenschaften ist die Stufe des Unerfahrenen zu betonen. Insofern ist die ästhetische Erziehung bedeutsam für die Kritik der Erziehungswissenschaften. Sie lässt Erfahrungsräume entstehen, indem sie diese inszeniert.

Wie oben dargelegt, funktionieren die Vermittlungsobjekte als *Vermittlungsgestaltungen*. *Vermittlungsgestaltungen* sind intentional besetzt. Gegenüber diesem Modell ist die ästhetische Inszenierung der Subjektivität als Ereignisästhetik zu setzen. Hierfür muss es einen Raum geben, wo direkte Ankoppelungen als Erfahrungslernen unterbleiben. Die Ästhetik der Performance ist die Inszenierung des „Unpassenden“. Dieses *Andere* als *Präsenzerfahrung* und Ereignisästhetik ist nicht das, was als Erfahrungswissen „angekoppelt“ werden kann.

Zusammenfassend stellt sich die ästhetische Inszenierung für das subjektive Erleben als Dimension dar, die für jedes System der Erziehungswissenschaften Relevanz hat.

¹⁶⁸ Bolz, Norbert: Selbsterlösung. In: Bolz; Reijen 1998, S. 212.

Im Folgenden soll die Inszenierungsthematik im Sinne der Selbstinszenierung und in der subjektiven Empfindungsqualität als ästhetische Dimension näher beleuchtet werden. Es soll der Frage nachgegangen werden, in welcher Weise sich die ästhetische Inszenierung als performatives Ereignis im subjektiven Erleben vollzieht.

2.5 Die Ästhetik der Präsenz als Inszenierung des „Unpassenden“

Wie eingangs dargelegt, wird für diese Studie der Versuch unternommen, etwas ins Spiel zu bringen, für das es *keine Sprache* gibt.

Die ästhetische Inszenierung der Subjektivität entlässt als performatives Ereignis (die) andere(n) Bilder. Es sind Bilder, die nicht an Erfahrungen als Erfahrungswissen im Horizont von Lernen in der Schule angeknüpft werden können.

Das performative Erleben führt innere Bilder mit sich, die – *weil* sie sich ohne Worte darstellen – nicht anschlussfähig sind. Sie brauchen ihren eigenen Raum für den experimentellen Umgang mit ihnen.

Das Sprachspiel der Theologie versucht zu erfassen, was gar nicht zu fassen ist. Ebenso wird dieses Phänomen im Sprachspiel der Ästhetik gesucht. So zum Beispiel sucht Wolfgang Welsch das Anästhetische im Ästhetischen.¹⁶⁹

Die Theologie stellt sich der Ästhetik mit dem, was nicht gesprochen werden kann. Es ist ihr Anliegen, sich mit dem Paradox dieser Erscheinungen auseinanderzusetzen.

Hier findet eine Ankoppelung statt als Koppelung der ästhetischen Sprache mit rituellem religiösem Sprachspiel als ein Versuch, etwas zu vermitteln, was *n i c h t* zu vermitteln ist.

Es ist die Ebene, die der Sicht, dem Verstehen entzogen ist. Es ist nicht die Ebene, die wir wiederum mit Symbolen zu beherrschen suchen. Es müsste aber zeigen, was sich – entsprechend der Traumbene, auf der symptomatischen Ebene einstellt. So wird hier der Versuch

¹⁶⁹ Vgl. Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990. Anmerkung: Anästhetik verwendet Wolfgang Welsch als Gegenbegriff zu Ästhetik. Anästhetik meint jenen Zustand, wo die Elementarbedingung des Ästhetischen – die Empfindungsfähigkeit – aufgehoben ist. Anästhetik thematisiert die Empfindungslosigkeit im Sinne eines Verlusts: von der physischen Stumpfheit bis zur geistigen Blindheit. Unter dem Titel des Anästhetischen geht es um das grenzgängerische Doppel der Ästhetik.

unternommen, je im System der Theologie und der Kunst das Phänomen der Präsenz und der Performativität in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität zu verfolgen.

Dieser Ansatz ist als Erweiterung und Ergänzung zur erziehungswissenschaftlichen systemisch-konstruktivistischen Sicht zu verfolgen, als Erweiterung der Sicht auf die Kontingenz und die Diskontinuität im Modell des Intentionalen, des selbstbewussten Subjektivismus. Ihm soll das Modell des Spiels, der selbstvergessenen Subjektivität gegenübergestellt werden, als Modell der Inszenierung der Subjektivität, die zum Ereignis des *Anderen* als Ästhetik des Performativem im Modus von Wahrnehmung werden kann.

Im Modell des Spiels, im Experiment liegt die Möglichkeit der Präsenzerfahrung, das Widerfahrnis als Ereignis, als ästhetische Inszenierung der Subjektivität.

Die Performance bietet einen Spiel- und Gestaltungsrahmen für das subjektive Erleben. Sie bietet ein Modell für ein Lernen als Erfahrung des Narrativen und mit der Möglichkeit einer Präsenzerfahrung, die das Leben der Subjekte berührt. In diesem Sinne stellt sich der Gestaltungsrahmen der Performance als unentbehrliches Werkzeug der Wahrnehmung da.

Zur weiteren Erschließung der performativen Thematik für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität wird die Annäherung an die ästhetische Theorie gesucht, welche sich dem ästhetischen Ereignis im Modus von Wahrnehmung öffnet. Mit Hilfe einer interdisziplinären Spurensuche soll dem Phänomen des performativen Prozesses jeweils in den Disziplinen der Theologie und der Kunst gefolgt werden.

2.5.1 Die Präsenzerfahrung als Ereignis-Ästhetik

Die Theorie zur Ästhetik beschreibt das Phänomen der Präsenz im Begriff *Wahrnehmung*. Als Thematisierung von Wahrnehmung ist Ästhetik als *Aisthētik* zu verstehen, der sinnhaften ebenso wie geistigen Wahrnehmung, der alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen Aufnahme von Lebenswelterfahrung. *Ästhetik* bezeichnet nicht mehr nur die wissenschaftliche Thematisierung sinnhafter Phänomene, sondern die Struktur dieser Phänomene selbst. Als Bedeutung für die Sphäre des Ästhetischen ist sinnliche Erkenntnis vertraut geworden.

Anästhetik verwendet Welsch als Gegenbegriff zu *Ästhetik*. *Anästhetik* meint den Verlust von Empfindungsfähigkeit. Unter dem Titel des Anästhetischen geht es um den Umschlag gegenwärtiger *Ästhetisierung* in *Anästhetisierung*. Es geschieht wie eine Narkose als ästhetische Animation. Die *Anästhetisierung* geht über den engeren ästhetischen Bereich hinaus und ist mit einer sozialen *Anästhetisierung* verbunden.

Die *Anästhetik* in der neuen, medialen Wirklichkeit zeigt drastische *Anästhetisierungspotentiale*. Während die mediale Welt zur eigentlichen Wirklichkeit aufsteigt, begünstigt sie „die Umformung des Menschen zur Monade im Sinn eines sowohl bildervollen wie fensterlosen Individuums“¹⁷⁰.

Elementen des Anästhetischen begegnet man an verschiedenen Punkten und in unterschiedlichen Versionen. Es gibt nicht eine konsistente Reihe. Die Hauptthese ist, dass die *Anästhetik* nicht von außen zustößt, sondern aus ihrem Innern kommt. Alles *Ästhetische* ist als solche schon unweigerlich mit *Anästhetischem* verbunden.

Was bedeutet die Diskussion zur Thematik des Anästhetischen für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität?

Hier wird der Bereich der Präsenzerfahrung, also derjenige, der nicht zur Sprache gelangen kann angeführt: Im Aspekt des Anästhetischen beschreibt Wolfgang Welsch die Eigenart des Verlustcharakters als eine Form von Wahrnehmung. Das Subjekt wird in der Weise berührt, als dass es leiblich den Verlust, die Leere, die Stumpfheit und Sprachlosigkeit empfängt.

Der Präsenzcharakter wird von Welsch nicht als „leibliches Gegenüber“ oder im Sinne der „Ich-Pol-Wahrnehmung“ gedeutet. Er konstruiert mit der *Anästhetik* einen Theoriediskurs, indem er dem Raum der Wahrnehmung in der Negation, als „Nicht-Wahrnehmen-Können“ begegnet. Hierin befindet sich Welsch im Theoriediskurs zur Präsenzerfahrung: Das *Anästhetische* wird als Leerstelle zum *Wahrnehmungspotential*, welches sich mit der Stellung des Subjekts zur Welt-Erfahrung ereignen kann. In diesem Sinn beschreibt er das Ereignis der Erfahrung als eine Konfrontation des Subjekts mit dem *Anästhetischen*. Es ‚ereignet‘ sich das „Nicht-Präsente“.

¹⁷⁰ Welsch 1990, S. 16. Welsch setzt das Verhältnis von *Ästhetik* und *Anästhetik* in die typologischen Unterschiede dreier Epochen: Die Metaphysik setzt auf *Anästhetik*, die Moderne auf *Ästhetik*, die Gegenwart sucht nach einer komplexeren Figur, eben der von *Ästhetik* und *Anästhetik*. In der Postmoderne liegt das Augenmerk auf Verkopplung, auf dem Wechselspiel, auf der Verflechtung von *Ästhetik* und *Anästhetik*.

Welsch meint, um der modernen Utopie einer total-ästhetischen Kultur etwas zu entgegnen, kommt es heute darauf an, eine *Kultur des blinden Flecks* zu entwickeln.¹⁷¹

*Eine solche anästhetisch akzentuierte Ästhetik würde zu einer Schule der Andersheit. Blitz, Störung, Sprengung, Fremdheit wären für sie Grundkategorien. Gegen das Kontinuum des Kommunizierbaren und gegen die schöne Konsumtion setzte sie auf Divergenz und Heterogenität.*¹⁷²

Angesichts dieser ästhetisch-anästhetischen Haltung muss die Unversöhnbarkeit des Doppelverhältnisses von Erschließung und Ausschluss, von Bekundung und Verdrängung klar hervorgehoben werden.

Das Modell der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität schafft eine besondere Form von Wahrnehmung und Achtsamkeit. Mit dem Leitprinzip des Experiments kann es – mit der Verfügung über einen Lernort, an dem ein Erfahrungswissen nicht an eine andere Vermittlungsgestaltung angeknüpft werden muss – das Modell zur Autopoiesis aus systemisch-konstruktivistischer Sicht ergänzen. Entsprechend ist die Selbstentfaltung durch das Prinzip der Einleitung unvorhersehbare Prozesse höher zu bewerten. Dem bewussten Vorsatz zur Überraschung, dem offenen Ende des „unplanbaren Ereignisses“ wird ein Nutzen eingeräumt und mit dieser *experimentellen* Fähigkeit wird die Kompetenz erreicht, innere und äußere Vorgänge mit ungeteilter Aufmerksamkeit zu beobachten. „Diese Haltung erhöht die Lebhaftigkeit, Farbigkeit, Realität der Eindrücke – wir nehmen das ‚ganze Bild‘ in uns auf.“¹⁷³

Für die Nutzung der experimentellen Fähigkeiten ist eine besondere Form der Achtsamkeit einzuleiten, diese begünstigt das Erkennen vor allem eigener, aber auch fremder Befindlichkeiten.

Der theoretische Ort für das Modell der ästhetischen Inszenierung im Sinne der selbstvergesenen Subjektivität ist in der Ästhetik des Performativen als Ereignisästhetik, als Widerfahrnis im Modus von Wahrnehmung zu suchen.

¹⁷¹ Welsch 1990, S. 38.

¹⁷² Ebenda, S. 39.

¹⁷³ Stern, Heike von: Alle Antennen auf Empfang: Wer achtsam lebt, lebt besser. In: *Psychologie heute*, Heft Nr. 7, S. 26, Weinheim 2004.

Im Kontext dieser Studie stellt die Performance als Ausdrucksort für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität einen geeigneten Gestaltungsrahmen zur Überprüfung der oben genannten Thesen dar.

Zunächst sind wie folgt die Unterschiede der Termini *Performativität* und *Performance* herauszuarbeiten.

2.5.2 Differenzierung der Termini Performance und Performativität

In Sprachphilosophie und Linguistik wird der Begriff Performativität anders diskutiert als in der Theaterwissenschaft und wiederum anders in Ethnologie, Medienwissenschaft oder Rezeptionsästhetik. Performativität kann sich sowohl auf das Ausführen von Sprechakten, das Ausführen von theatralen oder rituellen Handlungen, Verkörpern von Botschaften im Akt des Schreibens wie auf die Konstituierung von Vorstellungen im Akt des Lesens beziehen. Der Begriff ist in seiner Vieldeutigkeit und der Anwendbarkeit im Kontext der kulturwissenschaftlichen Diskussion vielfach eingeführt worden.

Die sprachphilosophische Provokation performativer Äußerungen besteht darin, dass diese Äußerungen keine Wahrheitsbedingungen aufweisen – ihre Bedeutung lässt sich daher nicht durch ihren Wahrheitswert, sondern nur durch ihren richtigen Gebrauch, das heißt durch ihre Gelingensbedingungen, feststellen.

John Langshaw Austin unterscheidet in seiner Theorie der Sprechakte die Lokution (die Äußerung von Worten, also etwas sagen), die Illokution (die Rolle der Äußerung, etwas tun, indem man etwas sagt) und die Perlokution (als Folge der Äußerung, indem man etwas dadurch tut, dass man etwas sagt). Austins Begriff des perlokutionären Akts sucht jene Aspekte von Sprechhandlungen zuzufassen, welche Wirkungen auf Gefühle, Gedanken oder Handlungen haben und in der Absicht formuliert wurden, um eben diese Wirkungen hervorzurufen. In der ersten Stufe seiner Sprechaktheorie trennt er die performativen von den konstativen Äußerungen. Im Gegensatz zur *konstativen Beschreibung* von Zuständen, welche entweder wahr oder falsch sind, können *performative Äußerungen* ge- oder misslingen. Später verwirft er diese Theorie, jede Äußerung hat die drei Ebenen der Lokution, Illokution und Perlokution. Demnach hat der performative Akt für Austin zwei Wirkungsdimensionen: Auf der einen Ebene

wirken *illokutionäre* Kräfte, welche die konventionellen Handlungen als gültige in Kraft setzen, sobald alle Gelingensbedingungen erfüllt wurden. Auf der anderen Ebene üben die *perlokutionären* Kräfte eine unkontrollierbare Wirkung auf die Beteiligten aus.¹⁷⁴

Es wurde mit dem analytischen Gebrauch des Begriffs Performativität ein Wechsel des Brennpunkts vom illokutionären Akt des Sprechvollzugs zum perlokutionären Akt der Umsetzung des Sprechakts, zur Erzielung seiner Wirkung vollzogen.

Gegenüber Austins Sprechaktanalyse ist der Begriff von Sprache für die vorliegende Untersuchung zu erweitern. In der Sprache selbst vollzieht sich das Drama der Handlung, somit ist Sprache zugleich auch immer Handlung im körperlichen Ausdrucksgeschehen und birgt somit Performativität. Eine Unterscheidung von ‚konstativen Beschreibungen‘ und ‚performativen Äußerungen‘ muss für diese veränderte Sichtweise aufgegeben werden. Insofern ist die Performativität nicht nur eine spezielle Kategorie von Worten mit denen etwas ausgesagt wird, sondern ist etwas, was *getan* wird.

Während die Konzepte der pragmatischen Sprachphilosophie nach den idealen Bedingungen der Möglichkeit des kommunikativen Gelingens fragen, problematisieren die phänomenologisch angelegten Konzepte der Kulturwissenschaft die Wirklichkeit der Verkörperungsbedingungen. So werden im Zusammenhang des Performativitätsbegriffs die verschiedenen Aspekte thematisiert, welche beim medialen Akt der Verkörperung zusammenspielen.

Die Kulturwissenschaften untersuchen aber auch die Aspekte, die die Übergangsmöglichkeiten zwischen der Ebene der Performance und der Ebene der Performativität kennzeichnen. Die Performance ist an der Oberflächenstruktur eine „verkörperte Erscheinungsweise“. Die Performativität hingegen stellt sich in der Tiefenstruktur dar.

Begrifflich ist *Performance* nicht in der Sprachphilosophie entstanden, sondern gehört zum Bereich der Ästhetik. *Performance* ist die Ausführung einer Reihe künstlerischer Vollzüge und Maßnahmen. *Performance* bietet in ihrer Definiertheit an keiner Stelle einen Ansatz für die Auseinandersetzung mit dem Begriff *Performativität*.

¹⁷⁴ Vgl. Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart 2002, S. 116 ff. und S. 166 ff.

Nach Bal reflektiert diese Problematik schon im Ansatz das angelegte Vorurteil zugunsten des Visuellen. Umgekehrt berühren die meisten Veröffentlichungen zur begrifflichen Auseinandersetzung mit *Performativität* nicht den *Performance*begriff.¹⁷⁵

Performance – aus der angloamerikanischen Theaterwissenschaft stammend – kann im Deutschen nur ungenügend mit „Aufführung“ wiedergegeben werden. Der Begriff umfasst somit – auch im Hinblick auf die etablierte Kunstform der Performance – im Sinn von Milton Singer und Victor Turner die Dynamiken und Prozesse in Ritual und Theater. Diese *performances* zeichnen sich durch allgemeine Merkmale aus: eine begrenzte zeitliche Dauer, einen Anfang und ein Ende, einen organisierten Handlungsablauf, eine Gruppe von Aufführenden, ein Publikum, einen Anlass sowie einen Ort der Vorführung. Während Singer mehr die Aufführung an sich im Blick hat, richtet Turner seine Aufmerksamkeit auf die Organisation, die Dynamik und den dramatischen Ablauf der Performance. Er charakterisiert den Status der Performance als transitär, als eine liminale (Schwellen- oder Übergangs-)Form zwischen zwei stärker gefestigten Feldern kultureller Aktivität.

*Dieses Dazwischen (in – between - ness) der Performance, mit dem nicht nur ihr liminaler Zustand, sondern auch ihre Kontingenz und Flüchtigkeit beschrieben werden kann, wurde im Anschluss an Turner später zu einem der wichtigsten Charakteristika von Performativität.*¹⁷⁶

Performativität steht für den *Aspekt der Äußerung als Akt*. Der analytische Gebrauch des Begriffs erleichtert einen Wechsel des Brennpunktes vom Handlungsaspekt, der kommunikativen Funktion eines Sprechaktes, zum Wirksamkeits-aspekt der Sprechhandlung. Performativität wird zum Einzelfall in einem endlosen Wiederholungsprozess. Sie relativiert sozialen Wandel und Eingriffe von Seiten der Subjekte, sie relativiert Handlungsfähigkeit.¹⁷⁷

2.5.3 Performativität als Präsenzerfahrung

In der wissenschaftlichen Analyse zum Thema der Performance steht nun neben dem (literarischen) Text einer Aufführung die Prozessualität der Aufführung selbst im Mittelpunkt.

¹⁷⁵ Vgl. Bal 2002, S. 267.

¹⁷⁶ Velten, Hans R.: Performativität. In: Benthien, Claudia; Velten, Hans R. (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Reinbeck bei Hamburg 2002, S. 218 f.

¹⁷⁷ Vgl. Bal 2002, S. 267 und in Kap. 1.2.

Auch von Seiten der Sprachphilosophie ist eine Umorientierung von Sprache als Repräsentation auf den Sprechakt als Handeln eingeleitet worden. Man kann keine Feststellung treffen, ohne etwas zu tun.¹⁷⁸

Derrida führt die Diskussion unterschiedlicher Positionen weiter und weist darauf hin, dass der Kontext einer Äußerung unendlich und daher von der Intention des Sprechers nicht beherrschbar sei. Das Konzept der aufgeschobenen Bedeutung (*differance*) von Derrida deckt dabei die Instabilität der semantischen Bezüge auf.¹⁷⁹

Was aber ist Performativität?

Wenn ein Sprechakt performativ sein kann, dann gilt das ebenso für einen Text, ein Bild, ein Kunstwerk, einen Film, einen Körper, weil diese als Medium Performativität beanspruchen. Velten stellt bei der Bestimmung von Performativität einen Bezug zur *Textualität* her. Beide Begriffe bezeichnen sowohl Phänomene als auch wissenschaftliche Perspektiven. Während *Textualität* eine Zusammenfügung kultureller Einzelelemente darstellt und als strukturiertes und bedeutungstragendes Gewebe bezeichnet werden kann, ist es methodisch die Beschreibung alles kulturellen Handelns mit Hilfe semantischer Metaphern.

Performativität bezeichnet das Verständnis von Kultur als Handlung, als dynamischen Prozess, in dessen Rahmen kulturelle Ereignisse sich zunächst aus ihrem Vollzug heraus verstehen lassen und mit Handlungsmetaphern zu beschreiben sind.¹⁸⁰

Das Performative selbst ist also ein anthropologisch und sozial bestimmtes Modell. Hiermit entsteht die Voraussetzung, Performativität als Methode und Theorie zu betonen. Die performativen Ansätze versuchen, die Austauschbeziehungen zwischen z. B. Performance und Text nicht nach den Regeln der Texte zu lesen, sondern nach denen der Aufführungen.

Dazu gehört auch, dass kulturelle Ereignisse Nicht-Semantisches enthalten, welches sich dem „Wissen als Macht“ entzieht, dass mediale Überschneidungen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von Handschrift und Druck sowie ihre Materialität berücksichtigt werden, dass die Wirkungen von Texten in die Welt hinein untersucht und schließlich Phänomene wie Stimmlichkeit, Körperlichkeit und Spiel im Zusammenhang mit Texten mehr als bisher in Augenschein genommen werden.¹⁸¹

¹⁷⁸ Vgl. Velten 2002, S. 220.

¹⁷⁹ Vgl. Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbeck 1994, S. 136.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 221.

¹⁸¹ Vgl. Velten 2002, S. 223.

Die Differenzierung des Performativen als praktisches Vollziehen, körperliches Aufführen und präzisierendes Selbstdeuten wird für die erziehungswissenschaftliche Forschung nutzbar gemacht. Sie dient als der Blickpunkt des Performativen mit wissenschaftlicher Aufmerksamkeit auf die stattfindenden Praktiken, im Hinblick auf Interdisziplinarität, Methodologie und pädagogische Praxis. Mit der Sprachphilosophie von Jacques Derrida wird ein Verständnis von Erziehung als Gabe denkbar, das Erziehung als überraschendes, sich der Zeit, der Verfügbarkeit und der Herstellbarkeit entziehendes Ereignis fasst.¹⁸²

Als Vermittlerin zwischen Performance und Performativität wird die Erinnerung auf mehreren Zeitebenen wirksam. Durch die Verbindung von Rede und Stimme, Wort und Bild, Gegenwart und Vergangenheit vollzieht die Installation die Inszenierung der Subjektivität eindringlich. Was zunächst augenscheinlich nicht da ist, kommt als rückblickende, narrative Intervention mit der Erinnerung zurück. Die Stimme und ihre Rede kommen *in der Gegenwart* zur Aufführung und gehen zur gleichen Zeit *in der Vergangenheit* verloren, deren diffuses, anonymes, kollektives Gedächtnis sie präsentieren.

Die im Werk der Performance angesammelten Erinnerungsakte sind für den Betrachter, der sich an ihrer Performativität beteiligen muss, sowohl bereichernd als auch belastend. Die Figuren sind im Werk nicht *auf* der Bühne, sondern ihr *gegenüber*. Die Bühne wird zum eigenständigen, selbstreflexiven Thema, welches weder Bestandteil noch Anlass des Narrativen ist. Das Visuelle selbst, das *Sehen* im wahrsten Sinne des Wortes *Augenblick* verschiebt die gesamte Szene von Repräsentation zur Präsentation, von Erzählung zu Ästhetik. Die Geschichte wird reduziert auf einen reinen Prätext. Den Sinnen der Beteiligten wird etwas geboten, ein Erzählen von Geschichten als affektive Angelegenheiten.

Die *Präsenz* als Ausdruck des Performativen ist als Ästhetik des Performativen eng an das Widerfahrnis als Ereignis, als Begegnung mit dem Unverfügbaren im Modus von Wahrnehmung (*Aisthesis*) gebunden.

Unter einer *Ästhetik des Performativen* wäre entsprechend eine Ereignisästhetik zu verstehen, die nicht nur im Medialen der Inszenierung und Darstellung ruht, sondern eben auch in Geschehnissen, die widerfahren. Mersch beschreibt Widerfahrnisse als Begegnungen von einem

¹⁸² Vgl. Wulf; Göhlich; Zirfas (Hg.): Grundlagen des Performativen, S. 21.

Anderen her, einem Unverfügbaren. Das Ereignis hat in der Dimension der Aura die Bedeutung im Modus von Wahrnehmung, von Aisthesis.¹⁸³

Die Komplexität der Prozesse müsste aber im Besonderen von der jeweiligen Betroffenheit des Subjekts her verstanden werden, denn was den Blick im performativen Erleben ausmacht, ist seine Berührtheit, seine Betroffenheit von dem, was ins Auge springt im Imaginationsprozess.

Die Bilder „fangen in uns an“, bevor wir anfangen, sie zu entschlüsseln. Diese zum Teil nicht mehr bewussten Bilder verweisen auf das, was man als Abwesenheit von Sagbarkeit bezeichnen kann. Bei diesem ‚Dazwischen‘ handelt es sich jedoch nicht nur um ein Deutungsspiel im Wechsel von Ähnlichkeit und Differenz. Lange führt dazu aus:

Statt Wahrheit existiert das ‚Spiel der Zeichen‘, das Spiel mit der Leere, dem Zufall und den notwendigen Strukturen. Es entstehen Analogien, Metaphern, Metonymien und Bilderketten, deren Kompositionsprinzipien sich im Unsichtbaren verbergen. (...) Bedeutung und Sinn ergibt sich nicht mehr eindeutig aus ablesbaren Zeichen und Zusammenhängen, sondern entsteht im oszillierenden Spiel des Hin und Her zwischen gegensätzlichen Reizen und Tendenzen innerhalb des Wahrnehmungs- und Imaginationsvermögens der Rezipienten.¹⁸⁴

Im Kontext der Aktionskünste verfolgt Lange den mimetischen Vollzug als Rezeptionsvollzug mit performativem Charakter. „Mimesis ist so begriffen *Poiesis*, die ohne selbst Eigenes zu sein, Zeichen, Bilder und Worte in Menschen einschreibt.“¹⁸⁵ Dieses Wechselspiel von Wahrnehmungserfahrungen deutet jedoch besonders im performativen Vollzug als ein Erleben jenseits der Begrifflichkeit.

2.5.4 Performance als Kunst der Aufführung

Performance ist – neben dem riesigen Feld von gleichberechtigten Aktionskünsten¹⁸⁶ – eine Kunstform, die sich auf den Prozess, das Fließende und Vergängliche, gründet. Performance bedingt die Präsenz der agierenden Künstler und Künstlerinnen. Deren Körper werden in Relation zu inszenierten Objekten und Handlungen im Raum zur Projektionsfläche ihrer Ideen

¹⁸³ Vgl. Mersch 2002, S. 9 und in Kap. 1.1.

¹⁸⁴ Lange, Marie-Luise 2002, S. 336.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 336.

¹⁸⁶ Als Aktionskünste sind beispielhaft zu nennen: Happening, Fluxus, Land-Art, Action Painting, Body Art, Event, Situation-Art u. a.

und Imaginationen. Fragmente des Alltags werden in die Inszenierung importiert und verknüpfen sich mit Elementen von Tanz, Musik, Theater, Literatur und Medien. In einem solchen Akt multimedialer Transformation werden die ursprünglich unverbundenen Elemente wieder in einen übergreifenden Lebens- und Handlungszusammenhang gesetzt. Performance ist in ihrer Arbeitsform immer intermedial und interdisziplinär. Bei aller Unterschiedlichkeit derjenigen künstlerischen Praxis, die von den Künstlerinnen und Künstlern selber oder von der Kunstwissenschaft als *Performance Art* bezeichnet wird, kristallisieren sich verbindende Merkmale heraus:

Die Gemeinsamkeit aller Performancekünste liegt darin, dass sich der ästhetische Prozess durch das körperliche Handeln der Akteure innerhalb eines „Echt-Zeit- Raumes“ (Daniel Charles) entfaltet. Dauer und Ort der Aufführung werden neben der Art wie sich die gestische Aktionspräsenz entwickelt zu wahrnehmungsbestimmenden Faktoren.¹⁸⁷

Lischka unterscheidet den zufälligen Ort der Performance von der künstlerischen Ausdrucksform als Performance:

In der Performance ist die Szene der zufällige Ort des Unglücks, des Terrors und Verbrechens, auch des Wettkampfs, des Spiels und der Unterhaltung. In der Performance Art jedoch wird ein Ort für den Auftritt kreiert, er entspricht der Sensibilität oder dem Wunsche des Performers, weshalb man diesen Ort am besten mit Environment bezeichnet. Dieses Environment kann sogar im Theater aufgebaut sein, wirkt aber durch die Performance Art ganz anders als das übliche mit Kulissen gebaute Bühnenbild. Denn die Performance Art ist nicht die Interpretation einer Rolle, die den Zuschauer zumeist in pädagogischem Sinne bilden und unterhalten soll, sondern die Verschmelzung des Künstlers mit der von ihm selbst geschaffenen Totalität von Text, Ton und Bild, die zumeist einmal aufgeführt wird.¹⁸⁸

Der Blick auf die Performance würde in dieser Untersuchung seinen Anspruch verfehlen, wenn es sich hier nur um Aktionskunst handeln würde, wie es von Behme im Kontext von Kunstpädagogik beschrieben wird:

(Performance Art ist) in idealer Weise geeignet, durch die Entfaltung aller Sinne zur Persönlichkeitsentwicklung und durch den kreativen Umgang mit Medien den Anforderungen der Zeit offen gegenüberzustehen. Eine experimentelle, lustbetonte Auseinandersetzung mit Medien innerhalb einer performativen Situation, die nicht die kalte, oberflächliche mediale Perfektion zum Ziel hat, kann zu einer sinnvoll ausgerichteten Medienkompetenz führen und den Abbau eines dumpfen, passiven Medienkonsums fördern.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Lange, Marie-Luise: Schneisen im Heuhaufen. Formen der Performance-Art. In: Seitz, Hanne (Hg.): Schreiben auf Wasser – Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Essen 1999, S. 149.

¹⁸⁸ Lischka, Gerhard Johann: Performance und Performance Art. In: Kunstforum, Bd. 96, 1988, S. 106.

¹⁸⁹ Behme, Rolf: Aktionskunst. In: Kunst + Unterricht, Heft Nr. 225, Seelze 1998, S. 7.

Solcher Art Sinndarstellung degeneriert nicht nur das zu vermittelnde Verständnis einer Kunstform, sondern unterstützt den Aktionismus im vermeintlich interaktiven Medienspaß.

Performance erschließt als inszenierte Bilderfahrung den Blick für das *Andere*, den Anderen, das Fremde, das Unerklärliche in uns, im Gegenüber, in der Gruppe.

Mit dem vergleichenden Verweis auf das Verstehen der Objekte von Beuys definiert Peter Rech:

*Beuys' Objekte sind augenscheinlich Gleichnisse menschlichen Bewußtseins. In gemeinsamem Führwahrhalten von längst versunkenem Wissen wie noch Unbekanntem setzen sie auf den „Grund“ wie auf die Hoffnungen ihrer Subjekte. Es gibt keine Feindschaft zwischen sich absichernden Gedanken und dem Unabwägbareren in den Gefühlen.*¹⁹⁰

In ähnlicher Funktion wirkt die künstlerische Ausdrucksform Performance als angeleitete Erfahrung. Performance ist hier im originären Sinn als Bild *und* Erfahrung aller beteiligten Akteure wie Zuschauer zu beschreiben.

Zum Prozess der Performance schreibt Elisabeth Jappe, dass ein Künstler nur selten eine Performance fix und fertig mitbringt, meist entwickle sie sich im Laufe der Vorbereitungszeit prozessmäßig. Sie schreibt:

*Bei Gruppenarbeiten ist der Prozeß als Teil oder gar als Form der Performance üblich, insbesondere bei solchen Gruppen, die nur unregelmäßig oder in wechselnden Konstellationen zusammenarbeiten. Das Aufeinanderzugehen, das Finden einer gemeinsamen Linie, eines gemeinsamen Themas und schließlich auch einer äußeren Form, dieser ganze Prozess ist als „expanded performance“ anzusehen.*¹⁹¹

Die Betrachtung des Bildes als ein szenischer Raum der Performance ist eine Erfahrung auf unterschiedlichen Ebenen, die wiederum Imaginationen erzeugen. „Lässt man jedoch die Gedanken schweifen, zieht man das in Zweifel, was man sieht, erfühlt man es in dem Verhältnis zu dem, was man bereits kennt oder erfühlt hat, dann ist die Erfahrung ‚des Beobachtens dieses Prozesses‘ sehr bereichernd.“¹⁹² Neben dem hier verdeutlichten persönlichen Erlebnis ist die szenische bildliche ästhetische Erfahrung im Konzept des szenischen Arrangement zu erfassen. „Nur ein Konzept, das die Repräsentanten als ‚Beziehungsobjekte in actu‘, also in ei-

¹⁹⁰ Rech, Peter: Umgekehrt – Bilder und Unbewußtes. Wien 1997, S. 176.

¹⁹¹ Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual – Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993, S. 70.

¹⁹² Higgins, Dick: Postmodern Performance: Some Criteria and Common Points. In: Bronson, A. A., Gale, P. (Hg.): Performance by Artists. Toronto 1979, S. 180 ff.

nem ganz bestimmten szenischem Arrangement annimmt, bringt Licht in die Zusammenhänge¹⁹³, so Lorenzer. Hier ist der Aspekt des szenisch gestischen Beziehungsgefüges der Performance-Akteure mit der jeweiligen ästhetischen Erfahrung im „Bild-Raum-Objektgefüge“ zu erarbeiten.

2.5.5 Performance im Kontext der Erziehungswissenschaften

Die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Performance¹⁹⁴ als performatives Handeln ist auch Thema in den Erziehungswissenschaften.¹⁹⁵ Seitz betont die „andere Art von Weltbezug“ der Performance, die in der ästhetischen Arbeit artikuliert wird. Wie es in der Kunst darauf ankommt, den Raum zwischen dem Werk und seinem Rezipienten zu öffnen, so auch in der Lehre. Und da sie explizit ein Ort des Lernens ist, braucht sie auch einen Ort, an dem Lernen geschieht: das Labor, das Studio, das Atelier, die Werkstatt. Da das Wissen und die Erfahrung an einem solchen Ort an Grenzen stoßen, wird es auch um Vorwissen, um Probehandeln, um präsentatives und nicht sprachliches Herausstellen gehen. *„Was der Wißbarkeit entzogen ist und der Erfahrbarkeit verschlossen bleibt, kann nur durch Darstellung ins Bewusstsein treten (Iser).“*¹⁹⁶

Die kunst- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Performance macht zunehmend die Grundlagen des performativen Handelns zum Gegenstand des Gesprächs. Wo *performativ* als anthropologischer bzw. kulturwissenschaftlicher Begriff verwendet wird, betont er den konstitutiven Charakter sozialer Handlungen.¹⁹⁷

¹⁹³ Lorenzer, Alfred: Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs. Frankfurt a. M. 1972, S. 93.

¹⁹⁴ Nach der oben angeführten Differenzierung und Darstellung zur Begrifflichkeit von Performativität und Performance Art werden im Kontext dieser Studie im weiteren Verlauf die Begriffe „Performativität“ und „Performance“ genutzt.

¹⁹⁵ Zu nennen wären hier u. a.: Seitz, Hanna: Räume im Dazwischen. Bewegung, Spiel und Inszenierung im Kontext ästhetischer Theorie und Praxis. Essen 1996; Lange, Marie-Luise; Fischer, Lilli; Garoian, Charles R. In: Seitz, Hanne (Hg.): Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Essen 1999; Peters, Maria u. a.: Künstlerische Strategien und kunstpädagogische Perspektiven. In: Ziesche, Angela; Marr, Stefanie (Hg.): Rahmen aufs Spiel setzen. Königstein 2000.

¹⁹⁶ Seitz, Hanne: Here be dragons. Zum performativen Verfahren. In: Seitz, Hanne (Hg.): Schreiben auf Wasser, 1999, S. 240.

¹⁹⁷ Wenn von Performativität die Rede ist, handelt es sich um einen abgeleiteten Begriff zur Kennzeichnung eines Theorie- und Diskursfeldes, in dessen Mittelpunkt unterschiedliche Formen und Theorien sozialen Handelns und Wissen stehen. Gemeinsam betonen diese die performative Kraft von Sprache und Imagination, künstlerischer Inszenierung und Aufführung, von sozialem Handeln und rituellem Geschehen.

„In dieser Konstitution bezeichnet das Performative sowohl das Gelingen sozialer Prozesse, wie auch deren Veränderbarkeit, Fragilität und Scheitern, das dann wiederum zu neuen sozialen Wirklichkeiten führen kann.“¹⁹⁸

Performance als inszenierter Vorgang führt vor Augen, dass „Bedeutung grundsätzlich eine Interpretation und Wirklichkeit eine Konstruktion ist.“¹⁹⁹ Das uneindeutige des performativen Geschehens fordert den Erzeuger auf, seinem Tun wie ein anderer beizuwohnen. Die Kunst an der Performance ist, dass sie in diesen Entstehungsprozess tatsächlich hineinzieht und den Raum dazwischen freigibt.

Der pädagogische Reflexionsdiskurs hat in den letzten Jahren im Anschluss an die Postmoderne-Diskussion für die Antwort auf seine Probleme zunehmend Konzepte auf dem Gebiet des Ästhetischen gefunden. „Denn im Ästhetischen mit seinem Sinn für die Zwischenräume steckt die fast einmalige Potenz, den Sinn und die Balance für das Hin und Her des Lebendigen zwischen gegensätzlichen Tendenzen offenzuhalten.“²⁰⁰

Die Tendenzen dieser pädagogischen Konzepte basieren auf der These, dass Bildungsprozesse im Allgemeinen und ästhetische Bildungsprozesse im Besonderen die Aufgabe haben, Heranwachsenden ästhetische Zugangsweisen in die Gegensätzlichkeit und Vieldeutigkeit der Wirklichkeit zu eröffnen. Der Umgang mit dem Mehrdimensionalen führt das sich selbst suchende und das sich selbst versuchende²⁰¹ moderne Individuum in Sichtweisen von Welt ein, deren Beziehungs- und Bedeutungsmuster fließend und veränderbar sind.

Die daraus resultierende pädagogische Praxis sucht Formen auf, in denen im Rückbezug auf die eigenen Interessen, Wünsche und auf biographisch Angelegtes bei gleichzeitigem Einlassen auf das nicht Vorhersehbare, auf individuelle ästhetische Handlungsszenarien und imaginäre Selbstentwürfe entstehen.

Konzepte des Performativen besitzen eine umfassende kulturerzeugende Bedeutung. Der künstlerisch-performative Akt ist der gestisch-tänzerischen rituellen Handlung ähnlich. Intermediale Kommunikationsformen in der Form von Ritualen vermitteln menschliches Wissen nicht nur verbal und begrifflich, sondern ganzheitlich, in Bildern, durch Körpersprache, Mimik und Bewegung, durch räumliche und klangliche Situationen. Menschliche Erfahrungen

¹⁹⁸ Wulf; Göhlich; Zirfas (Hg.): Grundlagen des Performativen, S. 12.

¹⁹⁹ Seitz, Hanne: Here be dragons. In: Dies. 1999, S. 239.

²⁰⁰ Lange, Marie-Luise 2002, S. 10.

²⁰¹ Vgl. ebenda, S. 10.

entfalten sich dementsprechend im praktischen Handeln und Deuten von sprachlichen und bildhaften Zeichen. Sowohl in den Operationen der rituellen Handlungen wie auch in der künstlerischen Performance wird für die Akteure eine erhöhte Intensität des „Dabeiseins“ freigesetzt, die Wirklichkeit der Energien, Handlungen und Körperbewegungen zielt darauf ab, performatives Erleben zu inszenieren. Performance und inszenierte rituelle Handlungen zielen auf eine besondere Kultur der Wahrnehmung.

Der Konzeptansatz zur Entwicklung von intermedialen Handlungsstrategien im Rahmen ästhetischer Bildungsprozesse nutzt die Interdisziplinarität und Komplexität von Performancearbeit. In der Zentrierung auf die Ausdruckskraft des sich bewegend-handelnden Körpers soll demnach die Möglichkeit für das performative Verfahren von Wissensvermittlung liegen. In der Performance und in der rituellen Handlung ist das Medium der Transformation „immer der ausdrucksbehaftete Körper der Vortragenden, dessen energetischer Kern nach innen, die Selbstverwandlung des Vortragenden sowie als auratisches Element nach außen, die Identitätsstiftung der Zuschauenden besorgt“²⁰². Der gestische, tänzerische, sprachliche und musikalische Vortrag ist Mittel der rituellen Handlung und zeichnet das Performative im Besonderen aus durch deren Zusammenwirken.

Performatives Handeln und Rezeption performativer Prozesse greifen nach Filou über Performance hinaus und reichen in jeglichen Wahrnehmungs- und Lernprozess hinein. Damit werden Lehren und Lernen zu anschaulichen Aufführungskünsten.²⁰³

Die vorhandenen Konzepte für performative Verfahren in der pädagogischen Arbeit stellen sich dem Experiment einer transversalen Vermittlungsarbeit als prinzipiell neue Offenheit.

„Man kann keine transversale Vermittlung gestalten, wenn man selbst nicht bereit ist Transversalität zu wollen. Sie zu wollen heißt, die eigene Differenz zu setzen, die Differenz des Anderen aber zugleich radikal zu bejahen und sich ihr auszusetzen.“²⁰⁴

Maset vertritt eine differenztheoretische Position in der Kunstpädagogik. Echte Transversalität in der Ästhetischen Bildung besteht nicht nur im Durchdringen und Anwenden heterogener Kommunikations- und Theoriebereiche, sondern auch in deren unterscheidendem Bezug auf

²⁰² Lange 2002, S. 309.

²⁰³ Vgl. Filiou, Robert: Lehren und Lernen als Aufführungskünste. Köln 1970. In: Lange 2002, S. 312.

²⁰⁴ Maset, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter. Stuttgart 1995, S. 185.

bestimmte Praxisbereiche mit konkreten Umfeldbedingungen und einem spezifischen Zielklientel. Ästhetische Differenzerfahrungen im Sinne der performativen Erfahrungen sind nicht planbar und funktionieren nicht auf Abruf. Die Wahrnehmungs-, Handlungs- und Sprachprozesse sind den leiblich-sinnhaften Auslegungen gegenüberzustellen. Die Erfahrungsinhalte müssten mit unkonventionellen Methoden untersucht werden, da sie nicht planbar und zu-fallend bleiben müssen. Sich diesem Bereich zu nähern, heißt auch, sich mit dem Performativen als Ereignisform zu stellen, welches „ohne Worte“ bleibt.

Die erste begriffliche Annäherung an den gegenwärtig geführten Diskurs im Kontext der Erziehungswissenschaften deutet darauf hin, dass hier keine Unterscheidung zwischen Performance und performativen Verfahren vorgenommen wird. Lediglich der Charakter der Erscheinungen im Stimulus des Erlebens wird als besondere performative Qualität besprochen. Für diese Studie soll jedoch der besondere Ereignischarakter des performativen Akts herausgestellt werden, denn hiermit kennzeichnet sich das performative Erleben als ästhetische Inszenierung der Subjektivität. Bal diskutiert den Begriff des performativen Erlebens entsprechend eines Erlebens als ästhetischen Höhepunkt, dem in seinem Ereignischarakter eine spezifische Form von Wahrnehmung gleichkommt. Dieser Wahrnehmungsvorgang unterscheidet sich von der Wahrnehmung als rezeptiver Vorgang grundsätzlich in seiner Ereignisfunktion. Zur Erörterung dieser besonderen Form von Wahrnehmung soll die ästhetische Erfahrung als Phänomen und Ereignis für das, was in den Blick gerät, verfolgt werden.

2.6 Die Blickführung als ästhetische Erfahrung

In dieser Studie wird das, was „in den Blick“ gelangt, im Kontext der performativen Erfahrung behandelt. Im nächsten Schritt wird diese Blickführung im Kontext der ästhetischen Rezeptionstheorie erläutert.

2.6.1 Die Blickinszenierung im Kontext der Rezeptionstheorie

Aissen-Crewet bezeichnet im Rahmen ihrer Rezeptionstheorie das, „was in den Blick kommt“, als „ästhetisches Objekt“.²⁰⁵ Im Zusammenhang dieser Studie kann es sich beim ästhetischen Objekt sowohl um ein gestaltetes Werk (Kunstwerk) als auch um eine szenische Performance-Gestaltung handeln.

Zur begrifflichen Annäherung an das ästhetische Objekt gilt zunächst, „dass das Kunstwerk real und das ästhetische Objekt ideal ist, wie wenn das erstere als ein Ding in der Welt und das letztere als Repräsentation oder Signifikation im Bewusstsein existiere“.²⁰⁶ Das Kunstwerk bildet die strukturelle Grundlage für die Darstellung der ästhetischen Erfahrung eines ästhetischen Objekts. Es hat ein Sein, das nicht davon abhängig ist, erfahren zu werden. Im Begriff des *ästhetischen Objektes* ist die Dimension des Widerscheins enthalten, das heißt, es ist nur insoweit und so lange existent, als es durch den Betrachter erfahren wird. Das Sinnliche wird hier zum Schlüsselbegriff als „genau das, wozu das Material des Werks wird, wenn es ästhetisch wahrgenommen wird“.²⁰⁷ Aissen-Crewet nennt drei Stadien der Wahrnehmungserfahrung:

Auf der **ersten** Ebene, der des Daseins, findet Wahrnehmung global, präreflektiv und eins mit dem Körper statt. Hier erfahren wir die Kraft des Sinnlichen und unterwerfen uns ihr.

Auf der **zweiten** Ebene, der Repräsentation und Imagination, vergegenständlicht die Wahrnehmung tendenziell den unfertigen Gehalt des wahrgenommenen Daseins zu charakteristischen Wesen und Geschehnissen.

Die **letzte** Stufe in der vollen Entwicklung der Wahrnehmung bilden Reflexion und Gefühl. Über das Gefühl stellen wir eine Verbindung zu der inhärenten Expressivität des ästhetischen Objekts her. Denn das Gefühl besteht gerade darin, den Ausdruck des ästhetischen Objekts zu deuten und mit diesem Ausdruck mitzuschwingen. In dieser Fähigkeit stellt das Gefühl die Schlussphase in der Vervollständigung des ästhetischen Objekts durch den Betrachter dar.²⁰⁸

²⁰⁵ Vgl. Aissen-Crewet, Meike: Rezeption und ästhetische Erfahrung. Potsdam 1999, S. 103 ff.

²⁰⁶ Aissen-Crewet 1999, S. 101.

²⁰⁷ Ebenda, S. 105.

²⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 110 f.

Das ästhetische Objekt präsentiert sich durch das Gefühl von jemandem. Es ist Ausdruck der Intensität eines menschlichen Subjekts. Durch das Deuten des Ausdrucks und durch das Anzapfen der Ressourcen seines Gefühls lässt er sich selbst auf die zum Ausdruck gebrachte Welt ein. Seine Intensität trifft und misst sich mit der Intensität des ästhetischen Objekts. Es wird deutlich, dass der Betrachter kein passiver Zuschauer ist.²⁰⁹

Die affektive Qualität des ästhetischen Objekts charakterisiert nicht nur die Welt des Ausdrucks, sondern dient auch als „Leitprinzip“. Aissen-Crewet führt aus: „Die affektive Qualität besitzt den Status eines a priori, eines ‚kosmologischen‘ a priori.“²¹⁰ Das Subjekt kann die Welt des Ausdrucks, die konstitutive Atmosphäre erfassen, wenn es bereits im Besitz von bestimmten affektiven Kategorien ist. Dieses apriorische Wissen stellt das Subjekt in „seinen objektiven, kosmologischen Verkörperungen dar und stellt eine innere Verbindung zwischen dem Subjekt und dem Gehalt seiner Erfahrung her.“²¹¹

Die sich bedingenden Faktoren der ästhetischen Erfahrung zwischen Subjekt und Objekt verweisen jedoch darauf, dass nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob es eine Kontinuität für die ästhetische Erfahrung gibt.²¹² Und dennoch betont Aissen-Crewet, dass in der ästhetischen Erfahrung die (Subjekt-Objekt-)Dichotomie, zumindest zeitweise, überwunden werden muss, „wenn es tatsächlich richtig ist, ‚dass in mir das ästhetische Objekt als etwas anderes konstituiert wird, als was ich selbst bin‘.“²¹³

Aissen-Crewet hat die Konstruktion der Interaktion zwischen Kunstobjekt und Rezipienten analog einem Grundmodell von Iser entworfen, welcher ursprünglich diese Interpretation der Wirkungsbedingungen für die literarische Prosa entwickelte. Unter Interaktion ist dabei der Wirkungsvorgang zu verstehen, in dem das Objekt und der Rezipient „in einer dynamischen Situation miteinander verspannt“²¹⁴ sind, die allerdings nicht vorgegeben ist, sondern im Rezeptionsvorgang als Bedingung der Verständigung mit dem Kunstobjekt entsteht.

²⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 113.

²¹⁰ Aissen-Crewet 1999, S. 115.

²¹¹ Ebenda, S. 116.

²¹² Vgl. ebenda, S. 118.

²¹³ Ebenda, S. 118.

²¹⁴ Vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung (1976). 2. Aufl., München 1984, S. 176.

Entscheidend ist die *Rückkoppelung zwischen ästhetischem Objekt und Rezipient*. Diese Rückkoppelung ist die Interaktion. „Die Aspekthaftigkeit des (Kunstobjekts)²¹⁵ impliziert folglich nicht nur einen Sinnhorizont, sondern ebenso einen (Rezipienten)blickpunkt, der vom realen (Rezipienten) bezogen werden muss, damit der entfaltete Sinnhorizont auf das Subjekt zurückwirken kann.“²¹⁶ Iser stellt das Konzept der ästhetischen Erfahrung als „wandernden Blickpunkt“ dar. Der wandernde Blickpunkt erlaubt dem Rezipienten, das Kunstobjekt „in die Beziehungsvielfalt seiner Perspektiven aufzufächern, die sich im Blickpunktwechsel voneinander abheben“²¹⁷.

Der wandernde Blickpunkt erfüllt das Konzept einer *Konsistenzbildung*.²¹⁸ Der Rezipient versucht zwischen den verschiedenen Zeichen und Schemata eines Kunstobjekts Verbindungen herzustellen. „Beim Auftauchen von Unvereinbarkeiten mit einer imaginierten Gestalt wird der Rezipient versuchen, die Dinge konsistent zu machen.“²¹⁹

Iser geht es in seinem Konzept der ästhetischen Erfahrung um einen „erfüllenden“ wandernden Blickpunkt, um die Konsistenzbildung. Im Bezug auf das performative Ereignis ist genau an dieser Stelle die Bewertung der ästhetischen Erfahrung beachtenswert. Für diese Studie ist eine grundsätzlich andere Interpretation der ästhetischen Erfahrung herzuleiten, wie diese weiter hinten zur Untersuchung des ästhetischen performativen Ereignisses ausführlich vorgestellt wird. Zunächst soll an dieser Stelle die zu Grunde gelegte Unterscheidung beleuchtet werden. Der performative Akt als ästhetische Erfahrung berührt gerade nicht mit der Wirksamkeit eines „erfüllenden“ Aspekts, sondern die Präsenzerfahrung führt an eine „Bruchstelle“, die als Wirksamkeit eine Irritation mit sich führt.

Dennoch ist an dieser Stelle zunächst die Bewertung der ästhetischen Erfahrung als Tätigkeit des Bilderzeugens durch den Rezipienten herauszustreichen. Iser stellt die Erfahrung des ästhetischen Objektes als zentrale Kategorie der Vorstellung heraus. In jedem Rezeptionsprozess werden unbewusst neue Bilder konstruiert. Danach muss für die Wahrnehmung immer ein Objekt vorgegeben sein, während die konstitutive Bedingung für die Vorstellung gerade darin

²¹⁵ Aissen-Crewet zitiert hier Iser und ersetzt analog die Worte „Text“ durch „Kunstobjekt“ und „Leser“ durch „Rezipient“. In: Aissen-Crewet 1999, S. 122.

²¹⁶ Iser 1984, S. 257.

²¹⁷ Iser 1984, S. 177.

²¹⁸ Vgl. ebenda, S. 193 ff.

²¹⁹ Vgl. Aissen-Crewet 1999, S. 130.

besteht, dass sie sich auf Nicht-Gegebenes oder Abwesendes bezieht, das durch sie zur Erscheinung gelangt.²²⁰

Ästhetische Objekte gewinnen nach Iser erst im Prozess der Rezeption ihre Realität. Also müssen „Aktualisierungsbedingungen eingezeichnet“²²¹ sein, damit sich ein Vorstellungsangebot für den Betrachter erschließt. Entsprechend den lebensweltlichen Dispositionen, die der Rezipient einbringt, muss das ästhetische Objekt unterschiedlich realisiert werden können. Die Struktur des jeweiligen Rezipienten bildet eine Referenz, um die individuelle Rezeption des ästhetischen Objektes gewährleisten zu können. Bedingungen dieser Interaktion liegen im *Mangel einer fehlerfreien Wahrnehmung* im Schnittpunkt der künstlerischen und ästhetischen Pole, der ein konstitutiver Mangel ist, den Iser „Unbestimmtheitsstellen“ oder „Leerstellen“ nennt.²²² Das ästhetische Objekt liefert Leerstellen, die sich der Besetzung durch den Rezipienten anbieten.²²³ Auf unterschiedliche Weise können diese Leerstellen von den Rezipienten ausgefüllt werden. Die „Unbestimmtheitsstellen“ schaffen Kommunikationsbedingungen. Durch diese wird eine Interaktion in Gang gesetzt, in deren Verlauf das Kunstwerk erfahren wird. „Eine Privatisierung dieser Erfahrung erfolgt erst dort, wo sie in den Erfahrungshaushalt des individuellen Rezipienten eingeht.“²²⁴

Nach der Theorie von Iser lässt sich zusammenfassen, dass die „Leerstellen“ eines Kunstwerkes Perspektiven für den Rezipienten eröffnen, um den Hinweis auf den vertrauten eigenen Referenzrahmen zu bekommen und die Interaktion zwischen ihm und dem Kunstobjekt durchführen zu können. Das ästhetische Objekt scheint vom Betrachter aus seine eigene Autonomie zu übernehmen. Es ist mit Bedeutung gefüllt. Das Sinnliche ist zwar kennzeichnend für das ästhetische Objekt, doch darüber hinaus fesselt der Sinn uns an das Sinnliche selbst und zeigt dabei seine innere Struktur. Das ästhetische Objekt öffnet einen raum–zeitlichen Bereich, der sich mit der ästhetischen Erfahrung entfaltet. Das Sinnliche konstituiert den Charakter des sinnlichen Objekts.²²⁵ Das Objekt lebt nur in der Mitarbeit des Betrachters. Das ästhetische Objekt wird vervollständigt, indem wir uns aktiv darauf einlassen.

²²⁰ Vgl. Iser 1984, S. 222.

²²¹ Ebenda, S. 61.

²²² Vgl. Aissen-Crewet 1999, S. 132.

²²³ Vgl. ebenda, S. 133.

²²⁴ Vgl. ebenda, S. 134.

²²⁵ Vgl. ebenda, S. 107.

An der Schnittstelle, in Berührung mit dem „ästhetischen Objekt“²²⁶, geschieht in der ästhetischen Erfahrung eine einzigartige Form der Verbindung, sie tritt auch auf als ästhetische Inszenierung der Subjektivität und es kann in diesem Verlauf zu einer Präsenzerfahrung kommen. Diese gilt es im Nachfolgenden zu erschließen, wobei im ersten Schritt zu klären wäre, ob es jeweilig zu einem „Einklang“ im Sinne einer Konsistenzbildung oder zur „Erfüllung“ einer Leerstelle zwischen wahrnehmendem Subjekt und ästhetischem Objekt kommt oder ob es sich nicht um einen „unerhörten“ Dialog oder um eine Irritation zwischen Subjekt und dem ästhetischen Objekt handelt.

Bal beanstandet die Interpretation der Rezeptionsästhetik, die das Prinzip der Unvollständigkeit durch Leerstellen und deren Besetzung durch Rezipienten bevorzugt.²²⁷ Die Lücken sind von der Verantwortlichkeit derer her zu betrachten, die sie machen bzw. sehen. Die Aufmerksamkeit für die Lücken und ihren Ort eröffnet die Interaktion mit dem Kunstwerk. Die Lücke verschwindet, sobald der Betrachter die Szenerie als normal akzeptiert, „während der Widerstand gegen die Lösung – die Weigerung, im Traum des anderen die eigene Rolle zu spielen – den Betrachter in eine Lücke zurückwirft, die jetzt, da eine ‚Erklärung‘ dafür geliefert worden ist, nirgendwo ‚da‘ ist außer in dem Betreffenden selbst“²²⁸.

Mit Welsch ist hier zu betonen, dass es im Vorsatz ästhetischer Akkumulation um Sensibilisierung für Pluralität und Differenz, Einschnitte und Ausschlüsse geht *und* um die Einsicht in die Unübersteigbarkeit und Unbeendbarkeit dieser Komplexion von Ästhetik und Anästhetik.²²⁹

Das Konzept der Leerstellen von Iser ist kontrovers zum Konzept der Lücke von Bal zu verstehen. Für Iser bedeutet die Leerstelle eine aufzufüllende und zu ergänzende Lücke in der ästhetischen Inszenierung, die subjektiv zu schließen ist. Bal sieht gerade die Leerstelle im Gesamtkontext der ästhetischen performativen Erfahrung als das „Unerhörte“ an. Es steht für das „Unaussprechliche“ und eben für das, was sich zeigt und zugleich verschwindet. Es gibt hier im performativen Vollzug *k e i n e* Ergänzung. Es gibt im Versus-Modell, im Gegenbild,

²²⁶ Hier ist mit dem Begriff „ästhetisches Objekt“ zugleich der gesamte Umfang mit Raum, Objekt und Handlung gemeint, auch als „ästhetisches Objekt-Performance“ betrachtet.

²²⁷ Bal 2002, S. 219.

²²⁸ Bal 2002.

²²⁹ Vgl. Welsch 1990, S. 39.

ein gänzlich Anderes, eben das, was sich als Gegenbild als ästhetische Inszenierung der Subjektivität inszeniert.

Die Irritation durch die Leerstelle oder Lücke als ein für das Subjekt sich neu inszenierendes Detail ist zugleich, wie es in dieser Studie dargelegt wird, ein Spiel mit der ästhetischen Inszenierung. Die Lücke oder die Leerstelle wird dann selbst zum Wechselspiel. Von der „Unbeholfenheit“, von der „Unvollständigkeit“ her rührt die Einladung zu einer performativen Erfahrung in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität. Das Spiel mit der Lücke als performatives Ereignis soll zum einen mit dem theoretischen Konzept von Mieke Bal begründet werden und zum anderen soll das Spiel als Inszenierung des Blicks mit der analytischen Theorie von Jacques Lacan verdeutlicht werden.

Wie verdeutlicht wurde, ist die Erfahrung eines ästhetischen Objekts nicht grundsätzlich abgeschlossen. Dem Konzept der „Konsistenzbildung“, muss das Konzept der performativen Wirksamkeit hinzugefügt werden. Hiermit sind Bedingungen an die Erfahrung des ästhetischen Objektes, an den Rezeptionsprozess geknüpft. Die Lücken in der ästhetischen Erfahrung eines Unerhörten sind Bedingungen für eine Interaktion als ein performatives Erleben, welches mit dem Rezeptionsprozess und mit der jeweiligen eigenen Dynamik und der Imagination in Gang gesetzt werden kann.

Die hier vorgestellten Rezeptionstheorien von Meike Aissen-Crewet und von Wolfgang Iser als „Konzept des wandernden Blickpunktes“ sollen im nächsten Schritt mit Hilfe des theoretischen Konzeptes zur konzeptuellen Metapher von Bal ergänzt werden.

2.6.2 „Mise en scène“ – Bild/Wörter-als-Konzepte

Bal stellt den performativen Akt im Rezeptionsprozess dar und entwirft dazu das Konzept der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität als performatives Ereignis. Sie stellt ihre Diskussion, ihr Erleben zum Thema der Performativität am Beispiel der Inszenierung Wagners Götterdämmerung von Pierre Audi im Musiktheater von Amsterdam 1999 vor.

Dort ist Brünhildes Opferung mit Hilfe eines gewaltigen tiefroten Tuchs dargestellt worden, das die ganze Szene über in Bewegung gehalten wurde, wehend im Wind.

Die Farbe war so strahlend und tief, die Bewegung derart stürmisch, dass die Bedeutung ‚Flammen‘ von einem reinen Gefühl der visuellen Faszination befallen wurde, die wohl am besten als ‚Schönheit‘ zu bezeichnen ist.²³⁰

Das wehende Tuch wurde eingesetzt, um ein Ereignis in ein Schauspiel zu verwandeln. In seiner Darstellungsform inszenierte es sich als Affektverschiebung von der Bühne in den Zuschauerraum. Die visuelle Kraft der Szene verschiebt die gesamte Szene von Repräsentation zur Präsentation, von Erzählung (Story) zu Ästhetik. Die Geschichte wurde reduziert auf einen reinen Prätext. Stattdessen trat hervor, was den Sinnen der Zuschauer etwas völlig anderes anbot, ein Erzählen von Geschichten als affektive Angelegenheiten.

Dabei geht es um die Verbundenheit des Zuschauers mit der Szene, ein Infragestellen der Grenze zwischen zwei Welten: die Bühne als Stätte einer visuellen Überschreitung.

Das Sehen, wie es in einer bestimmten Distanz zwischen Auge und Objekt begründet ist, war „kontaminiert von“ der körperlichen Nähe der Musik – oder strebte dieser nach – (...) Sehen wurde „wie“ Hören in genau diesem Sinne.²³¹

Über die Unterscheidung zwischen sprachlichen und visuellen oder akustischen künstlerischen Werken hinaus ist für die räumlichen Koordinaten ein wichtiger Platz einzuräumen.

Der Schlüssel zum Erfassen des Selbst innerhalb der Erfahrung von der Performance liegt sowohl in einem visuellen Bild als auch in bestimmten körperlichen Gefühlen. Aus dieser Feststellung heraus ist die Schlussfolgerung zu ziehen, dass das Verhältnis zwischen dem individuellen Subjekt und den kulturell normativen Bildern etwas Körperliches ist. Die äußeren Bilder sind an die körperlich erfahrene Existenz des Subjekts „gefesselt“. Das Subjekt ist in die Außenwelt „eingesperrt“ und beide sind sie aufeinander abgestimmt, miteinander in Einklang gebracht, im Sinn des Schlüssels zum Verstehen. Es ist eine Verständigung, bei der der abstrakte Raum eine praktische Rolle spielt.

Der Schlüsselgedanke liegt hier in der Gewichtung der Kontextnahme der körperlichen Basis des Ichs über die Wahrnehmung des Selbst aus dem Inneren des Körpers. Zum Beispiel die Wahrnehmung der Sprache und die Vorstellung, die sie auslösen kann, ist im, auf oder am Körper angesiedelt. Diese Basis umfasst sowohl das Muskelsystem als auch den den Körper umgebenden Raum. „So wird der abstrakte Raum zum konkreten Platz, innerhalb dessen das

²³⁰ Bal 2001, S. 199.

²³¹ Ebenda, S. 200.

von seiner Haut begrenzte Subjekt in den Raum eingeschlossen ist, den es wahrnimmt und zu dem es unwiderruflich gehört.²³²

Mise en scène nennt Mieke Bal das Ereignis, das am künstlerischen Werk mit der ästhetischen Inszenierung performativ zu erfahren ist. Zum Beispiel ist es in der Performance als der Form der Vermittlung eine künstlerische Organisation des Raums. Wo die Performance stattfindet, sind die Werkzeuge: Zeit, Raum und Licht. und sind zugleich dramatische und musikalische Projektionen in diesen Zeit-Raum.²³³

Mise en scène hat die Funktion einer physischen Bühne. In der künstlerischen Organisation von Performance handelt es sich in der Form um eine Materialisierung von Text, Wort und Inszenierung wie sie entsprechend unmittelbar auch in der jeweiligen Rezeption stattfinden kann. Die Instrumente dazu sind konventionelle Formen der Narrativität und Visualität. Die Wirkung ist die „Verstörung“ und ist das „Unerhörte“.

Die *Erinnerung* wird dabei zum *Bühnenregisseur*. Dadurch wird der Betrachter zum Ausführenden. Ausführender kann der Betrachter aber nur sein, wenn der Begriff der Performance in seiner theoretischen Doppelbedeutung von Performance *und* Performativität aufgefasst wird. Die Betrachterin oder der Betrachter ist nur da Ausführender oder Mitspieler, wo er oder sie „agiert“ und „damit in der Gegenwart des Betrachtens auf die perlokutionäre Anrede des Werks reagiert“²³⁵.

Es geht um das Zusammentreffen von Performance und Performativität auf dem Schauplatz der Erinnerung, die Erinnerung in den Vordergrund rückt. An dieser Stelle fordert die Performance die Performativität ein. Es ist ein vorsätzlicher Akt, denn der Betrachter beschließt dazubleiben und aufzuführen. Dazu ist nur derjenige bereit, der von der Performativität berührt ist. Als Vermittlerin zwischen Performance und Performativität wird die Erinnerung auf mehreren Zeitebenen wirksam. Durch die Verbindung von Rede und Stimme, Wort und Bild, Gegenwart und Vergangenheit vollzieht sich eindringlich die Installation als die Inszenierung der Subjektivität. Mit der zwingenden Anweisung, den Erinnerungsakt zu vollziehen, durchlaufen wir nach dem Konzept von Bal die Erfahrung von der Performance zum performativen Erle-

²³² Bal 2002, S. 42.

²³³ Bal, Mieke 2002, S. 199.

²³⁵ Bal 2002, S. 270.

ben. Wir durchsuchen dabei die Lebenszeit als eigene, lebenslange Konstruktion der Subjektivität.

Mise en scène ist in der Funktion ein Rezeptionsvorgang als ästhetische Erfahrung. Bild/Wörter werden zu Konzepten für die Inszenierung der Subjektivität. Diese Form der ästhetischen Inszenierung ist eine imaginäre Selbsterzeugung und gelingt im Subjekt nur noch im Bereich der Träume.

Im Folgenden wird analog zur Funktion der *mise en scène* das Konzept der Traumphänomenologie vorgestellt. Es dient als Strukturmodell zur Entstehung von Imagination und deren performativer Wirksamkeit.

Benedetti spricht in seiner Arbeit „Die schöpferische Zweideutigkeit der Träume“²³⁶ zunächst vom Traum als psychischem Ort, wo an Stelle der Wahrnehmung die Imagination getreten ist. Am Beispiel des träumenden Tiers, welches keine eigentlichen Symbole kennt, definiert er einen Wiederholungstrieb, der dem Lebewesen gestattet, sich in der Schlafruhe (gesenkter Muskeltonus) die Konflikte des wachen Lebens in einem entspannten intrapsychischen Raum zu vergegenwärtigen und zu bewältigen und so das wache Leben zu kopieren, als auch voranzunehmen.

Wiederholung und Überholung erscheinen mir jedenfalls als die zwei Pole, zwischen denen sich auch das kindliche Spiel (beim Menschen und beim Tier) gestaltet: gefährliche Situationen werden auch dort wiederholt (wie Kampf, Niederlage usw.) und dann auch verwandelt; sie werden, wo sie gefährlich sind, im Spiel harmlos, weil sie nicht ganz real auftreten; sie lassen sich rückgängig machen, und sie werden vom spielenden Kind schließlich durch reifere Entwürfe „überholt“. Ist auch der Traum ein Urspiel des Lebens, das Spiel des Schlafes?²³⁷

Gaetano Benedetti beschreibt zum Traum-Sinn: Beim Menschen beginnt das, was beim Tier unmöglich ist: die Anschauung des Bildes von innen her, die Deutung des Bildes. „Und da

²³⁶ Vgl. Benedetti, Gaetano: Die schöpferische Zweideutigkeit der Träume. In: Benedetti, Gaetano; Hornung, Erik (Hg.): Die Wahrheit der Träume. München 1997, S. 253.

²³⁷ Ebenda, S. 253. Anmerkung zu einem Abschnitt auf S. 254: Benedetti entwickelt hier den Gedanken zu den Theorien der Trauminterpretationen, dass „alle diese Theorien jene Verdichtung von Innenwelt und Außenwelt meinen, die der eigentliche Anfang des Psychischen sind. Wo es nur biologische Spannungen und Entspannungen gibt, kann ein primitives Nervensystem genügen, um Interaktion zu gewährleisten. Das Bewußtsein davon ist aber das Psychische, und das ‚Unbewußte‘ ist eigentlich das Traumbewußtsein“.

entdecken wir, daß Bilder mannigfach deutbar sind. Ist diese Mehrdeutigkeit verwirrend? Ich habe sie „schöpferische Zweideutigkeit“ der Träume genannt.“²³⁸

Die zwei Gesichter der Träume und Symbole, wie sie von Benedetti im weiteren Verlauf seiner Arbeit vorstellbar werden, sind im Zusammenhang der Analogie in Bezug auf Imagination eine ästhetische Inszenierung im performativen Erleben. Benedetti charakterisiert die jeweiligen Aspekte der Erscheinungen, Bildsprachen und Eigentümlichkeiten im Traumgeschehen nicht mit einem simplen Gegensatzpaar. Die „Leserichtungen“ im Traumbild sind ohne Worte und nicht eindeutig formuliert. Die Orientierung am „Gegensatzpaar“ wird mit dem Wort „versus“ gestellt. Die Aspekte sind sowohl alternativ als auch synergetisch zum anderen zu verstehen. Die Basis der Doppelfunktionalität, wie sie von Benedetti hervorgehoben wird, erschließt die „Doppelgesichtigkeit“ des Traumes. Dieser wird im Verhältnis der Komplementarität verstanden.

Übertragen auf den imaginativen Prozess bedeutet die Doppelgesichtigkeit der Traumebene die entsprechende Doppelfunktion des performativen Erlebens als Hervorbringung der Irritation *und* des Unerhörten.

*Die Stärke des Traumdenkens, also sein positives Merkmal, liegt gerade in seiner Schwäche: weit auseinander liegende Dinge, ja gegensätzliche Gedanken können im Traum zusammenhängen und durch dasselbe Bild ausgedrückt werden (hier prägte Freud 1900 den Begriff der Verdichtung); der grundsätzliche Konfliktcharakter der Existenz wird so durch den Hinweis auf zwei oder mehrere mögliche Richtungen tiefer erfahren. Die Traumstruktur ist oft polar aufgebaut, sie spannt sich zwischen Bild und Gegenbild, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Regression und Progression, zwischen Verhüllung und Offenbarung, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Kausalität und Finalität.*²³⁹

Das formale Merkmal des Traums, welches in der Ambiguität eine Hervorhebung hier durch Benedetti erhält, ist auch für eine andere Betrachtungsebene des Performativen relevant. Der Anblick, bzw. die ästhetische Erfahrung muss im „Augenblick“ des Erlebens in seiner „Bodenlosigkeit“, in seinem Unerklärlichen und Undeutbaren ausgehalten werden!

Ein weiteres Bild zum Interpretationsverständnis führt näher in das Geschehen der Performance ein. Entsprechend dem Traumerleben ist die Performance im Spiegel als Gleichnis²⁴⁰ zu

²³⁸ Ebenda, S. 254.

²³⁹ Benedetti 1997, S. 256.

²⁴⁰ In der bildhaften Sprache des Gleichnisses vertreten Dinge und Verhältnisse des täglichen Lebens geistige und geistliche Wirklichkeiten und Vorgänge. Die Botschaften und Ansprüche werden zugleich offenbart und

verstehen, es wird die Dimension der Wahrnehmung als Bild und nicht als Wort, sondern als Gesamtheit einer Erzählung im Bild, im „Bildreden“ verdeutlicht. Das Veranschaulichen im Bild und gleichzeitige Verschlüsseln in der Sache wird uns ebenfalls im Traum vorgeführt. Wir werden sinnlich „verführt zu verstehen“, was wir letztlich nicht verstehen können. Dennoch können wir Botschaften ansehen, annehmen oder ablehnen.

Um den Part des Betrachters zu beschreiben, muss die Performance wie im Theater realisiert werden. Der Regisseur ist das *Ich* des Verfertigers des Kunstwerks. Der Regisseur alias Träumender wiederum wird, entsprechend dem *Ich* des Träumenden, von der individuellen Anlage bestimmt, aber auch von der Logik des kulturellen Rahmens. Die Rolle des Betrachters ist es, auf der Bühne zu sein, auf der die Traumbilder ihren verstörenden Auftritt haben.

Die Art und Weise, in der *mise en scène* als künstlerische Praxis in einen mehr als metaphorischen Zusammenhang gebracht wird, stellt diese im Zusammenhang mit der Traumdeutung und der Untersuchung von Phantasie als imaginäre Selbst-Erzeugung, als „privates Theater“ dar.

Was kann also ausgesagt werden über das, was Träume über Inszenierungen und was Inszenierungen über das Träumen sagen?

Die enthüllende Wirkung der Träume verwandelt diese in bedeutungsvolle Ereignisse. Obwohl die oder der Träumende in der Traumszene als Figur manchmal selbst nicht erscheint, ist es die Subjektivität, die in den Träumen inszeniert und folglich auch von den Träumen verändert werden kann. Um die komplexen und paradoxen Implikationen der affektiven Ästhetik zu ergründen, ist die Art und Weise aus der Sicht der Traumtheorie zu deuten. Die Traumtheorie ist – psychoanalytisch fundiert – im Wesentlichen eine Theorie der Inszenierung.

In der Traumtheorie von Christopher Bollas wird die Darstellung des Traums in der Terminologie des Theaters genutzt:

verhüllt. So gilt doch auch für die Gleichnisse, dass „die einen auf ihn hören und ihm nachfolgen und die andern, gerade weil sie ihn hören und obwohl sie ihn hören, sich von ihm abwenden“. Vgl. Ringhausen, Karl: Das Buch der Bücher. Frankfurt a. M. 1966, S. 45.

*Ich sehe den Traum als von einer einzigartigen Ästhetik konstruierte Fiktion an: die Transformation des Subjekts in sein Denken; genauer: das Hineinversetzen des Selbst in eine Allegorie des Verlangens und der Furcht, die vom Ich gestaltet ist.*²⁴¹

Das Wesen der Ästhetik, um die es hier geht, betont, dass das Ich und nicht das Subjekt im Schauspiel Regie führt. Es ist das Ich, welches definiert ist als ein irgendwie *Anderer* in Bezug auf das Subjekt, und ist eben auch außerhalb des Zugriffs des Subjekts. Daher ist hinsichtlich der Traumtheorie die Schlafende sowohl das Subjekt der Träume, metonymisch mit ihnen verknüpft, als auch deren Nichtsubjekt. Diese Wirkung wird von einer Semiotik erzielt, die im Sinne einer *mise en scène* verstanden werden kann.

Es „geschehen“ (nur) Farben und Sinneseindrücke, regen sich und bewegen sich im Beispiel von Träumen, und dennoch gilt für sie die affektive Kraft. „Buchstäbliche, physische Bewegung bezeichnet bildhafte, emotionale Bewegtheit, gerade so, wie Metaphern in barocker und zeitgenössischer Literatur wörtlich genommen werden.“²⁴²

Der Begriff *mise en scène* ist ein hilfreiches Analyseinstrument, dessen Gegenstand die Beu- tungserzeugung mit ästhetischen Mitteln ist.

2.6.3 Die visuelle Poetik

Die Funktion der *mise en scène* verwirft die narrative und auch die visuelle Kohärenz. Der Ablauf dieser Inszenierung hat keinen repräsentativen Charakter. Die Repräsentation wird von der Präsenzkraft der Erscheinung, also von der Präsentation, abgelöst. Diese visuelle Poetik ist *interdisziplinär*. In dieser Weise entstandene Bilder bieten Bilder/Wörter-als-Konzepte an: Wörter, die ihre alten, abstrakten Bedeutungen mit neuen, konkreten und visuellen Bedeutungen verschmelzen. Sie verschmelzen, um ein *neues* Konzept zu bilden. Diese Bedeutung gleicht eher einem *theoretischen Objekt* und für diese konkrete Qualität eines Konzeptes schlägt Mieke Bal den Begriff der „konzeptuellen Metapher“ vor.²⁴³

²⁴¹ Bollas, Christopher: *The Shadoww of the Object. Pschoanalysis of the Unthought Known*. New York 1987, S. 10. In: Bal 2001, S. 221.

²⁴² Bal 2001, S. 208.

²⁴³ Vgl. ebenda, S. 209 ff.

Der Traum „erzählt“, indem er etwas anderes „zeigt“, und der Ort der Begegnung der semiotischen Akte des Erzählens und Zeigens, der ist – unsichtbar im Traum – im Körper der Träumenden angesiedelt.

Bal versteht die Erweiterung des theoretischen Werts der *mise en sence* in dem völligen Aufgehen des Subjekts im Objekt sowie zugleich der Objekte (Requisiten, Sachen) in Subjekte, die in der Geschichte handeln (*subjects acting*), und in Subjekte, die auf der Bühne handeln (*acting subjects*).

Diese Funktion der *mise en scène* als Verkörperung des *Anderen*, welcher in Bezug der Subjektivität möglich wird – die Bühne als physische Bühne –, ist nicht nur wörtlich zu nehmen. Installationen von Künstlern führen auf unterschiedliche Weise vor, *wie in diesen Werken Dinge handeln*: Das Subjekt wird einer Handlung unterzogen, und die Macht des Objekts erlangt eine traumhafte Qualität, die wiederum das Ergebnis einer bewussten künstlerischen Aktivität ist.

Die konzeptionellen Instrumente, die Künstler zu wirkungsvollen Formen der „Inszenierung von Subjektivität“ unterbreiten, haben in ihren Elementen sowohl unkonventionelle Formen von Narrativität als auch ungewöhnliche Formen von Visualität. Sowohl narrative als auch visuelle Kohärenz wird verworfen. In all diesen Fällen wird die Repräsentation von der Präsentation abgelöst.²⁴⁴

Das Verlangen, sich in das künstlerische Objekt hineinzugeben, diese Identifikation „außerhalb meiner selbst“ konstituiert die Inszenierung von Subjektivität.

Eine sinnlich erzeugte Unsichtbarkeit ist keine Ablehnung des Sinnesreizes des Sehens, sondern im Gegenteil, es bewirkt den Reiz eines „Sich-Hindurcharbeitens“, und zwar durch seine Verleugnung. Bal nennt zum Beispiel hierfür das Werk „Chair with child“ von Michael Huisman²⁴⁵, der die Dialektik zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nutzt, um die Betrachterin und den Betrachter zu verleiten, sich der Sache gewissermaßen hinzugeben.

²⁴⁴ Vgl. Bal 2001, S. 215.

²⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 219 über Michael Huisman, No. 42 Chair with child, 1990. 93cm, Ölfarbe auf Holz, Stahl, durchsichtiges Andachtsschild, Glühbirnen.

Beispielhaft soll hier das Werk beschrieben werden: Auf der Schrifttafel in der Nähe eines Stuhls ist auf dessen Rückenlehne das Portrait eines Jungen zu sehen, so niedrig, dass man beim Lesen eine krumme Haltung einnehmen muss, es sei denn, dass man selbst ein kleiner Junge ist.

Mieke Bal formuliert nach der Begegnung mit dem Werk: „Obwohl diese Figur alle äußerlichen Merkmale eines Stuhls aufweist, ist sie nicht dazu gedacht, darauf zu sitzen. Dieser Sitz wird bereits von dem Jungen besetzt, der, obwohl er abwesend ist, auf der Rücklehne des Stuhls abgebildet ist. Dieses Portrait ist auch im Dunkeln mit Hilfe einer sich dahinter befindlichen Glühbirne sichtbar. In den „Sitz“ sind mehrere Dutzend Löcher gebohrt, durch die eine eingebaute Glühbirne genauso viele Lichtpunkte erzeugt.“

Schlussfolgerung

Der Abschied von der konkreten, repräsentierten Realität zu Gunsten des Abschneidens von Möglichkeiten ist der Anfang einer Subjektivität, die nun inszeniert werden kann, weil die Hindernisse, die diese Inszenierung ausgeschlossen haben, entfernt worden sind. Die Erfahrung der Präsenz ist im performativen Geschehen die einzige Art der Identifikation, die die Starrheit unserer Subjektivität aufbricht.

Die ästhetische Erfahrung geschieht als sinnliche Aufnahme dessen, was auf der Bühne eines subjektiven Erlebens passiert. Übertragen auf den Rezeptionsprozess heißt dies: Im performativen Prozess beginnt das ästhetische Objekt damit, „Widerworte“ zu erteilen.

Schlussfolgernd ergibt sich für die Untersuchung zur performativen Erfahrung in der Performance, dass nur dort sich Performativität als eine visuelle Poetik inszeniert, wo sich die *Fokalisation* als Blick ereignet. Im Folgenden soll untersucht werden, in welcher Weise die *Begegnung* der Sinne zwischen den Medien stattfindet, wobei das dominante Medium an Ort und Stelle bleibt.

Die Frage lautet nun: *wie* sich das Visuelle selbst kennzeichnet und wie es ein Performer oder entsprechend die Performance es anstellen kann, die Visualität zum Einsatz zu bringen.²⁴⁶

Das Sehen als gestaltender, imaginärer Vollzug bleibt die Basis für die Inszenierung einer *visuellen Poetik* mit performativer Qualität. Sehen entspricht in diesem Akt nicht dem Sprechen oder Schreiben, sondern dem Zuhören oder Lesen. Der Blick als „Sehen“ bestimmt durch die

²⁴⁶ Vgl. Bal 2002, S. 24.

tätige Leistung zugleich seine zugehörigen Erscheinungen. Insofern soll im folgenden Schritt dem Sehen als „Inszenierung eines Blicks“ eine gesonderte Aufmerksamkeit zukommen.

2.6.4 Der „kleine Schirm“ als Inszenierung des Blicks

In der Inszenierung eines künstlerischen Werks, zum Beispiel in der Performance, findet eine Wechselwirkung statt zwischen dem, was an Raum, Objekt, Gestik und Handlung gebunden ist und als lebendige Erzählung für den Akteur als Betrachter wirkt und zwischen dem, was von ihm als Subjekt hineinwirkt mit eigenem Begehren in der Wahrnehmung, in dem, was er erblickt.

Zum einen ist das Subjekt eingebunden in einen Kontext elementarer Wahrnehmung, bei der es keinen Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn gibt. Das Erleben wird nicht auf der Basis von Sinnesdaten konstruiert oder rekonstruiert, „sondern bietet sich von Anfang an dar als Zentrum, von dem sie ausstrahlen. Wir sehen die Tiefe, das Samtene, die Weichheit, die Härte der Gegenstände – Cézanne meinte sogar: ihren Duft“²⁴⁷. Merleau-Ponty spricht hier von der stark empfundenen subjektiven Perspektive im Blick auf eine Sache oder Szene der Natur. Die erlebte Perspektive, also diejenige unserer Wahrnehmung, unterscheidet sich von der Ebene, wie sie sich auf der geometrischen oder photographischen perspektivisch ergibt. So erscheinen uns in unserer Wahrnehmung zum Beispiel die fernen Gegenstände größer, als wir sie auf einer Photographie sehen. Man könnte hier viele Beispiele anführen, die alle bestätigen, wie sehr das, was angeblickt wird, mit der subjektiven Bedeutung in ein eigenes, immer wieder neu konstruiertes Bild verwandelt wird.

Der Blick ist zudem in einer Absicht tätig, wie Lacan es ausdrückt, in einer „Begehrensabsicht“, „das Subjekt ist nicht voll da, es ist ferngesteuert.“²⁴⁸ Das Wesentliche in der Beziehung unserer Wahrnehmungen zwischen Sein und Schein ist anderswo. Das Verhältnis des Subjekts zur eigentlichen Erscheinung des Lichts zeigt sich in seiner Ambiguität. Das Licht der Erscheinung, eben das, was in den Blick gerät, pflanzt sich in der Geraden fort, „aber es

²⁴⁷ Merleau-Ponty, Maurice: Der Zweifel Cézannes. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? 2. Aufl., München 1995, S. 47.

²⁴⁸ Vgl. Lacan, Jacques: Was ist ein Bild/Tableau? In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? 2. Aufl., München 1995, S. 85.

bricht sich, es diffundiert, es übergießt, es füllt – denken wir daran, daß unser Auge eine Schale ist – aus der das Licht auch überquillt. (...) Dazu kommt, daß nicht allein das Auge lichtempfindlich ist, wie wir wissen. Die ganze Oberfläche der Haut kann – aus den verschiedensten Gründen, die durchaus nicht immer visueller Art sind – lichtempfindlich sein.²⁴⁹ Hier verdeutlicht sich im Aspekt des Sehens der Umkehreffekt des Einflusses durch das Anschauen. Aber noch mehr ist die Brechung des Lichtes durch Auge und Körper von dem beeinflusst, was im Anblick der Szene vom Subjekt selbst her in den Blick gerät, aber durch Ambiguität gekennzeichnet ist. „Zwar zeichnet sich in der Tiefe meines Auges das Bild/Tableau. Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau.“²⁵⁰

Das Korrelat zum Bild ist der Blickpunkt. Die Vermittlung von Bild und Blickpunkt ist anderer Natur als der geometrale Raum der Optik. Die Vermittlung ist nicht durchlässig, sondern im Gegenteil, sie ist bestimmt von einem Schirm.

In dem, was sich mir so als Raum des Lichts darstellt, bedeutet Blick immer ein Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit. Es geht stets um ein Spiegeln, (...) stets ist etwas da, was mich zurückhält, an jenem Punkt, weil es Schirm ist, und so das Licht als Schillern erscheint, das über diesen Schirm läuft. Um alles zu sagen: diesem Blick Punkt eignet stets etwas von der Ambiguität eines Juwels.²⁵¹

Das Verhältnis des Subjekts zum Bereich des Sehens wird von Lacan mit einem weiteren Vergleich treffend beschrieben. Er vergleicht das Auftauchen des Subjekts im Tableau, also das, was in den Blick gerät, mit bestimmten Mimikryerscheinungen. Diese Erscheinungen haben in der Natur als Aktivität der Mimikry die Aufgabe der Verkleidung, Tarnung und Einschüchterung. So wird gezeigt, in welcher Dimension das Subjekt sich in das Bild und somit in den Anblick einrückt. Zwischen Auge und Blick herrscht also niemals eine Übereinstimmung, sondern Täuschung. Lacan meint: „Generell ist das Verhältnis des Blicks zu dem, was man sehen möchte, ein Verhältnis des Trugs. Das Subjekt stellt sich als etwas anderes dar, als es ist, und was man ihm zu sehen gibt, ist nicht, was es zu sehen wünscht.“²⁵²

Im Feld des Sehens ist der Blick draußen, aber die Funktion, mit der sich die Institution des Subjekts im Sichtbaren erfassen lässt, bestimmt den Blick als Instrument. Das Subjekt des Begehrens, welches das Wesen des Menschen ausmacht, unterliegt nicht ganz dem imaginären

²⁴⁹ Lacan, Jacques: Linie und Licht. In: Boehm 1995, S. 63 ff.

²⁵⁰ Ebenda, S. 65.

²⁵¹ Lacan, Jacques: Linie und Licht. In: Boehm 1995, S. 66.

²⁵² Ebenda, S. 74.

Befangensein. Es zeichnet sich aus in dem Maße, wie es die Funktion des Schirms herauslöst und mit ihm spielt.

Wenn ein Beleuchtungseffekt, der isoliert auftritt, über uns zu herrschen beginnt, (...) so bewirkt schon der Umstand, dass wir einen kleinen Schirm in dieses Feld halten, der sich gegen das abhebt, was beleuchtet ist, ohne gesehen zu werden, dass das milchige Licht sozusagen wieder in den Schatten zurücktritt und das Objekt auftaucht, welches von dem Licht verdeckt war.²⁵³

Die Wahrnehmungsebene tritt zurück zugunsten des Phänomens einer Beziehung zwischen dem, was als Realität vorhanden ist und dessen was als Begehren hineindrängt. Auf dem Feld des Sehens stehen zwei Pole in einem antinomischen Verhältnis zueinander.

Auf Seiten der Dinge gibt es den Blick, das heißt, die Dinge blicken mich/ gehen mich an, und ich wiederum sehe sie. In diesem Sinne ist das Wort des Evangeliums aufzufassen – Sie haben Augen und sehen nicht. (Psalm 115,5.6 und 135,16.17) Und sehen was nicht? – eben dies: dass die Dinge sie anblicken / angehn.²⁵⁴

In der Inszenierung des Blicks ist eine Funktion zu bestimmen, wie diese von Lacan im Zusammenhang der Anfertigung von Werken der Malerei als „Blickzähmung“²⁵⁵ definiert wird.

Für den Akt der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität verdeutlicht Lacan, wie sehr das, was sich für uns natürlich als Blick auf die umgebende Welt darstellt, von uns selbst inszeniert, gleichsam körperlich mitgestaltet wird. Sehen als Akt ist nicht nur ein funktionaler, sinnlicher Vollzug, hier entsteht eine Wechselwirkung zwischen dem zu erblickenden Raum und dem sich körperlich manifestierenden Subjekt. Der Blick ist in einer gewissen Absicht tätig, einer Begehrensabsicht. In der Bestimmung des Blicks zum Subjekt verdeutlicht sich die Qualität der Empfindung, wie sie als Inszenierung des Blicks erfahren wird. Die Empfindung für das, was in den Blick gerät, wird durch den Blick aus eigenem Begehren stimuliert, und ebenso wird wiederum das eigene Begehren durch den Ort, die Objekte und durch die Körpergestik und Handlung bestimmt.

Die Performativität wird bestimmt durch die Dynamik dieser Wechselwirkung. Ein Gelingen der theoretischen Gleichrichtung dessen, was als „Theater des Imaginären“ im Zustand der Inszenierung der Subjektivität geschieht, soll mit der Theorie des Blicks nach Lacan vorgestellt werden. Er benutzt die Kamera und das Auge als Signifikanten für den Blick. So schreibt er der Kamera und dem Blick eine konstitutive Funktion zu:

²⁵³ Lacan, Was ist ein Bild/Tableau?, S. 77.

²⁵⁴ Ebenda, S. 79.

²⁵⁵ Lacan, Was ist ein Bild/Tableau?, S. 81.

*Was mich ganz elementar bestimmt im Sichtbaren, ist der Blick, der außen ist. Durch den Blick betrete ich das Licht und vom Blick empfangen ich seine Wirkungen. Daher kommt es, dass der Blick das Instrument ist, durch welches Licht verkörpert wird und durch welches (...) ich fotografiert werde.*²⁵⁶

Er assoziiert den Blick mit Illumination und der „Gegenwart anderer als solcher“. Er teilt das Wort „Photo-graphie“ in zwei Bestandteile und legt so nahe, dass die Kamera, wenn sie eine Metapher für den Blick darstellt, ihre Objekte im Licht modelliert oder schematisiert. „Und sollte ich etwas sein in diesem Bild/Tableau, dann auch in der Form des Schirms, den ich eben ‚Fleck‘ nannte.“²⁵⁷

Der Blick stellt sowohl den Punkt dar, von dem das Licht ausstrahlt, wie auch von dem Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt, ich bin Bild/Tableau. „Von Grund aus bestimmt mich im Sichtbaren der Blick, der im Außen ist.“²⁵⁸

Durch die Darstellung des Blicks als Sehen „durch das *Anderere*“ und „mit dem *Anderen*“ hat Lacan den wahrnehmenden Aspekt des Sehens wiederum als wechselseitig wirksamen Vorgang im Subjekt verdeutlicht. Das Sehen wird hier nicht – wie zuvor mit Bal dargelegt – vom Wesenhaften des zu erblickenden Mediums gedeutet, sondern ein weiterer Aspekt stellt die ästhetische Inszenierungskraft der Subjektivität heraus. Lacan konstruiert mit Hilfe der Metapher der Kamera das Blickfeld perspektivisch: die Ausrichtung des Blicks fokussiert und projiziert immer etwas von dem in das Sehfeld hinein, von dem das Subjekt nichts weiß und nichts wissen kann, aber von dem es vom *Anderen* her bestimmt ist. Im Bild des Kamerafeldes wirkt es in seiner Ambiguität, es „funkelt“.

Lacan gelingt es, den Sehvorgang von seinen unbewussten Steuerelementen her zu bestimmen. Er beschreibt sehr eindringlich die aktive Beteiligung vom *Anderen* her für jegliche Blickinszenierung als ästhetische Erfahrung. Dieses „Nicht-zu-Wissende“ als das *Anderere* ist grundlegendes Steuerelement der Blickinszenierung für die Subjektivität. Auch wenn wir schauen, werden wir abgebildet und somit zum Subjekt der Darstellung. Der Blick nimmt den Ort des „Objekts“ und den des „Lichtpunkts“ ein. In doppelter Hinsicht ist der Lichtpunkt uns

²⁵⁶ Lacan 1987, S. 113.

²⁵⁷ Ebenda, S. 103.

²⁵⁸ Lacan 1987, S. 113.

und damit dem Auge entrückt. Vom Ort der anderen aus scheint er uns anzublicken; „er scheint stets von dort zu kommen, wo wir nicht sind.“²⁵⁹

Lacan verweist in seiner Theorie des Blicks auf ein besonderes Phänomen der subjektiven Inszenierungsleistung, mit Hilfe der Metapher des Kamerablicks deutet er auf das Zwielight im Bild.

Im Blick mit dem „kleinen Schirm“ stellt Lacan den Blickpunkt nicht als einen festgelegten unverrückbaren Punkt dar, sondern gibt diesem Blickpunkt eine besondere Aktivität vor. Tatsächlich ist die Blickinszenierung ein aktives Element. Der „kleine Schirm“ kann das Sehfeld charakteristisch einfärben mit einem Hell- und Dunkeleffekt.

Das menschliche Subjekt als das Subjekt des Begehrens scheint nicht ganz diesem imaginären Befangensein zu unterliegen. Es zeichnet sich aus in dem Maße, wie es die Funktion des Schirms herauslöst und mit ihr spielt. „Tatsächlich vermag der Mensch mit der Maske zu spielen, ist er doch etwas, über dem jenseits der Blick ist. Der Schirm ist der Ort der Vermittlung.“²⁶⁰ Indem die Wirkung des Schirmes in Bezug auf das menschliche Subjekt im Bereich des Schauspiels herausgestellt wird, kommentiert Lacan die Fähigkeiten des Subjekts, den Schirm zum Zweck der Tarnung oder Einschüchterung einzusetzen. Der Schirm bekommt dadurch eine konstitutive Rolle.

Das Spiel mit dem kleinen Schirm kann somit auch die Funktion des „Unerhörten“ übernehmen. Es ist die ästhetische Erfahrung als performatives Erleben von dem *Anderen* her, was hier anklingt, oder ‚aufblinkt‘ und scheint im Gegenlicht auf und steht im Zwielight. Etwas schimmert durch, was zuvor nicht mehr- oder noch nicht gesehen werden konnte. Der „kleine Schirm“ ist das, was den Blick inszeniert und mit Aufmerksamkeit belegt, weil er als konzeptuelle Metapher einen Schatten in unsere Blickrichtung werfen kann und damit ein Gegenbild als imaginäres Theater entwickelt.

²⁵⁹ Silverman, Kaja: Der Blick. In: Huber, Jörg; Heller, Martin (Hg.): Konturen des Unentschiedenen. Frankfurt a. M. 1997, S. 251.

²⁶⁰ Silverman 1997, S.114.

Zusammenfassung

Die grundlegende Ausrichtung der Blicktheorie von Lacan lässt die Wirksamkeit des Performativen für die ästhetische Erfahrung im subjektiven Erleben bestimmen. Auf der Wahrnehmungsebene geht es in der Inszenierung des Sehens, als Spiel mit dem kleinen Schirm um das Phänomen einer Beziehungsebene als ästhetische Erfahrung des Subjekts und seiner Bestimmung vom *Anderen* her, welches als Unbewusstes ‚aufleuchtet‘.

Zudem konnte die Wirksamkeit des Performativen mit der Erfahrung der Präsenz als Ereignis einer visuellen Poetik vorgestellt werden. Die Präsenzkraft des ästhetischen Objekts steht in Wechselwirkung mit der subjektiven Blickinszenierung und eröffnet das Ereignis als performatives Geschehen.

Hierbei arbeitet die Blickinszenierung mit der konzeptionellen Metapher, die wiederum mit dem Instrumentarium der Lücke für das Subjekt entstehen konnte. Die Irritation besteht in der Gleichzeitigkeit von Verhüllen *und* Zeigen. Sowohl eine narrative als auch visuelle Kohärenz kann im Vorgang der performativen Erfahrung nicht bestehen.

Mit dem konstitutiven Element des kleinen Schirms funktioniert eine „klebrige Verschmelzung“ der Performance mit dem performativen Erleben²⁶¹: mit Hilfe des kleinen Schirms gelingt es, das Objekt aus der Überdeckung vom Lichtkegel herauszuheben; es bewirkt Präsenz im Sinne der Erfahrung des Performativen in der Wirksamkeit der konzeptuellen Metapher mit Hilfe des ästhetischen Objekts.

Das Wort/Bild-Konzept führt zur Verschmelzung von Darstellungsweise (also im Beispiel der Performance) und der Performativität. Es besteht eine Wechselwirkung vom Anstoß an eine Erinnerung und dem Auslösen der Erinnerung. Es ist ein „Dazwischensein“, ein auf der „Schwelle-Sein“. Es besteht eine Faszination im Hineingezogenwerden in das performative Erleben.

Zur Herleitung der charakteristischen Elemente im Sinne einer ästhetischen Erfahrung als performative Erfahrung sollen für diese Studie die Inszenierungsqualitäten am Beispiel der Performance vorgestellt werden. Wie eingangs genannt, bieten die Theologie und die Kunst Darstellungsformen zum performativen Erleben an. Sowohl das kirchliche Ritual als auch die Kunstform der Performance arbeitet mit Inszenierungsmerkmalen, die an das subjektive Erleben anknüpfen. Für die Kunst gilt, dass die künstlerische Handlung in einer Tradition steht,

²⁶¹ Bal 2002, S. 291.

wie diese oftmals für religiöse und soziale Zwecke in alten und neuen Ritualen zum tragen kommen. Rituale dienen wiederum als Ausdrucksform zur Veranschaulichung und zur Verinnerlichung von Lebensanschauung und Lebensweisen. Handlungs- und Ausdrucksformen begegnen uns in Ritualen und Riten und sind so alt wie die menschliche Kultur selbst. In der Performance begegnen uns diese ritualisierten Ausdrucksformen in einer vielfältig verdichteten Darstellungsform, mit eigener Dramaturgie für Raum, Objekt, Handlung und Gestik. Die Handlungen geben Hinweise auf eine umfassendere Bedeutung.²⁶² Ritual und Performance ist ihr Ereignischarakter gemeinsam, wobei hier das religiöse Ritual als Performance in Bezuglichkeit zur performativen Wirksamkeit überprüft werden soll.

Beispielhaft für diese Untersuchung soll im Folgenden das kirchliche Ritual der Taufe im Paradigma für Performance und in Korrelation dazu, die künstlerische Performance-Arbeit herangezogen werden.

3. Zur Untersuchung der Merkmale von Performativität in der Taufe

Die Inszenierung der ästhetischen Erfahrung im subjektiven Erleben soll am Beispiel der Taufe dargestellt werden, die im allgemeinen Sinn als spezifischer Ereignis- und Inszenierungsrahmen ästhetischer Erfahrungen aufgefasst wird. Das Ritual der Taufe wird aus dieser Perspektive zum Paradigma für Performance, da wesentliche Gestaltungselemente des Festaktes „Taufe“ sich als „*performative Rituale*“²⁶³ zeigen. Aspekte des Performativen zeigen sich im menschlichen Handeln als „aufführendes kulturelles Handeln, als *cultural performance*“²⁶⁴.

Am Beispiel der Taufe soll belegt werden, dass gerade die Qualität der Einheit von Rahmen und Raum im Sinne eines Gestaltungsrahmens das Gelingen des performativen Akts anbietet. Taufe im Paradigma für Performance unterliegt zwar der Strenge eines ästhetischen Rahmens, sie entwirft jedoch zugleich die Erweiterung „auf (eine) ästhetische Handlungsfähigkeit, die sich nicht auf ‚Denken‘, nicht auf ‚Verhaltenskonditionierung‘ noch auf ‚Sinnenspiel‘ reduzie-

²⁶² Vgl. Jappe 1993, S. 9 f.

²⁶³ Wagner-Willi, Monika: Liminalität und soziales Drama. In: Wulf, S. 236.

²⁶⁴ Wulf; Göhlich; Zirkas: Sprache, Macht und Handeln – Aspekte des Performativen. In: Dies. 2001, S. 9.

ren lässt“²⁶⁵. Sie entwirft Möglichkeiten für eine Erweiterung von Wahrnehmungsdimensionen. Ein so dimensioniertes Handeln bewegt sich „zwischen Wahrnehmung, Gewährwerden, emotionaler Reaktion und reflektierender Haltung“, gewissermaßen als eine „Art Kurzschluß von willentlichem Akt, geahntem Ergebnis oder ‚Zufall‘.“²⁶⁶.

Rituale gestalten den Rahmen für das Erleben eines performativen Akts sowohl in künstlerischer, als auch in theologischer Hinsicht. Der Gestaltungsrahmen eines Rituals ist zugleich das verbindende Element zwischen den beteiligten Akteuren. und das, was einzig für einen gemeinschaftlichen Sinn, für *Communitas* sorgt – so die Grundthese, die im folgenden zunächst für die Studie zur Taufe als Paradigma für Performance verfolgt werden soll. Insofern die „Schwelle“ als Eintrittselement für das jeweilige Ritual gilt, ist dieses gestaltete Rahmenelement der Ritualinszenierung das, was für *Communitas* wirksam ist. Jedoch ist das Erleben der Schwelle als individuelles Geschehen zu werten und somit ist das Ritualgeschehen hier geeignet, die ästhetische Inszenierung der Subjektivität beispielhaft vorstellen zu können. Im Erleben dieser ästhetischen Inszenierung ist das Subjekt einzeln betroffen von dem, *was* sich dort inszeniert.

Die liturgischen Rituale halten einen Vorrat vor für die Inszenierung bildhafter Erzählungen. Zugleich bieten sie einen Gestaltungsrahmen an, in dem sich ein performatives Erleben ereignen kann. Das subjektive Erleben ist als lebendige Erzählung in der Thematik des christlichen Rituals von dem behaftet, was nicht (be-)greifbar ist. Die Dramaturgie der Inszenierung zur Taufe soll das Subjekt zu einem religiösen Ereignis führen.

In der Studie geht es darum, die ästhetische Inszenierung der Subjektivität in ihrer phänomenalen Wirksamkeit herauszustellen. Die Wirksamkeit ist als Möglichkeit für eine ästhetische Erfahrung im Sinne des performativen Erlebens zu kennzeichnen. Die ästhetische Inszenierung der Subjektivität im Ritualerleben unterliegt der unendlichen Folge von „bildhaften Erzählungen“ und verfolgt jeweils ihren eigenen Sinn.

Mit der Vorstellung des Gestaltungsrahmens zur Inszenierung des Rituals kann aufgezeigt werden, wie die Ästhetik der Taufe im Paradigma für Performance die Inszenierung des „Un-

²⁶⁵ Selle, Gert: Kunstpädagogik jenseits ästhetischer Rationalität? Über eine vergessene Dimension der Erfahrung. In: Kunst + Unterricht, Heft Nr. 192, S. 16 ff., Seelze.

²⁶⁶ Selle, Gert, zit. nach: Aissen-Crewett, Meike: Ästhetisch-aisthetische Erziehung. Universität Potsdam 2000, S. 243.

erhörten“ einleitet und somit die Möglichkeiten für ein performatives Ereignis offenhält. Für die Inszenierungsqualität des liturgischen Rituals steht ein Spiel- und Festcharakter zur Verfügung. Im Folgenden soll dieser Inszenierungscharakter im Kontext der Ritualforschung näher beleuchtet werden.

3.1 Darstellung des Performativen aus Sicht der Ritualforschung

In einer begrifflichen Annäherung lassen sich Rituale als „Handlungen ohne Worte, (...) als symbolisch kodierte Körperprozesse begreifen, die soziale Realitäten erzeugen und interpretieren, erhalten und verändern.“²⁶⁷ Rituale sind selbstbezüglich. Sie unterscheiden sich in ihren „symbolischen Aufführungen“²⁶⁸ von anderen Inszenierungen dadurch, dass sie in erster Linie von und für die am Ritual Beteiligten durchgeführt werden. Bedeutete Ritual ursprünglich „Gottesdienst“ oder die schriftliche Anweisungen dazu, so wird der Ritualbegriff seit der Einführung von Soziologie und Psychologie als Wissenschaften auf symbolische Handlungen ganz allgemein angewandt. Krieger erklärt: „Das Ritual wird heute vielmehr als ein Phänomen sui generis betrachtet, das eigene theoretische Klärung und methodologische Zugänge verlangt. Als solches ist es allen Aspekten der Kultur und des geistigen Lebens zugehörig.“²⁶⁹

In vielen Zusammenhängen wird von „ritualisiertem Handeln“ und nicht von Ritualen gesprochen. Gemeint ist damit, dass fast jede Handlung unter bestimmten Bedingungen „ritualisiert“ werden kann. Ein anderer Begriff, der fast synonym zu „Ritualisierung“ verwendet wird, ist *Performance*. Hiermit wird auf die praxisorientierte Dimension von Sinnggebung verwiesen, bei der das „Handeln als Prozess und Dynamik Sinn verkörpert und konstruiert“²⁷⁰.

Das Ritual ist zum einen ein Mittel, Wissen zu gewinnen; es ist aber auch ein Modus, Wissen zu vermitteln; „schließlich ist das Ritual eine Performance im Sinne der Zurschaustellung des Wissens gegenüber andern“²⁷¹. Die Art und Weise, wie das Ritual Wissen konstruiert, ist

²⁶⁷ Wulf, Christoph: Ritual. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Weinheim/Basel 1997, S. 1029.

²⁶⁸ Ebenda, S. 1030.

²⁶⁹ Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.): Ritualtheorien. Wiesbaden 1998, S. 7.

²⁷⁰ Ebenda, S. 10.

²⁷¹ Ebenda, S. 25.

durch Körperlichkeit, d. h. die „Verkörperung von Sinn, durch das Handeln in Zeit und Raum und durch die Transformation der Welt gekennzeichnet“²⁷².

Mit Hilfe von Riten und Ritualisierungen werden Vorbilder und Modellsituationen erzeugt. In diesen Prozessen können sich die Rituale auf Repräsentationen beziehen, die aus Kunst, Dichtung oder Wissenschaft stammen. Der Charakter von Ritualen und Ritualisierungen scheint den Beteiligten die Erfahrung von „Sinn“ zu gewähren. Über die Wiederholung ritueller Handlungen wird der Anschein geweckt, als seien diese ritualisierten Strukturen unveränderbar. Erst in Krisensituationen wird diese Selbstgewissheit erschüttert.

Im Kontext dieser Untersuchung wird der Schwerpunkt auf die zur Wirksamkeit führenden Faktoren eines Rituals gelegt, um die Bedeutung eines Gestaltungsrahmens für ein performatives Erleben herausarbeiten zu können. Die Darstellung von Entstehungsgrund, inhaltlicher Ausrichtung sowie Abfolge im Ritual bieten daher im Folgenden eine begriffliche Annäherung an die Ritualthematik. So sollen im nächsten Schritt die Erscheinungsformen von Ritualen zwischen Fest und Spiel vorgestellt werden.

3.1.1 Rituale in ihren Erscheinungsformen zwischen Fest und Spiel

Ronald Grimes erfasst Typen ritueller Erfahrung und definiert die Wurzeln des Rituals als „unvermeidlich biologisch und natürlich“²⁷³. Ritualisierung gründet auf dem Rhythmus, den wir in uns tragen – die Verbindung von Wiederholung und Verspieltheit in uns.

Im rituellen Spiel wird die Übereinstimmung von Wissen und Erfahrung gefeiert. „Im Feier – Ritual gibt es keinen Handel, keinen Gewinn, kein Ziel, das man verfolgt und keine Magie. Die Feier ist ein expressives rituelles Spiel“²⁷⁴, sagt Grimes. Das Spiel ist zugleich Wurzel und Frucht des Rituals. Die Darstellung, die wir in Körperlichkeit vollziehen ist ein kulturell kreatives Moment. Grimes führt weiter aus:

²⁷² Ebenda, S. 25.

²⁷³ Grimes, Ronald: Typen ritueller Erfahrung. In: Belliger, Andréa; Krieger, David (Hg.): Ritualtheorien. Wiesbaden 1998, S. 119.

²⁷⁴ Ebenda, S. 131.

*Feier-Rituale entstammen einer Kultur des Ausdrucks und stehen damit in Verbindung zu den Künsten. Sie fungieren als Konjunktive und ihre „als-ob“-Eigenschaft, wie jene eines guten Romans, muss zugleich überzeugend und ganz besonders umrahmt sein.*²⁷⁵

Die Umrahmung eines Fests ist bedeutend, denn die grundlegende Stimmung einer Feier ist jene des „formalisierten Gefühls“²⁷⁶. Der rituelle Ausdruck wird hier erwartet, gepflegt und trägt ein Wissen um sich selbst.

Feierliche Rituale sind Ereignisse. „Sie betonen als solche das Ende des Ereignisses im Ereignis-Struktur-Kontinuum.“²⁷⁷

Die ludische Seite des Rituals gewährt Entscheidungsmöglichkeiten, ohne dass die Rituale Teile ihrer Funktion und Macht verlören. Das Einander-ähnlich-Werden im gemeinsamen Vollzug von Ritualen geschieht über eine sinnlich-körperliche „Ansteckung“, die sogar zur Zurückstellung individueller Verhaltenssteuerung und Verantwortung führen kann.

Das Spiel²⁷⁸ ist in der vorliegenden Thematik in seiner performativen Ausrichtung zu beleuchten. Die Erforschung des Spiels als ästhetische Kategorie hat im Wesentlichen das Merkmal eine Neuorientierung, die darin besteht, dass Spiel vielfach nicht mehr – wie noch 1793 in Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* und später bei Johan Huizinga (1938) – als ein Zustand der Alterität, als eine Unterbrechung vom Ernst des Alltags, eine Befreiung von seinen Zwängen betrachtet wird, sondern dass nunmehr die moderne Gesellschaft überhaupt unter dem Aspekt des Ludischen analysiert wird. Das Nachdenken über Spiel bestimmt die Relation, in der Kunst und Leben aufeinander bezogen sind. Religiöse, vor allem aber soziale Rituale werden aus der Perspektive des Spiels erforscht. Die Frage nach der spezi-

²⁷⁵ Ebenda, S. 132.

²⁷⁶ Grimes 1998, S.132.

²⁷⁷ Ebenda.

²⁷⁸ Eine Frage, die man Wittgenstein zufolge unbedingt vermeiden sollte, lautet: Was ist ein Spiel? Sie ist irreführend, weil sie dazu führt, nur ein Merkmal von Spielen zu beachten, mit dessen Hilfe Spiele definiert werden sollen. Gunter Gebauer und Christoph Wulf bestimmen die Geschichte der Spieltheorien als eine Folge von Versuchen, das Spiel in immer neue Oppositionen einzuspannen; die Begriffsexplikation hat also eine historische Komponente. Auch zeigt sich hier ein sich wandelndes Bild des Menschen: In den Konzepten, die das Spiel als Beitrag zur Menschwerdung darstellen, wird es zugleich als ein geschützter Raum für diejenigen menschlichen Fähigkeiten und Bestimmungsmerkmale postuliert, die besonders schutzbedürftig sind. Von Schiller bis Huizinga ist dies die Sichtweise der Ästhetik, Pädagogik und Kulturtheorie auf das Spiel. Erst in den letzten Jahrzehnten entstehen andere Betrachtungsweisen, die insbesondere die Struktur von Spielen (Bateson), ihre Organisation (Caillouis), ihre Fähigkeit, kulturelle Werte darzustellen (Geertz), in den Blick nehmen. Vgl. Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek Hamburg 1998, S. 187 ff.

fischen Wirklichkeitskonstitution durch das Spiel ist eng verknüpft mit dem performativen Charakter von Spielen.

Roger Caillois (1958) hat für das Spiel vier Organisationsprinzipien entwickelt, die auf der Annahme einer mimetischen Bezugnahme von Spielen zur Alltagswirklichkeit beruhen:

Agon (Wettkampf), *Alea* (Zufall), *Mimikry* (Maske), *Ilinx* (Rausch).²⁷⁹ Bereits vor Roger Caillois hat Gregory Bateson (1954) die soziale Funktion des Spiels untersucht, und sein Konzept erfasst vor allem die komplexe, ja paradoxe Struktur von Spielen, die es erlauben, dass ein und dieselbe Aussage zugleich wahr und unwahr ist. Differenzkriterium ist dabei der Rahmen und damit eine topologische Kategorie. In jüngerer Zeit werden Versuche unternommen, den Rahmen durch das „Spiel mit Rahmungen“ zu ersetzen und das Spiel aus der Perspektive des Erlebens von Spielen neu zu bestimmen.

So werden in der Kunst der Performance und im religiösen Ritual die Teilnehmenden als Figuren des Intermediären und des Liminalen bestimmt und die ästhetischen Inszenierungen sind im Element des Spiels jenseits der Bezugnahme auf Wirklichkeit zu diskutieren und auch nicht als nachgeordnete Wirklichkeit zu erfassen.

Die Frage nach den Berührungspunkten zwischen Performativität und Spiel lässt sich vorrangig durch die Verhältnisse der Flüchtigkeit der ästhetischen Inszenierungen und deren Formen von Textualität bestimmen.

Hiermit verdeutlicht sich, inwiefern das Spiel zu einer Grunderfahrung des Körpergefühls im Ritual beiträgt, denn die Wirksamkeit des Ludischen führt zur Selbstvergessenheit des Subjekts und bietet dabei zugleich die Voraussetzung und *Bereitschaft* zu einer ästhetischen Erfahrung mit performativer Qualität. In der spielerischen Komponente des Rituals wird ein Vergleich mit dem interaktiven Moment der Performance interessant. Das Körpergefühl ist gekennzeichnet durch ein „inneres Fließen“²⁸⁰. Die Qualität des Fließens vermittelt dem Handelnden Intensität und innere Befriedigung, im Sinne eines Zustands der Selbstvergessenheit. Der Prozess zeigt sich im Verlauf eines schöpferischen Erlebens, auch als Zustand eines *flow*-Erlebens.²⁸¹

²⁷⁹ Vgl. Gebauer, Gunter: Spiel. In: Wulf 1997, S. 1046 ff.

²⁸⁰ Vgl. Csikszentmihalyi, Mihaly, zit. nach: Wulf, Christoph: Anthropologie der Erziehung. Weinheim 2001, S. 100.

²⁸¹ Vgl. Csikszentmihalyi, Mihaly: Das Flow-Erlebnis. Stuttgart 1993, S. 75.

Die Komponente der sinnlich-körperlichen mimetischen Erfahrung als ludische Seite des Rituals soll im Verlauf der Analyse des Rituals zur Taufe hervorgehoben werden.

Im vorliegenden Zusammenhang werden die Rituale in Verbindung einer „hohen Zeit, eines Festes“²⁸² beleuchtet. Der Entstehungskontext, die inhaltliche Qualität für die Teilnehmenden und die Abfolge der Rituale finden hier Beachtung.

Zum Zweck der begrifflichen Eingrenzung soll zunächst das „Übergangsritual“ als Phänomen der Rahmenbildung für ein liturgisches Fest beleuchtet werden. Liturgische Rituale, wie sie sich als „Ereignis“ oder als „Fest“ darstellen, symbolisieren Zugehörigkeit, zunächst im Sinne eines Übergangsrituals.

Arnold van Gennep stellt in seinen Ausführungen zeremonielle Sequenzen zusammen, die den Übergang von einem Zustand in einen anderen oder von einer kosmischen bzw. sozialen Welt in eine andere begleiten.

*Übergangsriten erfolgen also, theoretisch zumindest, in drei Schritten: Trennungsriten kennzeichnen die Ablösungsphase, Schwellen- bzw. Umwandlungsriten die Zwischenphase (die Schwellen- bzw. Umwandlungsphase) und Angliederungsriten die Integrationsphase.*²⁸³

Außer dem generellen Ziel eine Veränderung des Zustands oder einen Übergang von einer magisch-religiösen bzw. säkularen Gruppe zu einer anderen zu gewährleisten, dienen alle diese Zeremonien noch einem speziellen Zweck, der sich an einem sozialen oder religiösen Hintergrund binden lässt.

Von besonderem Interesse ist im Ritualverlauf die Situation des Schwellenzustands, die Liminalität. Unsicherheit und Ambiguität sind bezeichnend für den Zwischencharakter dieser Transitionsphase von einem niederen zu einem höheren Zustand.

Hier besteht eine Parallele zum Verlauf der künstlerischen Performance: im Vollzug der Performance stellt sich auch die Befindlichkeit eines Schwellenzustands ein. Die Teilnehmenden sind als ‚Schwellenwesen‘ im Prozess der künstlerischen Handlung in einem Zeit-Spiel-

²⁸² Hiermit ist die Zeit eines Fests, einer Feier gemeint; als „hoch“ wird im etymologischen Ursprung die Hochzeit, nicht die Feier der Eheschließung, sondern mit dem übergeordneten Begriff wird die Zeit eines Höhepunktes ausgedrückt. Die Bedeutung für das althochdeutsche „hoh“, heißt „Hügel“; der Zustand dieser Zeit wird mit der indogermanischen Wurzel „keubiegen“ bezeichnet, was eigentlich mit „in die Höhe gebogen“ definiert wird. Lit.: Mackensen, Lutz: Ursprung der Wörter. Frankfurt a. M. 1988.

²⁸³ Gennep, Arnold van: Übergangsriten (Les rites de passage). Paris 1999, S. 21.

Rahmen gebunden, obwohl der Verlauf für die Mitwirkenden weder zu bestimmen, noch vorhersehbar ist.

An dieser Stelle ist im Bezug zum Ritualerleben der Schwellenzustand gesondert zu behandeln. Im Folgenden soll die Thematik der Schwelle für die subjektive Befindlichkeit erörtert werden.

3.1.2 Das Schwellendasein als Erfahrung des Intermediären

Im Kontext der rituellen Schwellenerfahrung wird eine menschliche Grunderfahrung zum Ausgangspunkt des Erlebens gemacht.

Es ist das Phänomen der Erfahrung von Widersprüchlichkeit als dem Leben zugehörige Erfahrung von Illusion und nachgeordneter Desillusion. Im Erleben von Widersprüchlichkeit entwickelt sich ein schöpferischer Spannungsbereich, ein „potentieller Raum“²⁸⁴.

Worauf aber begründet sich die Neugier, die Lust des sich Einlassens auf ein Erleben, welches doch dazu gerade auffordert, durch die Teilhabe am Prozess gleichzeitig in die Verunsicherung zu treten?

Hier hat Donald W. Winnikott den Begriff des „intermediären Erfahrungsbereich“²⁸⁵ geprägt, in dem der innere Impuls in einen Austausch mit der äußeren Welt eintritt.

Das Problem, „das den menschlichen Säugling auf versteckte Art zweifellos von Anfang an beschäftigt, wird später ein ganz offenkundiges Problem, denn die Hauptaufgabe der Mutter (nachdem sie Gelegenheit zur Bildung der Illusion geboten hat) ist Desillusionierung. (...) Mit anderen Worten, die Frage der *Illusion* ist eine dem Menschen inhärente, die kein Individuum endgültig für sich lösen kann (...). Wir behaupten nun, dass die Akzeptierung der Realität als Aufgabe nie ganz abgeschlossen wird, dass kein Mensch frei von dem Druck ist, innere und

²⁸⁴ Nach Winnikott führt die Auflösung von Widersprüchlichkeiten zu einer Abwehrorganisation, die einem bei Erwachsenen als echte und falsche Organisation des Selbst begegnen kann. Vgl. Winnikott, Donald W.: Vom Spiel zur Kreativität. 9. Aufl., Frankfurt a. M. 1997, S. 25.

²⁸⁵ Ebenda, S. 24. Anmerkung: Dieser Bereich, begründet Winnikott, der nicht im Hinblick auf seine Zugehörigkeit zur inneren oder äußeren Realität in Frage gestellt wird, bleibt das Leben lang für außer gewöhnliche Erfahrungen im Bereich der Kunst, der Religion, der Imagination und der schöpferischen wissenschaftlichen Arbeit erhalten.

äußere Realität miteinander in Beziehung setzen zu müssen, und dass die Befreiung von diesem Druck nur durch einen nicht in Frage gestellten *intermediären Erfahrungsbereich* (in Kunst, Religion usw.) geboten wird.²⁸⁶

Als Begründung nennt Winnikott hierfür den hypothetischen Bereich, der zwischen dem Kleinkind und dem Objekt besteht. Das Kleinkind kann die Trennung von Objektwelt und Selbst nur vollziehen, weil es zwischen beiden keinen leeren Raum gibt: Es besteht ein *potentieller Raum* mit der Gewissheit der Verlässlichkeit (der Mutter). Dieser dritte Lebensbereich ist durch ein schöpferisches Spannungsfeld gegeben.²⁸⁷ In diesem potentiellen Raum beginnen wir damit, Symbole zu verwenden, die in gleicher Weise für Phänomene der äußeren Welt stehen wie für die des einzelnen Menschen, um die es geht. Spiel- und Kulturerfahrungen verbinden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Und sie umfassen Raum und Zeit.

Die Verlässlichkeit des potentiellen Raums ist für das Individuum eine Voraussetzung zur schöpferischen Leistung im Umgang mit Widersprüchlichkeit und Ungewissheit. Die Grunderfahrung, im Ort der „Gewissheit“ zu sein (als Vertrauen auf die Verlässlichkeit), stellt die Bedingung, wie oben dargestellt, für den schöpferischen Umgang mit dem (noch) „Nichtzuwissenden“.

Im Kontext des Rituals wird die entsprechende Grunderfahrung zu einer wesentlichen Voraussetzung, den Ort der Ungewissheit, also die ästhetische Erfahrung, mit einem „Unerhörten“ durchleben zu können. Mit dem Übergangsritual geschieht der Eintritt in den intermediären Raum.

In Bezug zur vorliegenden Arbeitsthematik zeigt sich, dass gerade die Inszenierungsqualität des Übergangsrituals die oben genannte „Verlässlichkeit“ funktionieren lässt, damit der intermediäre Raum sich als potentieller Raum für die Beteiligten im Schwellenzustand darstellen kann. Im Schwellendasein ist das Nichtwissen das „Unbekannte“ und „Unvertraute“ verklärt im Sinne eines zu erwartenden, aber nicht exakt vorauszusagenden Ereignisses. Es wird zum „Geheimnis“, oder anders ausgedrückt: Das Nichtwissen ist wie eine Verhüllung des zu Erwartenden und mit Neugier behaftet. Möglich ist, dass jeder Teilnehmer selbst schöpferisch mitwirken darf. Auf diese Weise bekommt das für sich Unerträgliche, die Desillusion, eine verheißungsvolle Komponente. Durch eigenes Begehren kann das Schwellenwesen Assoziati-

²⁸⁶ Ebenda, S. 24.

²⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 125.

onen für den Ort des Geheimnisvollen sichern. Durch die Allmacht dieser Schwellenposition gelingt eine Affektwirkung, wie diese im erweiterten Blick auf die Hervorbringung von Kunst von Freud formuliert wurde:

Nur auf einem Gebiet ist auch in unserer Kultur die „Allmacht der Gedanken“ erhalten geblieben, auf dem der Kunst. In der Kunst allein kommt es noch vor, dass ein von Wünschen verzehrter Mensch etwas der Befriedigung Ähnliches macht, und dass dieses Spielen – dank der künstlerischen Illusion – Affektwirkungen herruft, als wäre es etwas Reales. Mit Recht spricht man vom Zauber der Kunst und vergleicht den Künstler mit einem Zauberer.²⁸⁸

Nach der Theorie des rituellen Prozesses sollten Gemeinschaft stiftende Handlungen einen Prozess des Bruchs, der Krise, der Lösung und der Reintegration durchlaufen. In der Phase der Auflösung von Konventionen, Verhaltensmustern und sozialen Differenzen erleben Menschen nach der Ritualtheorie des Ethnologen Turner „Communitas“²⁸⁹, einen Zustand der Unbestimmtheit und Potentialität. In den Initiationsriten sind die rituellen Subjekte einer Egalisierung unterworfen, weil sie als Schwellenwesen nichts aufweisen, was sie von ihren Mitinitianten unterscheiden könnte. Durch die Erfahrung der Gemeinschaft ist demnach Transformation, Versöhnung und Verschmelzung zu einer Gruppe möglich. Turner begründet seine Communitas-These hauptsächlich durch die Gleichstellung unter den Teilnehmenden. In dieser Studie wird, wie schon einleitend darauf hingewiesen, Communitas im Begriff einer Gemeinschaftsstiftung aus Sicht der Ritualtheorie kritisch beleuchtet. So soll folgende These in der Untersuchung zur Taufe berücksichtigt werden: Die Erfahrung eines Gemeinschaftsgefühls, das an ein Konzept gebunden ist, also mit einer Intention für diese Inszenierung belegt wird, kann nicht eingelöst werden, da das thematische Ereignis jeweils nur an die ästhetische Erfahrung des oder der Einzelnen gebunden ist und somit in der Erscheinung subjektiv, also als „einsame“ Erfahrung erlebt wird. Dennoch sind im Kontext der Ritualinszenierung Gemeinschaft stiftende Elemente in Form der leiblich-ästhetischen Inszenierungskräfte vorhanden, wie diese später durch die Ritualanalyse am Beispiel der Taufe dargestellt werden.

²⁸⁸ Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Ungekürzte Ausg. Frankfurt a. M. 1977, S. 96.

²⁸⁹ Vgl. Turner, Victor W.: Liminalität und Communitas. In: Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.): Ritualtheorien. Weinheim 1998, S. 251.

Zusammenfassung:

Die Ritualtheorie beschreibt die Komponente der sinnlich-körperlichen Erfahrung in den Ritualen als ludische Seite des Rituals. Hierfür bieten die Inszenierungen der Rituale besondere ästhetische Erfahrungen an. Diese ludische Qualität des Rituals trägt maßgeblich zur Befindlichkeit der Ritualteilnehmer bei und sichert die Erhaltung und Wirkung von Ritualen.

Im Ritualerleben betreten wir einen intermediären Raum. Der Raum ist spannungsgeladen und schöpferisch zugleich. Als potentieller Raum ist er mit Grenz- und Mehrdeutigkeit erfüllt. Der Zustand einer „Schwellensituation“, ist gekennzeichnet durch eine besondere Aufmerksamkeit, im Bann von Geheimnis und Begehren.

Rituale sind als Prozesse der Umordnung anzusehen, in deren Verlauf sich die Teilnehmenden im Schwellenzustand befinden und einen Konflikt aufführen. Die sozialen Dramen in den Ritualen tragen in ihren Aufführungen Reflexivität in sich. Sie sind darstellendes Handeln, welches als solches die Voraussetzung für wirksames Handeln bildet.

Zur Darstellung des Rituals wird das Fest der Taufe in diesem Sinne als „Kunst, Gott zu feiern“²⁹⁰ vorgestellt.

3.1.3 Das christliche Ritual als Fest: die Kunst „Gott zu feiern“

Im kulturvergleichenden Lexikon von Gisela von Frankenberg wird das Fest als „in den Kalender eingebauter Tag“ bezeichnet, „Inhalt ist ein Ritual und bezieht sich immer auf die Erinnerung der Geschichte oder Schöpfung, verbunden mit der Evolution. Insbesondere dienen sie der Synthese von Natur und Kultur.“²⁹¹ Eine Feier ist eine soziale und metaphysische Fiktion. Wenn wir uns mitten in der Feier befinden, werden Fragen nach der Realität ihrer Figuren (den Göttern, Helden, den beistehenden Geistern und Inkarnationen) und Fragen nach ihrem Weiterbestehen, der Authentizität und dem Ursprung irrelevant.

²⁹⁰ Vgl. Volp, Rainer: LITURGIK Die Kunst, Gott zu feiern, Band 1 u. 2, Gütersloh 1992.

²⁹¹ Frankenberg, Gisela von: Kulturvergleichendes Lexikon. Fulda 1985, S. 129.

Mit dem Ausdruck „Fest“ wird zugleich die mimetische und poetische Dimension des christlichen Rituals mitgeführt. Für Rudolf Otto (1925) besteht die Liturgie aus Ausdruckshandlungen, die die natürliche Folge unserer inneren Natur sind, die aber ihre kulturelle Prägung durch die Geschichte, besonders die biblische, erhalten. Er nimmt die Theorie der Interaktionsrituale (E. Goffmann 1971) vorweg, indem er von natürlichen Ausdrucksbedürfnis der Alltagsgesten spricht.²⁹² Die Spannung zwischen subjektivem Ausdruckshandeln und die Konstitution von Bedeutung spiegelt die Bedeutung des Ritus in seiner ästhetischen Dimension.

Die kirchliche Ritualfeier hat zunehmend die Dimension des Gestischen und der Prozession verloren. Der Blick auf die biblischen Ursprungsgeschichten und die sakramentalen Regeln zeigt das liturgische Feld in seinen ästhetisch inszenierenden Dimensionen. Daher wird es in der Überprüfung des Rituals zur Taufe im Paradigma für Performance zunächst darum gehen, das Taufgeschehen als religiöses Ritual in seiner ursprünglichen Konzeption zu beleuchten.

Das Fest ist für die religiöse Kultur eine grundlegende Strukturierungsmodalität. Elementare Grenzerfahrungen erzeugen Bedeutungen für Motivation- und Wertsetzung. Rainer Volp stellt in seiner Liturgik fest:

*Wer die Höhen und Tiefen der Botschaft, aber auch die weiten und innersten Regeln des Evangeliums darstellen will, wird Freiräume für den Heiligen Geist gestalten, für den wagenden Weg des Wortes, für die Kunst, im Fest Gott zu feiern (...) Die Einheiten, die die Feiernden herstellen, wollen poetischen Charakter haben und doch nicht die mimetische Frage nach den Ursprungssituationen außer acht lassen.*²⁹³

Hier verdeutlicht sich der ästhetische Gestaltungsfreiraum, der auf die poetische Dimension des Taufrituals Bezug nimmt.

Über Kult, Ritual oder Ritus im Gottesdienst soll zunächst eine definitorische Grundlage erörtert werden. Es gibt keinen unkultischen, von Riten und Traditionen freien Gottesdienst. Darstellungen der Religionen sind von hoher kultureller Bedeutung, da sie in der Regel alle vom Menschen geprägten Welten symbolisch berücksichtigen, dies gilt ebenso für den christlichen Gottesdienst.²⁹⁴

Aus den biblischen Zeugnissen sind offene, elementare und vitale Vorgänge in großer Fülle zu erheben.

²⁹² Vgl. Otto, Rudolf: Zur Erneuerung und Ausgestaltung des Gottesdienstes, 1925, gef. in: Volp 1992, Band 2: Theorien und Gestaltung, S. 86.

²⁹³ Otto 1925, gef. in Volp 1992, Band 2, S. 92.

²⁹⁴ Vgl. Volp 1992, Band 1, S. 47.

Schon Ausdrücke wie „Brot-brechen“ (Apg 20,2; 42 u. ä.) machen darauf aufmerksam, wie sich Begriffe aus der Beschreibung von Vorgängen entwickelt haben. Für die Liturgik sind historische Prioritäten weniger wichtig als die Einsicht, dass praktisch alle biblischen Schriften Spuren liturgischer Praxis an sich tragen, seien es Lieder wie die Psalmen, Bekenntnisse (z. B. Phil 2,5 – 11) oder auch Regieanweisungen (1. Kor 11, 23 f.).²⁹⁵

Gottesdienste bzw. Kulte sind in ihrem gesamten Erscheinungsbild die wesentlichen Medien von Religionen. Das Phänomen ist Mittler von Gottesbeziehungen, d. h. von Grunderfahrungen, die etwa als mystisch oder als mythisch beschrieben werden.²⁹⁶ Mystisches zeigt sich in jedem tief erlebten Gottesdienst, im Erleben einer sakramentalen Situation oder eines tiefen Predigtgedankens. „Der Ausdruck ‚Mysterien‘ für die Sakramente in den Ostkirchen führt die liturgische Bedeutung der Mystik vor Augen“²⁹⁷, so Volp. Er verweist auf das speziell Wesenhafte im religiösen Kult als Phänomen des Mittlers von Gottesbeziehungen. Mit diesem Phänomen beschreibt er die Grundproblematik der Vermittlungssituation im gottesdienstlichen Akt. Hier wird über etwas verhandelt bzw. etwas gezeigt, für das es keine Worte und keine Bilder gibt. Der Gottesdienst zielt darauf, dass eine Vorstellung dazu entstehen kann, das heißt, die Vermittlungsarbeit besteht aus einer Inszenierungsarbeit, die in den Teilnehmenden eine Vorstellungskraft in Gang setzen möchte, ohne dass der Vermittlungsakt selber hierfür konkrete Anweisung bzw. Bilder oder Worte festlegt. Eben darum ist der religiöse Kult ein geeignetes Phänomen, um die Frage nach der ästhetischen Inszenierungskraft der Subjektivität in Bezug zu ihrem möglichen performativen Akt zu untersuchen.

Während der *Mythos* als Medium der immer wieder zu erzählenden Ursprungsgeschichte gilt, ist der *Ritus* das Vermittlungsmedium der Geschichten für die Gemeinschaft. „Beide sind nicht äquivalent auf einer Ebene, vielmehr steht ihr medialer Charakter in einer gegenseitigen Angewiesenheit von Ursprungsmedium und Medium der Ursprünge, die nicht einfach auf die Vorgänge von Predigt und Sakrament zu übertragen sind.“²⁹⁸ Hier wird der Charakter des Ritualerlebens im Hinblick für das performative Erleben herausgestellt: der Ritus wird zum *Er-eignis*.

²⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 48.

²⁹⁶ Das Mystische meint Kulturen, die sich an Begegnungen mit dem Göttlichen ankristallisieren („Mysterion“ = Geheimnis). Sie wachsen und wuchern in dem Maße, in dem das Geheimnis des Lebens zum Problem wird, z. B. als Mystizismus, aber sie verweisen auf ein religiöses Grundphänomen: die schwer beschreibbare Erfahrung der Gottesbegegnung (vgl. Volp ebenda, S. 50).

²⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 51.

²⁹⁸ Ebenda, S. 52.

Die historischen wie auch mythologischen Spuren zur liturgischen Praxis verweisen auf das Phänomen des körperlichen Erlebens im Hinblick auf die religiöse Erfahrung. Die liturgische Praxis ist dabei kennzeichnend für den medialen Charakter der Ritualerfahrung.

Ausdrücke wie Ritual und Ritus sind im Zusammenhang des christlichen Gottesdienstes Regelsysteme und Ordnungen der Ereignisse. Religiöse Rituale sind Vorgaben zum Mitfeiern, d. h. Anweisungen, Anordnungen oder auch nur Angebote. Die in der Regel durch Überlieferung bekannte Vorgabe macht den Ritus zum *Agendum*, zu einer vollziehbaren Handlung. Die Art und Weise, wie der Ritus vollzogen wird, bestätigt oder widerlegt ihn als Ritual. Volp sagt: „Das unverwechselbare Erlebnis in einer bestimmten Situation, das Mitun und sein sensibles Wahrnehmen sind trotz konventioneller Regeln für das Gelingen unverzichtbar: Nur schwer lässt sich der Vorgang zum Zwecke des Berichts rekonstruieren.“²⁹⁹

Geschichtlich bedingte religiöse Riten entstanden unter der Herausforderung vielfältiger Kulturen. Es treten regionale und historische Besonderheiten auf.

Als Ritus gilt im Christentum die Gesamtheit gottesdienstlicher Gebräuche eines Ortes, einer Region oder einer Konfession. Er umfasst auch Lebensordnungen, Verfassungen und Stile.³⁰⁰

Auch religionsgeschichtlich fasst man unter dem Ritusbegriff in der Regel das einer bestimmten Religionsgemeinschaft zugeordnete Brauchtum auf.

*Was immer sich von der Grundregel Mt 18,20 als Ereignis ableitete und Tradition bildete, wie das Auslegen der Schriften, das Beten und Lobpreisen, vor allem aber das Taufen (Mk 16,16) und das Begehen des Mahls (Lk 22, 19; 1 Kor 11, 24 f.), sind Riten, die sich wiederholen und die ihre Geschichte haben, indem sie sich in der Auseinandersetzung mit anderen religiösen und nichtreligiösen Riten eigene Spielregeln zulegten.*³⁰¹

Phasen der Ritualisierung nennt Rainer Volp: *Konstituierungsphase*, mitunter entstanden aus spontanen Symbolhandlungen; *Stabilisierungsphase*, es stellen sich signifikante Spielelemente und Mitspieler heraus; *Erstarrungsphase*, gekennzeichnet durch Rollenerwartung und klar definierte Erkenntnisstufen, *Verkrustungsphase*, entfernt das Ritual von den konstituierenden Bedingungen.³⁰²

Zwischen Aufbrüchen und Spätentwicklungen religiöser Riten liegt ein großer Unterschied.

²⁹⁹ Volp 1992, Band 1, S. 56.

³⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 57.

³⁰¹ Volp 1992, Band 1, S.57.

³⁰² Vgl. ebenda, S. 58. Rainer Volp entwickelt hiermit eine Skala der Erstarrungstendenzen und des schematisierten Gebrauchs religiöser Riten.

Zusammenfassung

Religiöse Rituale bilden sich im Zusammenspiel örtlich und zeitlich relevanter Kodes. Nähe und Distanz, Einst und Jetzt sind konstitutiv für die Gefühle, die den Inhalt bestimmen.

*In dem Maße, in dem Spuren dominieren oder neue Zeichen intervenieren, in dem sich durch Wiederholung bestimmte Kodes festigen oder durch Innovation in Frage gestellt werden, gelingen Aufforderungen. Denn das Verhältnis von Gestalt und Gehalt ist ja je neu zu bestimmen.*³⁰³

3.1.4 Das Thema der Taufe als Initiationsweg

Eine erstaunliche Fülle von Motiven zur Deutung und Benennung von Taufe hat schon Cyrill von Jerusalem in folgendem Satz zusammengestellt:

*Die Taufe ist etwas überaus Großes: Lösegeld für die Gefangenen, Vergebung der Sünden, Tod der Sünde, Wiedergeburt der Seele, Lichtgewand, heiliges, unlösbares Siegel, Wagen zum Himmel, Paradieseswonne, Angeld des Himmelreiches, Gabe der Kindschaft.*³⁰⁴

Uwe Steffen sieht die gottesdienstliche Arbeit und ihren Vermittlungsauftrag als Aufgabe, für die ästhetische Inszenierung zu sensibilisieren, und zwar als „Beschäftigung mit den Urbildern“. Dem Ritual der Taufe ordnet Uwe Steffen eine „ganzheitliche“ Bedeutung zu. Der Wiederentdeckung des Symbols folgt die Wiederentdeckung des Rituals.

*Denn die Beschäftigung mit Urbildern und urbildhaftem Geschehen konnte nicht rein intellektuell bleiben, da sich ihre Bildhaftigkeit niemals restlos in rationale Begrifflichkeit überführen lässt. Es geht vielmehr darum, das urbildliche Geschehen, in dem sich Grund, Sinn, und Ziel alles Seins offenbaren, in ritueller Begehung zu vergegenwärtigen und ganzheitlich zu erfahren. Im Ritual vollzieht der Mensch den Weg des Gottes oder des göttlichen Helden mit Leib und Seele nach und wird 'gleichzeitig' mit ihm. Indem er mit ihm eins wird, findet das unerfüllte Leben Erfüllung, wird das zwiespältige Leben heil und ganz.*³⁰⁵

Indem der Mensch mit ihm, dem Gott, eins wird, findet das unerfüllte Leben Erfüllung. Mit dieser Begründung erfolgt eine globale Zuordnung und die Wirkungsmöglichkeiten des Rituals zur Taufe werden mit einem „Deutungsmuster“ belegt. In dieser Weise ist es kaum möglich, eine differenzierte Betrachtung zur Inszenierung der Taufe durchführen zu können.

Gegenwärtig ist die Bedeutung der Taufinszenierung noch mehr in den Hintergrund getreten. Sie ist mehr zu einem Familienfest geworden. „Alles in allem: Die Taufe ist, wie man ein we-

³⁰³ Volp 1992, Band 1, S. 61.

³⁰⁴ Prokatechese, 33, Sp. 359 f. In: Fleischer 1984, S. 6.

³⁰⁵ Vgl. Prokatechese, 33, Sp. 359 f., siehe ebenda, S. 9.

nig respektlos, aber zutreffend gesagt hat, ein ‚feuchter Segen‘, umrahmt von der Danksagung der Eltern für das Leben ihres Kindes und ihrer Verpflichtung, es im christlichen Glauben zu erziehen.“³⁰⁶

Die Merkmale alter symbolischer Rituale weisen auf die Fülle ihrer Bedeutungen.³⁰⁷ Eine Verallgemeinerung oder das Gegenteil, eine Isolierung der einzelnen Bedeutungen kann nicht zum Verständnis eines religiösen Rituals führen. Somit liegt die Thematik der Taufe in ihrer Dramaturgie als Gesamtheit eines praktischen Vollzugs.

Das Motiv der Taufe hat ein Bekenntnis zur Grundlage und führt den Charakter der Einmaligkeit mit sich. Es ist ein Ereignis, welches im Inhalt des Geschehens selbst nicht wiederholt werden kann. Zur Annäherung an die Thematik werden Deutungen aus unterschiedlichen Kontexten vorangestellt.

Die Zukunftssicherung durch die Taufe besteht zunächst durch den Neubeginn. Jedoch ist in diesem Neuanfang auch das Unabänderliche enthalten. Etwas wird zurückgelassen. Die Taufe bietet einen Schutzrahmen an, um die Angst vor dem, was nicht mehr ist *und* dem, was zukünftig ist, beschwichtigen zu können. Das Hinausgehen in eine neue Welt wirkt bedrohlich und ist gleichzeitig mit Geheimnisvollem und Neuen umwoben.

Im religiösen Kontext verweist die Taufe auf eine ursprüngliche umfassende mythologische Spur. Das Ritualgeschehen im Typus der Taufe ist in all seinen unterschiedlichen Ausdrucksformen in der Grundtendenz als „Übergangsritual“ zu kennzeichnen. Hier entspricht die Taufe als Initiationsritus einem Prinzip des Monomythos.³⁰⁸ Joseph Cambell zeigt in seinen umfangreichen Studien zu den Mythologien auf, dass die Initiationsriten, welche in den Sagen und Mythen beschrieben werden, als Weg der Individuation und Ganzwerdung des Selbst beschrieben werden und ein klar strukturiertes Muster aufweisen.³⁰⁹

Das Muster bezieht sich auf die Abenteuerfahrten der Mythenhelden und besteht im Kern aus drei Phasen, die schon Van Gennep beschrieben hat: 1. Trennung (Ruf, Überquerung der Schwelle), 2. Schwelle (Prüfung, Apotheose), 3. Angliederung (Rückkehr, Elixier). Der My-

³⁰⁶ Vgl. Steffen 1988, S. 7 f.

³⁰⁷ Vgl. Fleischer 1984, S. 6.

³⁰⁸ Das Wort *Monomythos* (*monomyth*) stammt von James Joyce: *Finnigans Wake*, zit. nach: Cambell, Joseph: *Der Heros in den tausend Gestalten*. Frankfurt a. M. 1999, S. 383.

³⁰⁹ Vgl. Cambell 1999, S. 237 ff.

thenheld, der sich (einem inneren Ruf folgend) aufmacht und seinem Alltag den Rücken kehrt, wird zur Schwelle der Abenteuerfahrt gelockt, geführt (Helfer) oder er begibt sich freiwillig dorthin. Bereits der Eintritt in die Schwellenwelt (Überquerung der Schwelle) kann mit gefährlichen Prüfungen verbunden sein (Bruderkampf, Kampf mit dem Drachen, Bauch des Walfischs etc.) und unter Umständen kann der Held vom Gegner erschlagen werden (Zerstückelung, Kreuzigung).

Dann, jenseits der Schwelle, trifft der Held auf eine Welt fremdartiger und doch seltsam vertrauter Kräfte, von denen einige ihn gefährlich bedrohen (Prüfungen), andere ihm magische Hilfe leisten (Helfer).

Im mythischen Zirkel angekommen, hat der Held höchstes Gottesgericht zu bestehen. Der Triumph kann sich als sexuelle Vereinigung mit der göttlichen Weltmutter (heilige Hochzeit), seine Anerkennung durch den Schöpfervater (Versöhnung mit dem Vater), als eine Vergöttlichung des Helden selbst (Apotheose).

Eine Niederlage vorm Gottesgericht zeigt sich im Raub des Segens, den er zu holen gekommen war (Raub des Elixiers). Die Belohnung ist eine Ausweitung des Bewusstseins und damit auch des Seins (Erleuchtung, Verwandlung, Freiheit).

Die Variationen, die sich aus der Skala des Monomythos ergeben, lassen sich nicht annähernd erschöpfend beschreiben. Durch unzählige Wiedererzählungen, Sitten oder Religionen, durch zufällige oder absichtliche Verschiebungen werden archaische Züge des Monomythos eliminiert oder unterdrückt. Campbell meint dazu: „Der Weg, den die mythische Abenteuerfahrt des Helden normalerweise beschreibt, folgt, in vergrößertem Maßstab, der Formel, wie die *rites des passage* sie vorstellt.“³¹⁰

3.1.5 Die Taufe als Übergangsritual

Religionsgeschichtlich entspricht die christliche Taufe im Ablauf der Grundstruktur allen Einweihungsriten. Rituelle Waschung, das Eintauchen in oder Besprengen mit Wasser im Sinne der geistigen Reinigung ist in vielen Kulturen verbreitet, hauptsächlich verbunden mit Geburts- und Todesriten oder bei Initiationen. Initiationen sind bei vielen Naturvölkern mit rituellen Bräuchen verbunden. Sie kennzeichnen den Eintritt in einen neuen Lebensabschnitt, vor

³¹⁰ Campbell 1999, S. 36.

allem der Übergang in die Rolle des geschlechtsreifen Erwachsenen. Die Rituale sind mit Prüfungen und symbolischen Handlungen (z. B. Beschneidung) verbunden.

Für den Ablauf der Initiationen hat der Ethnologe Arnold van Gennep eine transkulturell gleich bleibende Abfolge herausgearbeitet. Sein Modell in drei Schritten umfasst zunächst eine „Separation“, die ein Loslösen vom alten Status mit Loslösungsriten meint. Im nächsten Schritt beginnt die „Marge“, welche eine Umwandlungszeit mit Riten der Wandlung umfasst. Schließlich kommt es zur „Agregation“, diese führt in den neuen Status ein und beinhaltet Angliederungsriten.³¹¹

Ein symbolischer, aber zugleich real wirksamer Wandlungsprozess umfasst die Phasen der Abtötung der alten Rolle und das Durchleben der Abgeschlossenheit, häufig als Durchleben eines symbolischen Todes und schließlich eine Wiederkehr mit Wiedereingliederung des Verwandten in die Gemeinschaft, auch erlebt als geistige Wiederauferstehung auf höherer Stufe.³¹²

Helena Petrowna Blavatsky beschreibt, dass im alten Ägypten die Große Pyramide im Innern ein majestätisches Heiligtum war, „in dessen düsterer Abgeschlossenheit die Mysterien vollzogen wurden und dessen Mauern oft Zeugen von Initiationsszenen von Mitgliedern der königlichen Familie gewesen waren. Der Porphyrsarkophag (...) war das Taufbecken, aus dem emporgestiegen der Neophyt ‚wiedergeboren‘ war und zum Adepten wurde.“³¹³

Im Zusammenhang mit der Taufe kennen orientalisch-religiöse Religionen das spirituell reinigende Baden in heiligen Flüssen (zum Beispiel Euphrat oder Ganges). Im Attis- und Mithras-Kult war die Bluttaufe mit Stierblut üblich. Faber beschreibt:

Submersions-, Immersions-, Perfusions- und Aspersionen (Untertauchen, Eintauchen, Begießen, Besprengen) zum Zweck der Heilung, Initiation (Rites de passage) und besonders der sakralen Reinigung sind religionsgeschichtlich weit verbreitet, zumal in Verbindung mit heiligen Flüssen, im natürlichen Umfeld namentlich in den Mysterienreligionen und im jüdischen Täufermilieu.³¹⁴

³¹¹ Vgl. Gennep 1999, gef. in: Kraft, Hartmut: Über innere Grenzen: Initiationen in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse. München 1995, S. 12.

³¹² Vgl. Becker 1992, S. 139 u. 300.

³¹³ Frankenberg, Gisela von: Kulturvergleichendes Lexikon. Bonn 1984, S. 578.

³¹⁴ Faber, Eva-Maria: Taufe. In: Buchberger, Michael; Kasper, Walter: Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg im Breisgau 2000, S.1282.

Im Gegensatz zu den sich wiederholenden Waschungen als Reinigungsriten ist die christliche Taufe als Initiationsritus ursprünglich eine Art Bad – ein einmaliger Akt, der die Aufnahme in die christliche Kirche besiegelt. Hinter den ökumenischen Fragen der christlichen Initiation steht der bis heute gegenwärtige Dialog um die Bedeutung und Wirksamkeit der Taufe als Vollzug einer rituellen Handlung.

Die Taufe war niemals im Zentrum dogmatischer Entscheidungen abendländischer Christenheit. Es blieben aber manche Divergenzen in den Begleitriten. Im Grundsatz war es in den sich herausbildenden Konfessionskirchen möglich, „die in einer der anderen Gemeinschaften gespendete Taufe anzuerkennen. (...) Abgesehen von den Täufern³¹⁵ und ihren Nachfahren wurde die Taufe fast nur noch auf den Missionsfeldern nicht als Rand, sondern als Grenze erfahren.“³¹⁶

Wer ist rechtmäßiger „Empfänger“, wer ist rechtmäßiger „Spender“ der Taufe? „Auf dem Spiel steht hier das richtige Verhältnis zwischen Gnade und „dem Glauben, durch den geglaubt wird“ (fides qua creditur), das die Wirksamkeit des Sakraments betrifft.“³¹⁷ Der Diskurs betont in der Gemeinsamkeit den Vorrang der göttlichen Gnade und die Notwendigkeit menschlicher Antwort im Glauben.

Die Geschichte der Taufe hat gezeigt, wie sich *eine* Handlungsfigur unter allen Vernetzungen wiederholt: *der Wechsel von einem Status zum anderen*. Schon Calvin benannte die Zeichen der Taufe „Abtötung (mortificatio) in Christus wie des neuen Lebens (nova vita)“, „ein Merk-

³¹⁵ „Täufer“ werden im Evangelischen Kirchenlexikon (Göttingen 1996, S. 682) als die Täufer der Reformationszeit behandelt, die statt der Kinder- die Erwachsenentaufe praktizierten. „Was die Täufer lehrten, lässt sich bei der Verschiedenheit von Herkunft und Zielsetzungen nicht einheitlich beschreiben. Im Rückblick scheint mit der Einführung der Glaubentaufe die Trennung von Staat und Kirche, die Auflösung der Corpus – Christianum – Idee und das Konzept einer Freikirche impliziert zu sein.“

³¹⁶ Kretschmar, Georg: Die Geschichte des Taufgottesdienstes in der alten Kirche. In: Müller, Karl Ferdinand; Blankenburg, Walter (Hg.): *Leiturgia Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*. Band 5, Kassel 1970, S. 2.

³¹⁷ Wainwright, Geoffrey: Taufe, 2. Geschichte und Theologie. In: Fahlbusch, Erwin; Lochmann, John M.: *Evangelisches Kirchenlexikon*. Bd. 4. 3. Aufl., Göttingen 1996, S. 670. Anmerkung: Geoffrey Wainwright formuliert dazu: „Rituell drückt sich die Frage der *Wirksamkeit des Sakraments* darin aus, ob die drei Hauptmodelle christlicher Initiation, die sich im Verlauf der Kirchengeschichte entwickelt haben, gegenseitig verträglich sind: (a) das „östliche“ Modell, in dem Taufe, Salbung (Chrismation) / „Firmung“ (pneumatisch verstanden) und erste Kommunion in einem einzigen Ritus gespendet werden, vorwiegend an Kleinkindern; (b) das „westliche“ Modell, in dem sowohl in seiner katholischen (röm. kath., alt-kath., anglik.) als auch protestantische Variante der Taufe im Säuglingsalter nach kürzerer oder längerer Zeit die Firmung/ Konfirmation (mit einer kath. Betonung der Gabe des Geistes oder der prot. Betonung des Bekenntnisses des Glaubens) und die Kommunion folgen, in welcher Reihenfolge auch immer; (c) das „baptistische“ Modell, in dem Taufe und Zulassung zum Herrenmahl nur nach einem persönlichen Glaubensbekenntnis stattfindet. (S. 671.)“

zeichen und Beweis unserer Reinigung“ und „Symbol der Teihaftigkeit der Güter Christi“ (Institututio IV, 15, 1–6)³¹⁸.

Ach bei Luther findet sich eine ähnliche Dreiteilung. „Denn man soll von der Taufe drei Dinge wissen: Sie ist Gottes Ordnung (Mt 28,19) – ihre Verheißung ist ‚so voller Trost und Gnade, dass Himmel und Erde es nicht begreifen können‘ und – sie biete genug, daran glauben zu lernen und zu üben“ (WA 30, I, 217).³¹⁹

Die Separations-, Initiations- und Ordinationsriten der Antike dienten den Christen der ersten Generation dazu, die Taufe Jesu Christi in der eigenen Person zu deuten. Auf diese Weise garieten die Symbole des Alltags ebenso wie die Kosmologie in den Taufvorgang, sie wurden aber mit schöpferischer Kraft zu einer dynamischen neuen Kultur umgewidmet. Die Botschaft, aus der sich die Bedeutungen bildeten, bestand aus verbalen wie auch nonverbalen Kodes, die sich gegenseitig interpretierten.

Die unterschiedlichen religiösen- und kulturgeschichtlichen Kontexte haben im schöpferischen Element ihre Verbindung im Vollzug des Taufritus. Die Inszenierungspotentiale um den Taufvorgang manifestieren sich in der Thematik als Übergangsritus.

Zur Darstellung der inhaltlichen christlich-religiösen Vorstellungen sollen zusammenfassend die Ausgangspositionen der Ritualinszenierung zur Taufe, wie diese seit Beginn der altchristlichen Tradition mehr oder weniger inhaltlich unverändert bestehen vorgestellt werden.

3.1.6 Der Auftrag zur Taufe als christlicher Ritus

In der Enzyklopädie³²⁰ nennt sich „Taufe“ nach dem griechischen *baptein*: eintauchen, der allen christlichen Kirchen gemeinsame, mit Wasser vollzogene Initiationsritus. Die Kirchen betrachten die Taufe als Sakrament oder Zeichen der Gnade, manchmal wird sie auch nur als von Christus begründeter Brauch oder Ritus benannt.

³¹⁸ Vgl. ebenda, S. 1168.

³¹⁹ Vgl. ebenda.

³²⁰ Encarta, Online-Enzyklopädie 2001, <http://de.encarta.msn.com/>.

Sowohl das griechische Wort „baptein“ als auch das deutsche Wort „tauchen“ (von „Tiefe“) beschreiben ursprünglich und eigentlich den Vorgang, in welchem ein Mensch oder ein Gegenstand in einem Gewässer vorübergehend gänzlich untergetaucht und dann ihm wieder entnommen wird.

„Taufe heißt Todesdrohung und Lebensrettung (...)

die Wirklichkeit, deren *Schatten* und *Licht* im Vorgang der Taufe auf den Menschen fällt, ist ein eminent kritisches Geschehen: seine Teilnahme an *Jesu Christi Tod und Auferstehung*, (...). Nicht nur seine Sünde, und nicht nur in seiner Eigenschaft als Sünder, sondern wirklich er selbst als Subjekt hat damals und dort seinen Tod gefunden, ist damals und dort begraben worden,

so dass er nun, obwohl und indem er noch da ist, nicht mehr ist (...).

Darum und so: infolgedessen ist er nun nach Röm. 6 auch der Sünde gestorben und für Gott, für ein Dasein in seinem Dienst lebendig geworden. (...)

Weil der Heilige Geist die Kraft dieser Einigung des Menschen mit Jesus Christus ist, darum gehört in und mit dem Tod und der Auferstehung Jesu Christ auch das Werk des Heiligen Geistes zu dem in der Taufe abgebildeten Geschehen.

Weil der Heilige Geist die Kraft dieser Einigung ist, darum ist und heißt dieses Geschehen im Unterschied zu der Wassertaufe als solcher nach allen vier Evangelien und nach der Apostelgeschichte die „*Taufe mit dem Heiligen Geist*“.

So ist die Wassertaufe als solche (...), das sacramentum regenerationis, (...) das ist ja seine Wiedergeburt zu neuem Leben im zukünftigen Äon:

vollbracht durch seine völlige Rechtfertigung vor Gott,

vollbracht durch die völlige Vergebung seiner Sünden,

vollbracht durch seine völlige Heiligung zum Dienst Gottes.(...)

Dieses Ganze – Alles vollbracht im Tod und in der Auferstehung Jesu Christi,

aber bis und mit dem Letzten:

dem ausbrechenden und in *Gnaden* angenommenen *Lob Gottes* aus dem Munde des versöhnten Sünders –

das ist die in der Wassertaufe abgebildete Wirklichkeit.“³²¹

Auf das Wesentliche zusammengestellt, ist hier mit Barth die Anschauung zur christlichen Taufe im christlichen Aspekte des Initiationsritus vorangestellt.

Das Ritual der Taufe versucht, die Totalität der Schöpfung, des Menschen und einer neuen Gemeinschaft durchzuspielen, um assoziative Bedeutungen einer tatsächlichen Realisierung der Verheißung einlösen zu helfen. Dazu sollen die Spannungen zwischen Tod und Leben, zwischen Schuldenkenntnis und Erneuerung sowie zwischen Aufnahme in die Gemeinde und Beauftragung in die Welt Auslöser sein.³²²

Die Taufe ist in ihrem tatsächlichem Vorgang ein ganzheitliches Antworten auf Lebensfragen individueller und kollektiver Natur. Es geht um Lebenskrisen, die durch die christliche Lehre interpretiert, Anlass wird für die festliche Ausgestaltung der Taufe.

Der symbolische Charakter prägt das Verständnis der Taufe. Die Taufhandlung kennzeichnet sich in drei charakteristische Phasen an zumeist drei unterschiedlichen Orten: *die Zurüstung, den Taufakt und die so genannte Myron-Salbung*. Die Taufhandlung selbst umfasst Zurüstung und Taufakt.³²³

Rainer Volp behandelt in seinem Grundlagenwerk zur Liturgie die Agende zur Taufe umfassend, sowohl aus historischer, wie auch aus kulturell unterschiedlichen Kontexten. Zur Erarbeitung der ästhetischen Inszenierungsthematik in Bezug zur Taufe werden aus diesen Studien die grundlegenden Faktoren erfasst, um diese entsprechend ihrer Prozesse und deren Inszenierungsdramaturgie im Sinne der performativen Ausrichtungen vorstellen zu können.

³²¹ Die kursiv gesetzten Wortanteile in diesem Zitat sind vom Verfasser nicht in dieser Weise vorgestellt worden. Sie dienen hier zur Hervorhebung einer „Dramaturgie“ im Taufritual. Vgl. Barth, Karl: Die kirchliche Lehre von der Taufe. In: Theologische Studien, Heft Nr. 14, S. 4 ff., Zürich 1947.

³²² Vgl. Volp 1992, S. 1174.

³²³ Die Taufe und die ihr folgenden Handlungen werden nach der Agende zur Taufe behandelt, wie diese von Volp dargestellt wird; vgl. ebenda, S. 316 f.

Zusammenfassung

Die folgenden Aspekte der ästhetischen Inszenierung im Ritual zur Taufe kennzeichnen die Möglichkeiten, das Ritualerleben im Paradigma für Performance und als Raum für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität herauszustellen:

Im Handlungsverlauf, in der Agende zur Taufe, ist das Ritual als Übergangsritual angelegt.

Das Thema der Taufe ist als Schwellenerfahrung im Übergangsritual zu erleben.

Die Taufe gliedert sich als liturgisches Drama mit dem Motiv zur Wandlung.

Die Taufhandlung stellt sich in drei Phasen dar, in drei charakteristische Phasen an zumeist drei unterschiedlichen Orten: *Zurüstung, Taufakt und sogenannte Myron-Salbung*.

Die abgeschlossene Einheit von aufführendem Handeln im Ritual wird dazu genutzt, die Erfahrung eines Übergangsrituals wirksam werden zu lassen. Die Erfahrung der „Schwelle“ und die ludische Qualität im Ritual der Taufe gelten als Gemeinschaft stiftende Erfahrungen.

Das Modell der Taufe bündelt wesentliche Aspekte des Performativen, da das Ritual existenzielle Übergangssituationen, Schwellenerfahrungen zwischen Leben und Tod, mithin Grenz- und Krisenerfahrung unter eigenen Bedingungen erneut durchspielt, und zwar aufgrund einer kombinatorischen Choreographie von Körperbewegung, Raum und Dingwelt.

Das Ritual verfügt über narrative Elemente mit visueller Poetik. Die ästhetische Erfahrung inszeniert sich im phänomenalen Bezug zur Dramaturgie der Taufe. Im Erleben erzeugt das Ritual im Paradigma für Performance Werkzeuge und Medien im Sinne bildlicher Zeichen, Erzählungen und Handlungen. Im Weiteren sollen diese Mittel zur Gestaltung des Taufrituals als mögliche „konzeptuelle Metaphern“ überführt werden, um deren Potentiale zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität darlegen zu können.

Wenn die Ritualforschung diesen Verlauf als „symbolisch codierten Körperprozess“ bezeichnet, so kann am komplexen Verlauf der Performance zur Taufe gezeigt werden, dass Ort, Raum und Dinge interaktiv am Prozess der Performance Taufe beteiligt sind.

Die Inszenierung des Blicks durch die Agende zur Taufe gestaltet sich mit der Wirksamkeit vom Ort der Handlung in der Atmosphäre von Raum und Zeichen. Die ästhetische Inszenierung der Subjektivität arbeitet mit diesen Mitteln und Formen. Der imaginäre Vollzug kann hier mit Hilfe der konzeptuellen Metapher, als Form einer Präsenzerfahrung gelingen.

Über eine phänomenologische Annäherung soll im nächsten Schritt beispielhaft die Raum- und Objektqualität in ihrer Evidenz und Beziehung zum Ritual der Taufe betrachtet werden. Die Beziehungsqualität von Körper- und Raumerfahrung sollen zunächst aus Sicht der Ritualforschung beleuchtet werden.

Die nähere Betrachtung des Rituals zur Taufe als Schwellenritual veranschaulicht weiterhin die elementaren sinnlichen Erfahrungen in Bezug zu ihren ästhetischen Inszenierungsmerkmalen für das subjektive Erleben. Der liturgische Ablauf zur Taufe bildet hierbei eine strukturierende Grundlage zur Darstellung der Inszenierungsqualitäten. Mit Hilfe einer phänomenologischen Annäherung an die Raum-, Objekt- und Handlungssituation im Gestaltungsrahmen der Taufe können die Merkmale für performative Wirksamkeiten herausgestellt werden.

3.2 Der Raum als ästhetisch inszenierter Ort für das Taufritual

Der konkrete Ort für das Taufgeschehen steht in Wechselwirkung und in Bezug zum Ritualerleben des Subjekts. Somit funktionieren die Objekte in ihrer Erscheinung im Raum als ästhetische Phänomene, die im Zusammenhang der Untersuchung zur Präsenzerfahrung als ästhetische Objekte gewertet werden können. Diese erscheinen in Wechselwirkung zum Ritualablauf und sollen im Folgenden in ihrer stofflichen Qualität und im Rahmen ihrer funktionalen Bedeutung bezüglich des Taufgeschehens gekennzeichnet werden.

Die theoretische Darstellung zur Wirksamkeit der konzeptuellen Metapher begründet den Vollzug der Blickinszenierung als subjektives Erleben. Die ästhetische Inszenierung entsteht in der konkreten Begegnung mit den Phänomenen im Raum. Darum soll der konkrete Ort für das Taufgeschehen in seinen Ausrichtungen und Objekten im Hinblick auf das subjektive Erleben als Schwellendasein näher beleuchtet werden.

3.2.1 Raumerkundung für die subjektive Erfahrung

Für diese Studie wird der Raum als Erfahrungsraum und Erlebnisraum gekennzeichnet. Er ist durch Wahrnehmungshorizonte begrenzt und mit materiellen Dingen gefüllt. Nach oben und

unten, rechts und links hat dieser Raum in Nähe und Ferne eine gegliederte Ausgedehtheit, die im qualitativen Erfahrungscharakter abhängig ist von der Beschaffenheit der Dinge und dem Zustand des Erfahrenden. Diese Erfahrung kann vom augenblicklichen Standort und somit „perspektivisch-mehrdeutig“ bezogen werden.³²⁴

In der Begegnung mit dem Raum verwischen sich innere Bilder an der Grenze zwischen außen und innen, die wir nach dem Durchschreiten des Raumes in Umkehrung wahrnahmen. Sie müssen durch schöpferische Vorstellung ins Besondere zurückgeholt werden. Im Bezug zum Ritual kann die Veränderung räumlicher Zuschnitte beim erlebnisträchtigen Durchschreiten als *endlich/unendlich* nur durch Ambiguität des ästhetischen Zeichens bedingt sein.³²⁵ Hinter jeder Tür des inneren Drehbuchs von Raumeroberung oder Raumflucht muss der Wahrnehmende Entscheidungen treffen. Er interveniert, initiiert und modelliert den Raum im subjektiven Erleben.

Eine Bündelung der Raumwahrnehmungen lässt sich wie folgt zusammenfassen:

1. Der „Raum“ ist eine Lebens- bzw. und Bewusstseinsleistung durch die Herstellung vieler Imaginationsmöglichkeiten.
2. Die Raumreflexion findet im situativen und individuell bestimmbaren Referenzrahmen statt.
3. Die Raumwahrnehmung ist abhängig von der Überschneidung zwischen Innen- und Außenraumwahrnehmung.
4. Auf deren ästhetisch grundlegende Ambiguität kann an keinem Punkt verzichtet werden.³²⁶

Im Kontext dieser Studie kann die Thematik zum ‚Raum‘ nur begrenzt und nur in Bezug zur Ritualwirksamkeit erschlossen werden. Grundlegend lassen sich die Wahrnehmungen des Ritual-, Raum-, und Zeitbezugs in der Weise betrachten, die bezeugen, dass die zeitlichen Zyklen und linearen Abläufen in allen genannten Raumdimensionierungen ständig ineinander greifen.

³²⁴ Vgl. Müller, Max; Halder, Alois (Hg.): Herders Kleines Philosophisches Wörterbuch. Wien 1969, S. 143.

³²⁵ Vgl. Volp, Rainer: Das offene Labyrinth. In: Nißlmüller, Thomas; Volp, Rainer (Hg.): Raum als Zeichen. Münster 1998, S. 12.

³²⁶ Vgl. Volp 1998, S. 14. Volp bezieht sich in diesen Ausführungen zu den drei unterschiedlichen Raumvorstellungen auf Peirce, der dazu meint: „Unsere Vorstellungskraft kann jeden Punkt des Raums in jeden andern überführen, so dass unbegrenzt viele Punkte einen projektiven Raum bilden, ohne dass uns das Bewusstsein vom endlichen Raum verlassen muss.“ Peirce, Charles S.: Die Architektonik von Theorien. In: Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus (1891), (ed. Karl-Otto Apel), Frankfurt a. M. 1991, S. 266 – 287.

Anknüpfend an die Darstellungen zum subjektiven Erleben haben die bisherigen Überlegungen die leibliche Herkunft als Deutung des Raumbegriffs aufgezeigt. Der Umraum ist aber nicht nur als Gegenüber zu begreifen, sondern ist als gelebter Raum selbst leiblich, also dem Leib so zugehörig. Wir erleben den Umraum so, dass wir immer bei den Dingen sind, die wir erblicken oder begreifen. Die Leiblichkeit breitet sich mit den erlebten Richtungen in den Umraum hinein aus. Räumlich Wahrnehmen ist immer Beziehung zu etwas von solcher Art, wie es das wahrnehmende Subjekt selbst ist. Alles räumliche Erleben bleibt an eine leibliche Grundsicht gebunden.

Die Grundsicht des leiblichen Raumes wird durchdrungen von den Richtungen der Wahrnehmung und Bewegung. Aber auch der Umraum ist erfüllt von sympathetisch erfahrbaren Phänomenen, die sich den Sinnesqualitäten des Richtungsraums nicht zurechnen lassen, auch wenn sie eng mit ihnen verknüpft sind: von Physiognomien, Anmutungen, Ausstrahlungen, Atmosphären, Stimmungen und Gefühlsschwingungen.³²⁷

Es gibt Raumwahrnehmungen mit zunächst nur einen atmosphärischen Totaleindruck, um erst von daher allmählich Einzelheiten zu entdecken. Hier gilt die charakteristische Unbestimmtheit und vorübergehende Orientierungslosigkeit, die für die Erfahrung von Atmosphären bedeutsam ist.³²⁸ Der Charakter von Atmosphäre, den man vielleicht als Stimmung bezeichnen kann, ist im weiteren Sinne auch als szenischer Charakter zu benennen.

Nach Böhme sind fünf Gruppen von atmosphärischen Charakteren zu nennen: gesellschaftliche Charaktere, Synästhesien, kommunikative Charaktere und Bewegungsanmutungen.

Für die atmosphärische Struktur der Raumwahrnehmung in Bezug zum Ritualerleben sind die Synästhesien als eine bestimmte Gruppe von atmosphärischen Charakteren hervorzuheben. Diese Gruppe ist dadurch ausgezeichnet, dass man sie in der Regel mit Ausdrücken bezeichnet, die auch für Sinnesqualitäten gelten.³²⁹ Die Einheit der Sinne bestünde danach nicht in

³²⁷ Vgl. Volp 1998, S. 194.

³²⁸ Böhme 2001, S. 83 u. 85. Anmerkung: Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn man eine noch unbekannte Wohnung betritt, man spürt sofort die Atmosphäre oder den Muff einer alten Wohnung, oder man kann Räume als unruhig oder bedrückend empfinden.

³²⁹ Nicht gemeint sind hier die Ausdrücke, deren Redeweise in der Regel als metaphorisch bezeichnet werden, wir reden zum Beispiel von hohen und tiefen Tönen, von leichten und schweren Tönen, von hellen und dunklen, von dumpfen und scharfen Tönen. Es ist die Voraussetzung impliziert, dass es für diese Ausdrücke einen eigentlichen Gebrauch gäbe, der nur zu einem Sinnesbereich gehört.

einer Beziehung zwischen ihnen, sondern darin, dass sie alle auf das Gefühl wirken und im Gefühl gleiche oder verwandte Wirkungen zeigen können.

Die Assoziationshypothese begründet Paarbeziehungen von Sinnesdaten verschiedener Sinnesbereiche weniger von der Objektseite, als von der Subjektseite her.

Für die Phänomenologie der Wahrnehmung leitend werden die Synästhesien auf Leiberfahrungen zu beziehen sein. Synästhesien sind auf Charaktere des eigenleiblichen Spürens gegründet. Zusammenfassend lässt sich feststellen: Synästhesien werden gegenständlich erfahren. Sie sind Charaktere der primären Gegenstände der Wahrnehmung, nämlich der Atmosphären.

Im Kontext dieser Studie schließt sich die Frage an die spezifische Raumqualität von Räumen an, die zur Praxis von Ritualen genutzt werden. *Löst die Beschaffenheit des Raumes, in dem die Rituale stattfinden, besondere Wahrnehmungsqualitäten für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität aus und sind diese Qualitäten in Bezug zur Leiberfahrung zu erkunden?*

Die spezifischen Erkenntnisse zu synästhetischen Leiberfahrung als Wahrnehmungsqualität von Raum- und Ritualerfahrung lassen die Schlussfolgerung zu, dass der Ort, in dem das religiöse Ritual stattfindet, die Gefühlsqualität beeinflusst und somit auch bestimmend wird für das, was sich im subjektivem Blick als ästhetisches Phänomen inszeniert.

Hiermit entsteht eine weitere Annäherung an das religiöse Ritual: Nicht nur die Agende des Taufrituals, nicht die Ordnung der Ding – Welt im Kanon mit Mensch und Raum, sondern die „Zwischenräume“ im Subjektiven von Raum und Leben bieten Betrachtungsebenen von „Raumzeichen“. Der gewohnte Blick gerät im Ritual in Unordnung. Die Umbrüche legen den Blick auf die Zwischenräume frei.

Thomas Nißlmüller betrachtet – entsprechend wie zuvor Mieke Bal die „Lücke“ gedeutet hat, den Raum in seinen Bezügen zu den Fragmenten. In der Raumvorstellungsmöglichkeit liegt

Der Gedanke von der Einheit der Sinne, wie er von Aristoteles in seiner Schrift *de anima* formuliert wurde, bedeutete dass die Sinne in irgendeiner Form korrespondieren. Aristoteles dachte die Einheit der Sinne in Analogie eines Koordinatensystems, wobei die Hauptachsen sich in einem Punkt schneiden.

Wilhelm Wundt hat den Sinn, in dem die anderen ihre Einheit finden, das Gefühl genannt.

Seine These ist, „dass gewisse an sich disparate Sinnesqualitäten übereinstimmende Gefühle wachrufen, so dass in Folge der außerdem stattfindenden engen Gebundenheit des Gefühlssystems an die Empfindung die Sinnesindrücke selber als verwandte empfunden werden.“ Wundt, zit. Nach: Böhme 2001, S. 92.

die Chance für eine Wahrnehmung von „Raumzeichen“ und „Grenzmargen“³³⁰ und betont das Fragment als Detail des Lebens. In diesen ‚Fragmentachsen‘ geht es ihm um die gewünschten Räume, die sich aus der Existenz des Fragments ergeben.³³¹ Hier verweist er auf die Deutung des Raums in den jeweiligen Bezügen als Markierung, die es zu entfalten und zu gestalten gilt. Im Diskurs zum Fragment als „oszillierendem Raum“³³² zwischen Möglichkeiten der Imagination als ästhetische Inszenierung der Subjektivität, sind im Erkundungsgang zur ästhetischen Erfahrung des Raumes die „Lesarten“ nebeneinander zu stellen. Zum einen sollte die Aufmerksamkeit auf die chronologische Folge der „Blickanweisung“ durch die ästhetische Inszenierung des Rituals gewährleistet sein, zum anderen sollte der Ort im Ritual als ein Ort der Begegnung mit dem ‚Fragment‘ verstanden werden, also als Bezug zum Ort, an dem es zu einer Präsenzerfahrung mit Hilfe der „konzeptuellen Metapher“ kommen kann. Im Folgenden soll erkundet werden, was den konkreten Ort des Rituals als Schwellenort im subjektiven Erleben bestimmt.

3.2.2 Raum- und Symbolerfahrung als Schwellenwesen

Die religiösen Rituale bieten in ihren Liturgien eine Choreographie zur ästhetischen Erfahrung des Raumes als Leib-, Zeit- und Raumerleben am konkreten Ort. Der Gestaltungsrahmen, die gestischen Handlungen und die Objektbeziehungen bestimmen die Wechselseitigkeit der Wirksamkeitsaspekte. In der Theorie zur Dynamik des Schwellendaseins ist bisher die subjektive Befindlichkeit des Schwellenwesens mit dem Eintritt in den intermediären Raum genannt worden. Der subjektive Bezug zum Raumerleben ist weiterhin in Wechselwirksamkeit von Austragungsort und Ritualthematik darzulegen.

Die Komponenten am Ort des Schwellenerlebnisses sind von einer besonderen bildlich-stofflichen Qualität getragen. Der intermediäre Raum des Rituals ist durch ein elementares

³³⁰ Nißmüller 1998, S. 71.

³³¹ Ebenda, S. 72.

³³² „Nur wer es wagt, dem Diskurs der Grenzen Raum- und Zeitwirklichkeit zuzubilligen, kann sich der Realität der Zeichenproduktion und -rezeption (als heuristisches Performanzereignis) anheimgeben. Denn Raum- und Zeitparameter werden nicht vom Mittelpunkt aus, sondern von Grenzmargen her eingespielt und gesteuert. Und dabei wäre auch zu beachten, dass die heutige Zeit eben keine Mittelpunkte als Orientierungsmarken anerkennt, (...)“ Ebenda, S. 78.

Symbolerleben gekennzeichnet. In dieser Weise bekommen die körperlichen und räumlichen Darstellungs- und Ausdrucksformen in den Ritualen eine besondere Bedeutung.

Zur Veranschaulichung dieses Phänomens dient die Betrachtung des elementaren Erlebens im Übergangsritual, wie diese durch ethnologischen Forschungen van Genneps im nächsten Schritt vorgestellt werden.

In der Darstellung der Übergangsriten bestätigt der Ethnologe Gennep, wie sehr die Qualität der Schwelleninszenierung und des Raumerlebens in Zusammenhang mit den Dingen im Raum zu körperlichen Ereignissen mit stofflich-sinnlicher Erlebensqualität verbunden ist. Dabei hat der Raum als „Austragungsort“ eine maßgebliche Funktion für die ästhetisch-leibliche Erfahrung.

Diese elementare Erfahrung des leiblichen Kontakts mit dem Austragungsort des Rituals ist im Kontext des Schwellenritus und dem damit verbundenen Zustand der „Schwellensituation“ von Bedeutung. In diesem Sinne stellt das Symbolerleben eine Qualität dar, die nur im Rahmen des spezifischen Ritualerlebens gegeben ist und von bestimmten Merkmalen her qualitativ zu bewerten ist.

Im Zusammenhang mit Ritualen für das Neugeborene veranschaulicht Gennep den Umgang mit einer konkreten Stofflichkeit als ästhetische Erfahrung. So ist in Samoa die Durchtrennung der Nabelschnur häufig Anlass für Dorf- und Familienfeste. Die Nabelschnur erfährt unterschiedliche Behandlung: Manchmal bewahrt das Kind selbst sie zusammen mit seinen abgeschnittenen Haaren und Nägeln auf, entweder um jede Schwächung seiner Persönlichkeit zu verhindern oder um sicher zu gehen, dass diese Bestandteile seines Körpers nicht in fremde Hände fallen. Aber manchmal wird sie auch der Obhut eines Verwandten anvertraut – sei es, um auf diese Weise die Persönlichkeit des Kindes zu schützen, sei es, um die Beziehung zwischen dem Kind und seiner Familie aufrecht zu erhalten, die der Hüter der Nabelschnur repräsentiert. Auch wird in anderen Fällen die Nabelschnur entweder an einer geheimen Stelle, unter der Schwelle oder im Zimmer, vergraben.³³³

Die Praktiken markieren eine Trennung, die zunächst vorübergehend gewisse Schutzmaßnahmen erfordert. Riten, bei denen etwas abgeschnitten wird, wie zum Beispiel der erste Haarschnitt, das Rasieren des Kopfes, aber auch das erste Anlegen von Kleidung, sind Trennungsriten. Namengebung, rituelles Stillen, Taufe oder Riten, die anlässlich des ersten Zahnens

³³³ Gennep 1999, S. 58.

vollzogen werden, sind Angliederungsriten oder Übergangsrituale, die – nach Auskunft der Yao in Ostafrika – das Kind in die Welt einführen oder – wie die Dajak in Bakarang (Nordborneo) sagen: das Kind zur Welt lassen – wie ein Boot zu Wasser gelassen wird.³³⁴ Fehlt eines der Merkmale, verliert das Symbol in der Anschauung seine spezifische Qualität zum Ritualerleben und wird wertlos.

All diese Riten müssen nach Ansicht Genneps „konkret-stofflich, nicht symbolisch verstanden werden: Die Schnur, die bindet, der Ring, das Armband und der Kranz, die umschließen, haben eine real zwingende Wirkung.“³³⁵

Die Gleichsetzung des Übergangs von einer sozialen Position zur anderen mit einem räumlichen Übergang – wie das Betreten eines Hauses, das Durchschreiten von Räumen oder das rituelle Durchschreiten eines Tores – ist Ausdruck für einen Übergang in stofflich-körperlicher Qualität. Es hinterlässt ein Wissen des „So-ist-es“. Das Symbolerleben steht für einen authentischen Sinn der Anschauung und Erfahrung. Im Ritualerleben wird der Raum zu einem Merkmal oder Zeichen, welches zum Ritus dazugehörig erscheint und somit als stofflich-sinnliche Einheit der ästhetischen Erfahrung empfunden wird.

Zum Verständnis des elementaren stofflich-bildhaften Erlebens als Beziehungsgeschehen im Ritual wird nachfolgend die Symbolentwicklung aus der analytischen Sicht von Alfred Lorenzer gedeutet.

Der Prozess der Bewusstseinsbildung vollzieht sich nach der These von Alfred Lorenzer in zwei Stufen der Symbolbildung, deren zweite Stufe die Spracheinführung ist. „Das Kind beginnt Sprachsymbole zu bilden, die aus einer Beziehung und einem Bezeichnetem bestehen, aus dem Wort und dem damit benannten sensomotorischen Erfahrungsakt.“³³⁶ Über viele Einzelschritte in konkreten Interaktionen entsteht so der Status eines subjektiven Symbolsystems. „Das sinnlich-unmittelbare Praxiserlebnis steht für das Wort, und das Wort steht für die leiblich emotionale Erlebnisfigur.“³³⁷

³³⁴ Vgl. ebenda, S. 60.

³³⁵ Ebenda, S. 131.

³³⁶ Lorenzer, Alfred: Der Symbolbegriff und seine Problematik in der Psychoanalyse. In: Oelkers, Jürgen; Wegenast, Klaus (Hg.): Das Symbol – Brücke des Verstehens. Stuttgart/Berlin/Köln 1991, S. 25.

³³⁷ Vgl. Lorenzer, Alfred: Der Symbolbegriff und seine Problematik in der Psychoanalyse In: Oelkers, Jürgen; Wegenast, Klaus (Hg.): Das Symbol – Brücke des Verstehens. Stuttgart/Berlin/Köln 1991, S. 26. Anmerkung: Nun ist die Sprache ihrerseits ein System von kulturell objektiv gültigen Handlungsmustern. In Verbindung von Sprachfiguren mit den sensomotorischen Praxisfiguren treffen also in konkreter Situation zwei Verhaltens- bzw.

Diejenigen Sprachfiguren, die spannungsfrei mit den unbewussten sensomotorischen Praxisfiguren verknüpft werden konnten und verknüpft bleiben, verdienen die Bezeichnung „Sprach-Symbole“. Neben dieser Form von Symbolbildung, als „sprachsymbolische Interaktionsform“, benennt Lorenzer die „sinnlich-symbolischen Interaktionsformen“³³⁸.

Die Erlebnisse des Einzelnen bilden sich in Erlebnisfiguren als Niederschlag real erlebter Szenen ab. Die jeweilige Situation wird szenisch erfahren und formuliert sich als Erlebnisfigur, die als Interaktionsformen nicht nur Niederschläge, sondern auch Erwartungsformeln zukünftiger Interaktionen sind. In der Auseinandersetzung mit den sinnlichen Symbolen entstehen Interaktionsformen, die Alfred Lorenzer „sinnlich-symbolische Interaktionsformen“³³⁹ nennt.

Mit der Symboldeutung nach der Theorie von Lorenzer wird die kontemplative Wirkung des Symbolerlebens im Schwellenzustand deutlich: Die Lebenswelt besteht aus einer Struktur von Szenen. Zunächst als Einheit von Reiz und Reaktion, also sensomotorische Reaktion, die auf den werdenden Organismus einwirkt und in analogen inneren Szenen sich anreichert. Die Szenen wachsen entsprechend der Eigenart der milieuspezifischen Realwelt und schlagen sich in permanenten Lebensentwürfen nieder. Getragen werden diese Szenen durch die Emotionalität in Anbindung an Befriedigungserlebnisse oder Unlusterfahrungen und speichern so die innere Lebenswelt mit sensomotorischen Praxisfiguren.³⁴⁰

Die Erlebensfähigkeit im Ritual ist demnach bestimmend für das individuell bildhaft besetzte Symbolerleben. Hier liegt die Voraussetzung dafür, dass die zuvor genannte stoffliche Qualität des Ereignisses im Ritual grundständig im Sinne auch von performativer Qualität erfahren werden kann.

Die spezifische Erscheinung der stofflichen Qualität im Ritualgeschehen besitzt im Sinne des performativen Geschehens eine Eigendynamik als ästhetisches Phänomen. Diese spezielle

Handlungsmodelle aufeinander. Aus der Differenz können sich Konflikte entwickeln bis hin zur neurotischen Sprachzerstörung, der „Desymbolisierung“, wie es A. Lorenzer nennt. Es können also beide Anteile separiert vorliegen, „unbewusste, reflexionsunfähige sensomotorische Reaktionsgebilde einerseits und unsinnlich – emotionslose Zeichen“.

³³⁸ Ebenda, S. 27. Anmerkung: Der Zusammenschluss strukturell übereinstimmender Szenen, die sich aber im Erscheinungsbild unterscheiden, bilden die Achse der Entfaltung der subjektiven Selbstverfügung, die in der Symbolbildung steckt.

³³⁹ Vgl. Lorenzer, Alfred: Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: König, Hans-Dieter u. a.: Kultur-Analysen, Frankfurt a. M. 1986, S. 11 ff.

³⁴⁰ Vgl. Lorenzer 1991, S. 25.

Inszenierungskraft wird für das subjektive Erleben in der Diskussion um die religiöse Erfahrung im kirchlichen Ritual von den Autoren mit dem Begriff des Numinosen³⁴¹ erfasst. Als Reaktion oder Regung eines numinosen Gefühls ist das eigentümliche Erlebte mit dem Moment des Mysteriösen verbunden. Eine entsprechende Gemütsreaktion findet keinen sprachlichen Ausdruck, jedoch verbindet sich die beschriebene ästhetische Erfahrung mit Vorstellungsbildern. Im Nachhinein formuliert, sind es „Seelen-Vorstellungen (...), die den Versuch machen das Rätsel des mirum nun doch irgendwie zu deuten“, an sich sind diese „ungreifbar (...), weil mein Erkennen in bezug (!) auf ihn (den mysteriösen Gegenstand) gewisse unaufhebbare Schranken hat“³⁴².

Das stoffliche Erleben als religiöse, ästhetische Erfahrung ist vielfach mit „Seelen-Vorstellungen“ gedeutet worden. Zur Beleuchtung des Gefühlsausdrucks als „geblendete Form“ numinoser Erfahrungen soll hier ein Beitrag von Jung angeführt werden. Er hat sich im Laufe seiner tiefenpsychologischen Studien mit den Entstehungsqualitäten seelischer Vorstellungsbilder befasst und hier untersucht er die Ideengeschichte der Alchemie, indem er nicht vorrangig die chemischen Experimente allein betrachtet, sondern untersucht, wie die Vorgänge in „pseudochemischer Sprache“³⁴³ ausgedrückt werden. Seine These zu den Alchemisten und deren Auseinandersetzungen mit den „Elementen“ bezieht sich auf die Wahrnehmungsart der Alchemisten, also auf deren ästhetische Erfahrungen im direkten Kontakt zu den experimentellen alchemistischen Versuchserlebnissen. Im Kontext der vorliegenden Studie ist dieser Vergleich insofern relevant, als dass sowohl im alchemistischen Prozess wie auch im Ritualkontext die Quelle der Erkenntnisse aus dem ästhetischen Phänomen selbst herzuleiten ist. Im Laufe der alchemistischen Perioden wurden die ästhetischen Erfahrungen zu den jeweiligen Experimenten vielfach in Bildern und Worten dargestellt. Die Alchemisten haben auf dem Höhepunkt ihrer Zeit mit den Problemen des Stoffes gerungen, es war eine Zeit, „wo das for-

³⁴¹ Das Adjektiv *numinos* steht für „göttlich“. *Numen* bedeutet Gottheit ohne persönliche Gestalt, aber mit Wirkkraft. Vgl. Wahrig-Burfeind, Renate: Fremdwörterlexikon. 5., erw. Aufl., Gütersloh 2000, S. 643.

³⁴² Otto, Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München 1979 (Nachdruck 1997), S. 31 f.

³⁴³ Jung, Carl Gustav: Grundwerk C. G. Jung. Band 6. Von Lilly Jung-Merkert et al. (Hg.). 5. Aufl., Zürich/Düsseldorf 1999, S. 24. Anmerkung: Die Alchemie ist eine theoretische und experimentelle Auseinandersetzung mit chemischen Stoffen, wie sie mit Beginn in Ägypten und im Mittelalter bis zur frühen Neuzeit in Blüte stand. Die alchemistischen Praktiken zielten vor allem auf eine Veredelung der Stoffe und eine mystische Vereinigung von Mikro- und Makrokosmos, sowie - damit verbundenen – auf eine Läuterung der Seele. Als Elemente galten den Alchemisten außer den vier Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde der griechischen Naturphilosophie die „philosophischen Elemente“ Salz, Schwefel, und Quecksilber (Mercurius).

schende Bewusstsein dem dunklen Raum des Unbekannten gegenüberstand und darin Gestalten und Gesetze zu erblicken glaubte, welche aber nicht dem Stoff, sondern der Seele entstammten“³⁴⁴.

Dem Alchemisten war die wirkliche Natur seines Stoffes unbekannt. Er kannte sie nur in Andeutungen. Indem er sie zu erforschen suchte, projizierte er das Geheimnisvolle in das Dunkel des Stoffes. Um das „Geheimnis“ zu erhellen, projizierte er ein anderes Geheimnis hinein.³⁴⁵

Die Alchemisten suchten den wundersamen Gegenstand, der ein pneumatisches Wesen enthielt, um daraus jenen Stoff zu gewinnen, der in alle Körper eindringt, weil er ja „Geist“ ist und alle unedlen Stoffe durch Umfärbung in edle verwandelt.

Jung entwickelt nun aus diesem alchemistischen Tun eine These für die Motivation des Alchemisten: Dieser interessiert sich zwar für den chemischen Teil seiner Arbeit, aber die eigentliche Faszination liegt im Auffinden der seelischen Veränderungen im Kontakt mit diesen Experimenten. Um das Geheimnis des Stoffes zu erklären, projiziert der Alchemist sein „Geheimnis“, seinen unbekanntem seelischen Hintergrund, in das zu Erklärende, „obscurum per obscurius, ignotum per ignotius“ (Dunkles durch Dunkleres, Unbekanntes durch Unbekannteres).

Der Vorgang „spricht geheim“: Es deutet sich an durch vielerlei Bilder, die auf sein Wesen hinweisen. Dabei liegt keine willentliche Methode vor, sondern es handelt sich um ein unwillkürliches Geschehen. Nicht weil der Alchemist aus theoretischen Gründen an eine Entsprechung glaubt, nützt er sein Experiment, sondern vielmehr hat er eine Theorie seiner Entsprechungen, weil er die Gegenwart der Idee in der Physis erlebt. „Ich bin deshalb geneigt anzunehmen, dass die wirkliche Wurzel der Alchemie weniger in philosophischen Anschauungen zu suchen ist als vielmehr in den Projektionserlebnissen der einzelnen Forscher.“³⁴⁶ Der Alchemist hat demnach während seiner Ausführungen des chemischen Experiments ästhetische Erfahrungen, die ihm aber als besonderes Verhalten des chemischen Prozesses erschienen. Das Erlebnis mit dem Stoff erfährt er in seiner Projektion als Eigenschaft des Stoffes. Der

³⁴⁴ Jung 1999, S. 10.

³⁴⁵ Die Grundlage der Alchemie ist das Werk (Opus). Es besteht aus einem praktischen Teil, der als ein Experimentieren mit chemischen Körpern zu denken ist. In der Regel sind auch die Bezeichnungen für die genutzten Stoffe in ein Dunkel gehüllt. Selbst die Alchemisten untereinander klagen selber über die Dunkelheit der Texte. Dennoch ist es von den Alchemisten gewollt, in dieser Weise über ihre Experimente zu schreiben, sie wollen absichtlich verhüllen. Die Tiefe Finsternis, welche die chemische Prozedur bedeckt, rührt von daher, dass der Alchemist sich zwar einerseits für den chemischen Teil seiner Arbeit interessiert, andererseits diesen aber benützt, um eine Beschreibung die philosophische Analogie zu dieser Prozedur zu erstellen. Vgl. ebenda, S. 65 f.

³⁴⁶ Jung 1999, S. 27.

„Geist“ ist für den Alchemisten im Stoff. Das dunkle Geheimnis im Stoff erlebt er als berührendes leibliches Ereignis. Der Stoff ist im Augenblick der experimentellen Auseinandersetzung ein auslösendes Moment der Imagination. Während des praktischen Arbeitens erfolgten visionäre Wahrnehmungen, die absichtlich verfolgt wurden. Jung beschreibt diese Situation folgendermaßen:

Die im Schatten verborgenen Dinge erscheinen zu lassen und den Schatten von ihnen wegzunehmen, ist dem intelligenten Philosophen von Gott auf dem Wege der Natur (per naturam) gestattet. (...) Alle diese Dinge geschehen, und die Augen der gewöhnlichen Menschen sehen sie nicht, aber die Augen des Verstandes (intellectus) und der Einbildungskraft erfassen sie (percipiunt) mit wahren, wahrsten Schauen (visu).³⁴⁷

Die Wahrnehmungen des Alchemisten erfolgen im Dunkel oder in einem undurchsichtigen Vorgang des Wahrnehmbaren, es folgt einem somit äußerlichen Erleben ein eigenes innerliches Erleben – ein Vorgang von seelischen Ereignissen als bildliche Erscheinung, mit Bildern, die vom Unbekannten erzählen. Sie liegen als Erlebnisse vor, sind aber, weil sie vom Geheimnisvollen umwoben sind, mit dem Numinosen betroffen. Man könnte in diesem Zusammenhang davon sprechen, dass die Alchemisten im Kontakt mit den stofflichen Elementen zu einer besonderen Form der Aufmerksamkeit gelangen, die sie zur ästhetischen Inszenierung ihrer Subjektivität führt. Jung beschreibt den Vorgang der Visionssuche im Folgenden:

Aus der Tatsache, dass sich Visionen mit dem alchemischen Werke verbanden, ist wohl auch zu erklären, dass Träume und Traumvisionen nicht selten als wichtige Intermezzi (!) desselben oder als Offenbarungsquelle erwähnt werden. (...) Mehrfach wird in der Literatur hervorgehoben, dass die gesuchte „aqua permanens“ (bleibendes, ewiges Wasser) vom Traum geoffenbart würde. Überhaupt wird die „prima materia“ sowohl wie der Stein selber, respektive dessen Herstellungsgeheimnis, von Gott dem Laboranten offenbart.³⁴⁸

Die Traumvision wird hier zur informierenden Kraft, sie tritt als bildliches Ereignis hervor. Die Konzentration für diese Schau wird in subjektiver Weise vom Alchemisten inszeniert, denn in dem alltäglichen Kontakt zu dem Element der Auseinandersetzung tritt diese Erscheinung nicht hervor. Im „Rosarium philosophorum“ heißt es:

Wer das Salz und dessen Lösung kennt, der kennt das verborgene Geheimnis der alten Weise. Richte deinen Geist also auf das Salz; denn in ihm (dem Geist) allein (in „ipsa sola, bezogen auf „mens“) ist die Wissenschaft und das vornehmste und verborgenste Geheimnis aller alten Philosophen versteckt.³⁴⁹

³⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 32. Jung zitiert hier aus dem „Novum lumen“, Sendivogius, *Mus. Herm.*, S. 574.

³⁴⁸ Jung 1999, S. 35.

³⁴⁹ Magnetus (*Bibl. Chem.* II, S. 95). Zit. nach: Jung 1999, S. 36.

In solcher Weise hervorgerufene Imaginationen sind für Jung visionäre Spiegelungen, in denen sich das unbewusste Geschehen der Projektion eines autonomen Inhaltes ausdrückt. „Diese mystischen Bilder sind also wie Träume, die uns sowohl die Tatsache, dass eine Projektion eingetreten ist, als auch, was projiziert wurde, mitteilen.“³⁵⁰

Übertragen auf den Ritualvollzug ist die ästhetische Erfahrung mit den „stofflichen Elementen“ im Ritualerleben nach Jung ein autonomes und direkt auf das subjektive ästhetische Ereignis beschränktes Geschehen und dennoch stellen sich diese Phänomene im Bezug zur Präsenzerfahrung als einzigartig dar und sind nur in Resonanz zu einem wahrhaftigen Ereignis und Ort zu erleben.

Es kommt im Ritualvollzug zu einer elementaren Anschauung der Dinge und ihrer Beziehung zum umgebenden Raum. Im Weiteren soll die Art und Weise der elementaren Anschauung der Dinge in Bezug zur subjektiven Befindlichkeit beleuchtet werden.

3.2.3 Die elementare Anschauung der Dinge im Ritual

Wie stellt sich die Wahrnehmung der Dinge im Bezug zum Raum und zum Subjekt dar?

Indem die „Dinge“ als Gegenstände in der Gesamtheit dieser Existenz am Ort des Ritualgeschehens auftreten, sind sie selbst von gleitender Bedeutung.

In der Erörterung der elementaren Symbolik verweist Zilleßen auf den Zusammenhang zwischen den „Dingen“ und dem „Selbst“ als Zusammenhang zwischen Gegenstandsbildung und Selbstentwicklung. „Symbole verweisen nicht auf Symbolhaftigkeit als ontologische Qualität der Dinge und sind nicht einfache Produktionen menschlichen Bewusstseins. Sie gehören einem Zwischenbereich zwischen Objekt und Subjekt an.“³⁵¹

Demnach geht eine phänomenologische Betrachtungsweise dabei von der Beziehung zwischen „elementaren Gegenständen“ und dem „körperhaften“ Ich aus. Das Ich ist in den Dingen „materialsymbolisch“ repräsentiert.³⁵²

³⁵⁰ Jung 1999, S. 79.

³⁵¹ Vgl. Zilleßen, Dietrich: Symbole geben zu lernen. In: Oelkers, Jürgen; Wegenast, Klaus (Hg.): Das Symbol – Brücke des Verstehens. Stuttgart/Berlin/Köln 1991, S. 154.

³⁵² Hier zitiert Zilleßen das analytische Konzept Heubachs, der die „Korrespondenz zwischen Gegenstandskonzipierung und Selbstwahrnehmung an verschiedenen Beispielen exemplifiziert und dabei unterschiedliche Formen und Logiken aufzeigt“, vgl. ebenda, S. 157.

In den Dingen gewinne ich folglich nicht nur ein Bild meines Selbst, sondern in gleicher Weise ist das Selbst Abbild der Dinge.(...) Bei der Frage, was die Dinge elementar ansprechen und wozu sie elementar auffordern, ist davon auszugehen, dass in der empirisch gegebenen Erfahrungswelt die Sprache der sozialen Welt und die Sprache der Dinge ineinander verwickelt sind, weil alle Erfahrung be-dingt ist.³⁵³

Wir kommen in eine elementare „Anredestruktur“ durch die Dinge. „Sinnfällig sind dabei die Gesten der Dinge, die bis in die ‚Tiefe des Seins‘ reichen.“³⁵⁴

Das Geschehen im Prozessverlauf des Rituals ist im Besonderen davon gekennzeichnet, dass die Teilnehmenden eine erhöhte Aufmerksamkeit erhalten. Durch den Zustand Liminalität und der Ambiguität sind die Schwellenwesen durch die „Anredestruktur“ der sie umgebenden Dinge erfasst. Der Anforderungscharakter des Geschehens führt eine Eigendynamik mit sich und dieser Wahrnehmungscharakter wird zum Bestimmungsfaktor für die performative Qualität. Er soll nun vom phänomenologischen Standpunkt her weiter vertieft werden, denn die Qualität des umgebenden Raums erzeugt mit der Subjektivität der Wahrnehmung die Atmosphäre in der das Ritual stattfindet.

Die Auseinandersetzung mit Wahrnehmung basiert auf einer grundsätzlichen Erfahrung, wie sie von Merleau-Ponty ausgedrückt wird: „Eine isolierte Wahrnehmungsgegebenheit erweist sich beim Gedankenversuch, sie wahrzunehmen, als unmöglich.“³⁵⁵

Auch die Analyse zur Empfindungsqualität verdeutlicht, dass die angebliche Evidenz des Empfindens sich nicht auf ein Zeugnis unseres Bewusstseins, sondern auf ein Vorurteil gründet.³⁵⁶

Beständig benommen von der Welt, gelingt es uns schwer, uns von ihr zu lösen, um das Weltbewusstsein ins Auge zu fassen. Gelingt es uns aber, so müssen wir sehen, dass Qualitäten nie unmittelbar erlebt sind und dass jedes Bewußtsein Bewußtsein von etwas ist.³⁵⁷

Das Phänomen der uns eigenen mit Vorurteilen besetzten Wahrnehmung wird auch bestimmend zur Erfassung des uns umgebenden Raumes. „Unser Leib und unsere Wahrnehmung

³⁵³ Ebenda, S. 158.

³⁵⁴ Ebenda, S. 162.

³⁵⁵ Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966, S. 22.

³⁵⁶ Vgl. ebenda, S.23.

³⁵⁷ Ebenda.

fordern beständig uns auf, die Umgebung, die sie uns bieten, als Mittelpunkt der Welt zu nehmen. Ich kann, wiewohl hier verbleibend, ‚ganz woanders sein‘ (...).³⁵⁸

Der Zugang zu den uns umgebenden Dingen bekommt eine besondere Qualität in der phänomenologischen Betrachtung. Merleau-Pontys Sicht bietet hier eine definatorische Grundlegung:

*Neben dem zwischen mir und allen Dingen bestehenden physischen oder geometrischen Abstand verbindet ein erlebter Abstand mich mit den Dingen, die für mich zählen und existieren, und verbindet sie untereinander. Dieser Abstand ist von Augenblick zu Augenblick das Maß der „Weite“ meines Lebens.*³⁵⁹

Es sind Übereinstimmungen zu entdecken mit der weiter oben dargestellten Theorie von Lorenzer zur Entwicklung des Symbolbildungskonzeptes. In der Wahrnehmung dessen, was mit und um uns geschieht, sind wir in Beziehungsqualitäten verhaftet und von dem her wahrnehmend beeinflusst.

Im Rückgriff auf den Gedanken einer schillernden Stofflichkeit der Erfahrung zu und mit den „Dingen“, wie sie im Ritualgeschehen verdeutlicht wurde, soll hier die These der Anerkennung einer Ursprünglichkeit des Raumes durch Merleau-Ponty dazugestellt sein: Zwar werden wir bestimmt durch unsere Beziehung zu dem, was uns wahrnehmend umgibt, und dieses ist der sinngebende Charakter für die Empfindung – Merleau-Ponty meint aber:

(...) ein Raum, der nicht objektiv und nicht einzig wäre, wäre kein Raum: ist es nicht dem Raum wesentlich, das absolute „Außen“ zu sein, Korrelat, aber auch Negation der Subjektivität, und ferner wesentlich, alles nur irgend vorstellbare Sein zu umfassen, da doch alles, was man außerhalb seiner setzen wollte, eben dadurch in Bezug zu ihm und damit auch schon in ihm gesetzt wäre?³⁶⁰

Der Verweis auf die zu Grunde liegende Existenz des Raumes, eben des wirklichen Raumes, ist hier auch als die ursprüngliche Begründung für eben all das, was „ist“ und was sein „könnte“. So gesehen ist der konkret existierende Raum auch als Erscheinung eines „potentiellen Raumes“ zu empfinden. Eben weil er belegt wird mit allen Empfindungen in Beziehung zum wahrnehmenden Subjekt.

In diesem Sinne ist auch die Umgebungsqualität des Raumes und des Ortes des performativen Rituals als „existentiell qualitativ“ und zugleich als „potentiell qualitativ“ anzusehen.

³⁵⁸ Ebenda, S. 332.

³⁵⁹ Ebenda.

³⁶⁰ Merleau-Ponty 1966, S. 335.

Im Zusammenhang der Thematisierung des „Lebensraums“ verweist Merleau-Ponty darauf, dass gerade die thematisierenden Akte des objektiven Denkens selber zu bedenken und deren Kontext zu rekonstituieren wären.³⁶¹

Das objektive Denken weist die angeblichen Phänomene des Traumes, des Mythos und überhaupt der Existenz zurück, weil es sie undenkbar findet, sie nichts besagen wollen, was es zu thematisieren vermöchte. Es weist die Fakten und das Wirkliche zurück im Namen des Möglichen und der Evidenz. Dabei sieht es nicht, dass auch die Evidenz selber sich auf ein Faktum gründet. (...) entweder weiß, wer etwas erlebt, gleichzeitig, was er erlebt – und dann ist dem Verrückten, dem Träumer, dem Wahrnehmungssubjekt aufs Wort zu glauben, wenn es nur sichergestellt ist, dass ihre Sprache tatsächlich ausspricht, was sie erleben; oder aber der, der etwas erlebt, hat darüber, was er erlebt, nicht zu urteilen – dann aber kann jeder Beleg einer Evidenz sich als illusorisch erweisen.³⁶²

In diesem Gedanken werden wir auf den Unterschied zwischen Erscheinung und Wirklichkeit geführt. In der Welt des Mythos selbst wird dieser Unterschied, wie Merleau-Ponty verweist, nicht gemacht.

Der Mythos fasst das Wesen in der Erscheinung, das mythische Phänomen ist keine Vergewärtigung, sondern wahrhaftige Gegenwart. Der Regengeist ist in jedem Tropfen, der nach seiner Beschwörung fällt, selbst gegenwärtig, so wie die Seele gegenwärtig ist in jedem Teil des Leibes. Jede „Erscheinung“ ist hier Inkarnation, und die Wesen bestimmen sich nicht so durch Eigenschaften, als vielmehr durch physiognomische Charaktere.

Merleau-Ponty schreibt zur Entstehung der Mythen Folgendes:

Halluzinationen wie Mythen (hingegen) entstehen aus einer Schrumpfung des Lebensraumes, einem Wurzelschlagen der Dinge in unserem Leib, einer Schwindel erregenden Nähe der Gegenstände, einer Verschlingung von Mensch und Welt. Es ist kein anderer Weg, zu wissen, was der mythische oder der schizophrene Raum besagen wollen, als in uns, in unserer aktuellen Wahrnehmung, gerade jenes Verhältnis des Subjekts zu seiner Welt wiederzuerwecken, das von der reflexiven Analyse zum Verschwinden gebracht wird.³⁶³

In ihrer Mannigfaltigkeit bildet sich jegliche Erfahrung immer um einen „sinnlichen Kern“ herum, wie geringfügig er auch sein mag. Ein und dieselbe Bewegung der Existenz entwirft um sich herum Welten, in denen alle Objektivität verborgen bleibt.³⁶⁴

³⁶¹ Vgl. ebenda, S. 336.

³⁶² Merleau-Ponty 1966, S. 336.

³⁶³ Ebenda, S. 337.

³⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 341.

Zusammenfassung

Im Vorangegangenen ist für den Ritualort die subjektive Erlebensqualität im intermediären Raum dargelegt worden. Der konkrete Ort als gestalteter Ort ist in seiner Wechselwirkung zum subjektiven Erleben gekennzeichnet worden. Zusammengefasst sind die Erscheinungen der Objekte im Raum und ihre Wechselwirkung als zu erfahrendes Phänomene Zeichen mit „stofflicher“ Qualität. Im Ritualgeschehen entsteht eine Wechselwirkung von Raum- und Objekterleben. Unter dem Eindruck des subjektiven Erlebens trägt diese Qualität zur Schwellenerfahrung im Ritual bei.

Schlussfolgernd verdeutlicht sich, dass die individuelle Beziehungsqualität zum Ort des Rituals und seinen Zeichen maßgeblich das Ritualerleben als performatives Ereignis mitbestimmt. Wir sind der Welt von Subjekt und Objekt in unseren Handlungen verhaftet. Diese Bindungen drücken sich in „Atmosphären“, in Umgebungsqualitäten aus, somit wird auch der Ort in dem das Ritual stattfindet zum „Stimmungsraum“.

3.2.4 Der Ort des Rituals als Stimmungsraum

Die Grundstruktur des Stimmungsraums wird durch die Beziehung des Subjekts zur Atmosphäre der Räume und in Bezug zur leiblichen Resonanz bestimmt. Der kulturhistorische Diskurs über den mythischen Raum gibt die Möglichkeit, den latenten Aspekt der Leiblichkeit sichtbar zu machen. Während Atmosphären und Stimmungen sich in unbestimmter Weise im erlebten Raum ausbreiten, werden Gefühle als intentional gerichtete und personal zentrierte Beziehungen von Subjekt und Welt aufgefasst und sind mit leiblicher Resonanz verbunden.

Der wahrgenommene Umraum ist niemals neutral, sondern erfüllt von Anmutungen, von Ausdrucks- und Wertqualitäten. Räumliche Qualitäten haben auch die Gefühle: Sie haften an Orten, Menschen, sie ziehen, hemmen, verbinden und trennen. Es sind Kräfte, die uns spürbar bewegen, zu Ausdrucksgesten veranlassen.

Auf der Suche nach dem Gemeinsamen der unterschiedlichen Phänomene des Stimmungsraums finden wir die jeweilige Ausstrahlung für die atmosphärische Wirkung oder das, was als Eigenart ihr Wesen zur Erscheinung bringt. Es ist ihr „Aussehen“ im Sinne des griechischen „Eidos“, das Erscheinung, physiognomische Gestalt und Wesen bedeutet.³⁶⁵

³⁶⁵ Vgl. Fuchs 2000, S. 195.

In der Stimmung, im Charakter oder in der Ausstrahlung wird durch das sinnlich Anschaubare hindurch der Ausdruck des Ortes als ‚Eindruck‘ erfahrbar. Er ist das Grundphänomen des Stimmungsraums.

Cassirer unterscheidet Ausdruck als unmittelbares Sich-Zeigen von der hinweisenden, repräsentierenden „Darstellung“ und schließlich von der „reinen Bedeutung“ des Zeichens. In diesen beiden Kategorien treten Bedeutung und Bedeutetes zunehmend auseinander. Ausdruck ist dadurch definiert, dass „ein sinnlich-Äußerliches (!) in sich Kraft besitzt, (...) ein ‚innerliches‘ Sein in sich auszudrücken und es unmittelbar zu offenbaren“³⁶⁶. Die Unterscheidung von innen und außen, deren Bestimmung notwendig wäre, erfolgt nicht im Ritualgeschehen selber, sondern nur nach einer reflexiven Betrachtung.

Aus analytischer Sicht ist die Unterscheidung von innen und außen nicht machbar. Wir sind immer von und mit dem *Anderen* bestimmt, drücken uns also auch damit aus. „Der Körper ist opakes Gefüge sozialer und lebensgeschichtlicher Beziehungen. Zwischen Außen und Innen besteht eine mehrdimensionale Beziehung mit wechselnden, sich ständig anreichernden und auflösenden assoziativen Kontexten.“³⁶⁷

Im Kontext des Ritualerlebens entsteht ein Stimmungsraum durch die körperlich- sinnliche Anschauung des Geschehens. Die Wirkung des Körpers unterliegt dem Dasein als Schwellenwesen. Der Mensch ist dem Prozess unterworfen. Das Phänomen der Anmutung im Stimmungsraum liegt in der Präsenz des Wahrnehmungserlebnisses. Es erschließt die Wechselwirkung von dem, was im umgebenden Raum ist, und dem, was als leibliche Resonanz ästhetisch inszeniert wird.

Neben Merleau-Ponty befasst sich auch Böhme in Annäherung an die Umgebungsqualitäten mit dem eigentümlichen Zwischenstatus von Atmosphären zwischen Subjekt und Objekt. Diese Atmosphäre hat mit der Beziehung von Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden zu tun. „Dieses Und, dieses zwischen beidem, dasjenige, wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind, das sind die Atmosphären.“³⁶⁸

³⁶⁶ Vgl. Cassirer, Ernst, zit. nach: Fuchs 2000, S. 195.

³⁶⁷ Zilleßen, Dietrich: Sicherung und Bedrohung des Körpers im Ritual. Spuren sakramentalen Handelns. In: Heimbrock, Hans-Günter; Streib, Heinz, (Hg.): Magie. Katastrophenreligion und Kritik des Glaubens. Eine theologische und religionstheoretische Kontroverse um die Kraft des Wortes. Kampen 1994, S. 218.

³⁶⁸ Böhme, Gernot: Atmosphäre. Frankfurt a. M. 1995, S. 23.

Nach Böhme muss die ontologische Ortlosigkeit in der Rede von Atmosphären zu überwinden sein, indem man sie „aus der Dichotomie von objektiv und subjektiv“³⁶⁹ befreit.³⁷⁰

Der Mensch sollte in seiner Selbstgegebenheit, seinem Sichspüren, als ursprünglich räumlich gedacht werden. „Sich leiblich spüren heißt zugleich spüren, wie ich mich in einer Umgebung befinde, wie mir hier zumute ist.“³⁷¹

Entsprechendes, so Böhme, muss für die Objektseite geleistet werden. Er bezeichnet die klassische Ding-Ontologie, welche die Eigenschaften eines Dinges als Bestimmungen denkt, als ästhetikfeindliche und ästhetikbehindernde Denkweise:

Ein Ding ist danach, was es ist, unabhängig von seinem Dasein, und dieses wird ihm letzten Endes vom erkennenden Subjekt zugeschrieben, indem das Subjekt das Ding setzt. (...) Das Blausein der Tasse kann aber auch ganz anders gedacht werden, nämlich als die Weise oder besser gesagt, eine Weise, in der die Tasse im Raum anwesend ist, ihre Präsenz spürbar macht. Das Blausein der Tasse wird dann nicht als etwas gedacht, was auf die Tasse in irgendeiner Weise beschränkt ist und an ihr haftet, sondern gerade umgekehrt als etwas, das auf die Umgebung der Tasse ausstrahlt, diese Umgebung in gewisser Weise tönt oder „tingiert“, wie Jakob Böhme sagen würde.³⁷²

Nicht die Unterscheidung der Dinge, sondern die Art und Weise, wie ein Ding „aus sich heraustritt“³⁷³, ist für diese Betrachtung von Bedeutung. Böhme führt hierfür den Ausdruck „die Ekstasen des Dings“ ein:

Die Ausdehnung eines Dinges und sein Volumen sind aber auch nach außen hin spürbar, geben dem Raum seiner Anwesenheit Gewicht und Orientierung. Volumen, gedacht als Voluminität eines Dinges, ist die Mächtigkeit seiner Anwesenheit im Raum.³⁷⁴

So gesehen sind Atmosphären eben nicht „freischwebend“ gedacht, sondern Räume und Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raume ist etwas, das von den Dingen, von den Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird.³⁷⁵

³⁶⁹ Ebenda, S. 31.

³⁷⁰ Gernot Böhme setzt sich kritisch mit der Leibphilosophie von Hermann Schmitz auseinander. Für Schmitz sei die Selbstständigkeit der Atmosphären so groß, dass der Gedanke, die Atmosphären könnten von den Dingen ausgehen, fern wäre. Umgekehrt sähe Schmitz die Dinge als ästhetische Gebilde an, wenn diese von Atmosphären geprägt werden. „Die Prägung oder Tönung eines Dinges durch Atmosphären muss, so Schmitz, mit der klassischen subjektivistischen *als-ob-Formel* gedeutet werden. Ein Tal bezeichnen wir daher als heiter, weil es so aussieht, als ob es leiblich von Heiterkeit ergriffen sei.“ (Ebenda, S. 31).

³⁷¹ Böhme 1995, S. 31.

³⁷² Ebenda, S. 32.

³⁷³ Ebenda, S. 33.

³⁷⁴ Ebenda.

³⁷⁵ Ebenda.

Die szenische Funktion bestimmt den Wert der Dinge als Element zur Erzeugung von Atmosphären. Der Wert eines Gegenstandes in seiner szenischen Funktion entspricht dem Wunsch, durch Gestaltung des umgebenden Raums bestimmte Atmosphären zu produzieren: „Ihrer Natur nach sind Atmosphären ergreifend und von einer unauffälligen Aufdringlichkeit. Es sind Wirklichkeiten, die sich als Realität geben.“³⁷⁶

Zur Wahrnehmung gehört die affektive Betroffenheit durch das Wahrgenommene, gehört die Wirklichkeit der Bilder, gehört die Leiblichkeit.

Hier deutet sich die Wahrnehmung als leiblich-seelische Komponente an, als Form der Erfahrung von Präsenz, wie diese von Bal für die Wirksamkeit des Performativen formuliert wurde und in dem Begriff der „konzeptuellen Metapher“, als Funktion der *mise en scène* die Verkörperung des *Anderen* vorsieht und in Bezug der Subjektivität möglich wird.

Zusammenfassung

Im Kontext der vorliegenden Studie gründen sich die phänomenologischen Betrachtungen zusammenfassend auf eine leibphilosophische Ästhetik.³⁷⁷ In Verbindung mit der analytischen Sicht zur leiblichen Befindlichkeit und der subjektiven Betroffenheit im Da-Sein dient die Darstellung der leiblich-atmosphärischen unmittelbaren Betroffenheit im subjektiven Erleben des Raumes dazu, die wirksame Qualität der äußeren Bedingungen zu gewichten. Der Ort der Handlung, der Ritualraum ist ein grundlegendes, „mitinszenierendes“ Gestaltungselement im Kontext der ritualwirksamen Elemente zur Herleitung der ästhetischen Inszenierungsmerkmale für die performative Erfahrung.

Die Bedeutung der Wahrnehmung in der Leibhaftigkeit der Dingwelt und in ihrer Ausstrahlung als Atmosphäre von Raum und Zeit ist in ihrer Eigenmächtigkeit für die ästhetische Inszenierungskraft der Subjektivität dargestellt worden. Nach Merleau-Ponty und Böhme ist die Qualität, die Atmosphäre des umgebenden Ortes, in Berührung mit der elementaren Erfahrung der Dingwelt gekennzeichnet worden.

³⁷⁶ Ebenda, S. 47.

³⁷⁷ Vgl. Schnakenburg, Renate von: Ästhetische Theorie in der Sozialen Arbeit. Vortrag anlässlich der Fachtagung in Bochum am 16.09.2003. Anmerkung: Sowohl der Ansatz zur „Neuen Ästhetik“ im Begriff der Atmosphäre von Gernot Böhme als auch der Zusammenhang von Sozialität und Ästhetik aus Sicht einer anthropologischen Leibphänomenologie von Thomas Fuchs betonen in den Anschauungen unsere erlebende Teilhabe an der Welt das partizipatorische Moment der Wahrnehmung.

Nachfolgend soll der konkrete Inszenierungsrahmen für das Ritual zur Taufe in seinen örtlichen Bestimmungen und Qualitäten veranschaulicht werden.

3.3 Die Inszenierung des Raums für das Ritual zur Taufe

Der konkrete Ort bestimmt die Blickinszenierung: der sakrale Raum selbst und seine Objekte tragen wechselseitig in der Inszenierung zur Taufe zur Wirksamkeit des Ritualerlebens bei. Wege zum elementaren Symbolerleben verweisen auf die Qualität der Orte und Objekte in denen die Inszenierungen stattfinden und stellen deren performative Bedeutsamkeit heraus.

Das Ritual der Taufe stiftet in seinem Ursprung und Sinn überlieferter Tradition in Kult und Bild einen Fundus zur Darstellung eines liturgischen Raumerlebens. Der Ort bestimmt die Handlungen und somit die Blickinszenierungen mit. Von ihm geht für die Subjektivität des Raumerlebens eine konkrete Wirkung aus. Diese erzeugt eine Wechselwirkung mit den anderen Gestaltungsprozessen im Ritual zur Taufe. Daher soll der Ort des Ritualgeschehens in seinen Ausrichtungen und Objekten für die Taufe beschrieben werden.

Am Beispiel der Architektur historischer Sakralbauten und noch vorhandener Bild- und Kultgegenstände soll der Versuch unternommen werden, gegebene Raum- und Objektwirkungen im Bezug zur liturgischen Taufthematik zu setzen, um die Aspekte für die ästhetische Erfahrung als performatives Geschehen aufspüren zu können.

3.3.1 Der sakrale Ort

Im Folgenden wird zum Phänomen „Raum“ ein konkreter Bezug zu einem Ort unternommen. Der Raum ist jeweils topographisch gesetzt und ist daher auch für diese Erörterung konkret bestimmt. Somit verdeutlicht sich, dass die Bedeutung des Ortes, seine Begrenzung jeweils einen eigenen Beitrag zur Wirksamkeit der liturgischen Handlung leisten.

Zunächst sollte das Phänomen „sakraler Raum“ als thematischer Bezug zugrunde gelegt werden, um die Wirksamkeit des Raumes erkunden zu können.

In der „Erzählten Welt“ spürt Heinrichs den „heiligen Ort“ auf:

*Der heilige Ort ist – selbst wenn er, wie die Rennbahn, im Freien liegt – ein geschützter Ort und voller Geheimnisse, einer an dem Wunder möglich sind, an dem grundsätzlich alles geschehen kann. Gleichzeitig ist dieser Schutzort auch ambivalent und mehrdeutig, spiegelt er doch, wie die glatte Oberfläche eines Sees, Unversehrtheit vor, während er in Wahrheit unauslotbare Tiefen birgt!*³⁷⁸

Der Versammlungsort für den christlichen Ritus wurde vornehmlich an heiligen Stätten vorgenommen. Heilige Stätten sind markante Orte. Ein Ort kann durch seine Lage oder durch Ereignisse, die sich dort zugetragen haben, mit einem heiligen Charakter belegt werden. Ein Ort kann durch ein Ereignis in mythischer oder historischer Zeit Heiligkeit erlangen und Menschen reagieren darauf oft mit der Errichtung eines sakralen Gebäudes an jener Stelle.

Der sakrale Ort ist hervorragend zur Inszenierung des Übergangsrituals geeignet. Durch das Markieren eines abgegrenzten Bereichs entsteht eine Unterscheidung zwischen dem, was drinnen und dem, was draußen ist. Das menschliche Bedürfnis nach Schutz wird mit einem mächtigen und verbreiteten kosmologischen Prinzip verbunden. Die Grenze des sakralen Gebäudes trennt einen heiligen, reinen und mächtigen Raum von einem gewöhnlichen und unreinen äußeren Bereich.

Bauwerke können auch durch ihre Struktur Mythen verkörpern oder reflektieren. Bauwerke werden oft nicht nur als Reproduktion des Kosmos, sondern auch als solche des menschlichen Körpers angesehen. Diese Entsprechung kann zum sakralen Charakter eines Gebäudes beitragen. Die Verbindung zwischen Bauwerk und Körper ist bei Religionen, die auf einer mythischen oder historischen Schlüsselgestalt basieren, besonders ausgeprägt. Christliche Kirchen stellen den Körper Christi dar, der die Inkarnation Gottes ist. Der kreuzförmige Grundriss vieler Kirchen symbolisiert den Leib Christi am Kreuz. Christus repräsentiert nicht nur Gott, sondern auch die Menschen: In byzantinischen Kirchen ist die Körpersymbolik daher allgemeiner. Das Schiff repräsentiert den Körper, der Altarraum die Seele, der Altar den Geist.³⁷⁹

Oft enthält ein sakrales Gebäude tatsächlich einen menschlichen Körper, Reliquien liegen in vielen christlichen Kirchen, in denen Körperteile von Heiligen und Märtyrern in einem Altar

³⁷⁸ Heinrichs, Hans-Jürgen: *Erzählte Welt*. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 105.

³⁷⁹ Vgl. Humphrey, Caroline; Vitesbsky, Piers: *Sakrale Architektur. Modelle des Kosmos, symbolische Formen und Schmuck, östliche und westliche Traditionen*. Köln 2002, S. 36 ff. Buddhismus und Christentum haben einen starken Reliquienkult; Schreine stehen oft am Ort des Ereignisses im Leben einer bedeutenden Person. Bedeutende religiöse Ereignisse tragen sich oft an Orten zu, die schon vorher als spirituell mächtig galten. An solchen Orten zu bauen bedeutet, auf deren spirituelle Kraft zu zählen und sie durch die Existenz des Gebäudes und mit Hilfe der Rituale darin zu halten.

eingeschlossen sind, umgeben von Gräbern verstorbener Gläubiger. Der römische Architekt Vitruvius entwickelte eine auf den Proportionen des menschlichen Körpers beruhende architektonische Geometrie.

Durch seinen sakralen Zweck erbaut, hat er für die Menschen drinnen gegenüber denen, die draußen sind, eine spezifische Definition.

Sakralbauten treten mit den Gläubigen durch den rituellen Akt in Beziehung. Durch die religiösen Rituale wird das sakrale Bauwerk zu einem Treffpunkt der Menschen. Entsprechend ist auch der Weiheritus eines sakralen Gebäudes ein ritueller Akt, der aus der reinen materiellen Struktur des Gebäudes einen Ort gestaltet, der dem Reich Christi näher ist.

Der Bischof schreitet drei mal (!) um die Kirche, steht an der Schwelle und macht das Kreuzzeichen; nachdem er eingetreten ist, bannt er das Böse mit Weihwasser und segnet das Bauwerk. (...) Die Weihe kann rückgängig gemacht und aufgehoben werden. Eroberer entweihen die Tempel ihres Feindes durch unreine Handlungen. Überflüssige Kirchen werden säkularisiert, bevor sie weltlicher Nutzung übergeben werden.³⁸⁰

Weihe- und Reinigungsriten lassen die Analogie zwischen Bauwerk und menschlichem Körper wieder zu Tage treten.

Das Innere eines für das Gebet oder für das religiöse Ritual bestimmte Gebäude zeigt die Art des Dienstes, der der entsprechenden Gottheit dargebracht wird. Wo ein Gebäude für Predigt und Lesung bestimmt ist, wie das im Christentum der Fall ist, nimmt das Innere die Form eines Auditoriums an. Je nach religiösem Ritus wird das Kirchenschiff als sakrales Gebäude genutzt. Der Altar ist der zentrale und augenfälligste Teil des Gebäudes und wird als heiligster Teil des Bauwerks hervorgehoben.

Der westliche Kirchenbau dokumentiert ein komplexes und sich ständig veränderndes Zeichensystem.³⁸¹

³⁸⁰ Humphrey; Vitesbsky 2002, S. 62.

³⁸¹ Hier wird die gegenseitige Herausforderung von Tradition und Innovation im Rahmen der kulturellen Gegebenheiten besonders evident. Die Spannungen sind nie nur zeitbedingt, da jeder Raum Situationen ermöglichen wollte, die sich – z. B. als Bildungsaufgaben – aus Taufe und Abendmahlfest erklären. Vgl. Volp, Band 1. 1992, S. 406.

3.3.2 Der sakrale Raum als Ausdruck und Motor liturgischer Prozesse

In der Architektur ist der *Weg* das Mittel, mit dem Menschen sich in oder zwischen Gebäuden bewegen. Seine besondere Bedeutung, ob er eine heilige Stätte umrundet oder ob er zu einem zentralen Punkt führt, hängt von der gesamten Struktur ab, der er angehört. Die Konstruktionen der Wege gehören oftmals zu einem symbolischen oder mythischen Akt.

Der Weg durch das Kirchenschiff symbolisiert den Übergang vom profanen zum heiligen Raum, vom Tod zum ewigen Leben. Dieses Bild wurde durch den beim Eingang aufgestellten Taufbrunnen noch verstärkt, den Beginn des christlichen Lebens.

Frühe Christen verwendeten das Kirchengebäude, um den spirituellen Weg des Gläubigen zu verkörpern. Dies wird im Schiff sichtbar, der Annäherung des Gläubigen an den Altar, ein Weg vom weniger heiligen Raum im Westen zum heiligsten Raum im Osten. Säulenreihen zu beiden Seiten vermitteln den Eindruck eines Weges; die von den Schiffen dahinter verliehene Tiefe lässt die Säulen wie Bäume einer Allee erscheinen. Die Form des Schiffes scheint den Gläubigen nach vorn zu ziehen. Auch Bodenmosaiken tragen dazu bei – alles lenkt den Blick auf den Altar.

Um die Jahrtausendwende haben sich in der gesamten Kirche Versammlungsmuster herausgebildet, die durch regionale Besonderheiten auch liturgisch sich unterschieden: im Osten die Vorliebe für den Kuppelbau und dessen Gewährung für mehrschichtige Versammlungsstrukturen, im Westen die zunehmenden Prozessionen durch langgestreckte Räume. Die byzantinische Kirche stellte die Kuppel als Himmelsgewölbe in den Mittelpunkt von Architektur und Kult. Die Kuppel hat eine zentrale Rolle inne, basierend auf dem Grundriss eines gleicharmigen, griechischen Kreuzes.

In Westeuropa war der Grundriss das lateinische Kreuz, Symbol des Kreuzes Christi. Ein langes Schiff führte von Westen zu einem kürzeren Altarraum. Die Arme des Kreuzes wurden vom Querschiff gebildet. In großen Kirchen und Kathedralen entstanden Seitenkapellen, Wandelgänge und Bereiche für Mönche und Pilger. Um diese Grundform entwickelte sich eine reichhaltige Symbolik. Das nördliche Querschiff, assoziiert mit Dunkelheit, Kälte und dem Bösen, wurde mit Szenen aus dem Alten Testament dekoriert; das südliche, assoziiert mit Licht und Wärme, enthielt Szenen aus dem Neuen Testament.

Das Prozessionswesen war ein raumbildender Faktor: Hierin liegt der Bau der gerichteten und mehrschiffigen Kirchen begründet. So wurde zunehmend das Problem geordneter Zugänge zu den Heiligtümern mittels der Prozessionsabläufe bewältigt. Die Trennung von heiligen und profanen Bezirken sollte geschützt werden.

Die Architektur der sakralen Bauten gibt Auskunft für das in die kulturellen Prozesse eingebundene liturgische Tun, es ist das „Baumaterial für theologische Basissätze und Systeme“³⁸².

Eine „Lesbarkeit der Kunst“ am sakralen Bau impliziert, dass es einen einheitlichen, ursprünglichen Konstitutionszusammenhang zwischen dem bauherrlichen und künstlerischen Wollen, sowie dem theologischem Gedankenzusammenhängen und Architektur gibt. Zunächst gilt, dass die konkrete Gestalt der sakralen Bauten sich vor allem durch den Zweck und somit für die ästhetischen Inszenierungen ausgerichtet sind. Aber auch die Kategorien des Einfalls und des freien Spiels sind hinzuzufügen, die je nach den Inszenierungscharakteren die schöpferische Auseinandersetzung mit den Gestaltungselementen des sakralen Raums markieren und so im Laufe der Nutzung neue Stilelemente einführen.

Der Gedanke des „Aufstiegs“ mit Hilfe materieller Dinge ist nahezu ausschließlich auf die Liturgie bezogen: Die „Handreichung und Führung“ für den Aufstieg zur materielosen Nachahmung und Schau findet nach *Pseudo-Dionys*³⁸³ der Christ, wenn sein Denken „sich vorher der ihm gemäßen Führung durch konkrete Vorstellungen bediente und sich die sichtbaren Schönheiten als Abbildungen der unsichtbaren Harmonie bewusst machte und die Verbreitung sinnlicher Wohlgerüche als Abbildungen des Gedanken und als Bild der immateriellen Gabe des Lichts die materiellen Lichter und als Abbild der Erfüllung mit der geistigen Schau des Wesens die diskursiven geheiligten Schulungen (so in Predigt und Unterricht) und als Abbild des harmonischen geordneten Verhältnisses zu allem von Gott Ausgehenden die Ordnungen der (kirchlichen Ämter-)Gliederungen hier unten als Abbild der Teilhabe an Jesus die Teilhabe an der göttlichen Eucharistie – und was sonst uns noch in Symbolen vermittelt wird (...)“³⁸⁴.

³⁸² Der Märtyrer- und Reliquienkult, den man im Kirchenbau gut ablesen kann, geriet in eine der Liturgie abträglichen Eigendynamik. Auf dem flachen Land war in den kleineren Kirchen die Nähe zum Altar kein Problem, dafür aber der Zuwachs an Vorstellungen der Magie, die man durch Einführung christlicher Märtyrer und dann auch deren Reliquien christlich zu vereinnahmen suchte. Vgl. Volp, Band 1. 1992, S. 356.

³⁸³ In der Beschäftigung mit dem Pseudo-Dionys, dem Abt Suger und „seinem“ Abteikirchenneubau sucht Christoph Marksches Berührungspunkte zwischen gotischer Architektur und scholastischer Theologie.

³⁸⁴ Marksches, Christoph: Gibt es eine „Theologie der gotischen Kathedrale“? Heidelberg 1995, S. 57.

In dieser Anweisung zur religiösen Erfahrung wird deutlich, wie sehr alle sinnlich erfahrbaren Elemente zum Gesamtkonzept des sakralen Bauvorhabens dazugehörten. Am Beispiel des sakralen Ortes der Kathedralen und Kirchen erschließt sich hier, inwieweit die besondere Inszenierung des Ortes zum wesentlichen Gelingen der Inszenierung eines religiösen Rituals beiträgt.

Im Zusammenhang der östlichen Kirchen beschreibt Rainer Volp, wie sehr die Bauten auf die Leiblichkeit des Menschen respondieren. In der Teilnahme am göttlichen Drama werden die Räume mit allen Sinnen ausgeschritten und erlebt. Im Unterschied zur Religiosität der Antike hat die Kirche der ersten Jahrhunderte das aktive Mithandeln im Gottesdienst eingefordert.

Es ist festzuhalten, „dass *die im Rahmen dieser Symbolik entstandenen Räume* eine starke Atmosphäre nicht nur zur Kontemplation, sondern auch zu ungezwungener Kommunikation spüren lassen. (...) Das Erlebnis der Zeit ist Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit zugleich in diesen Räumen für das Ritual. Es erstaunt, dass scheinbar unzusammenhängende und komplexe Ritualangebote von einzelnen wie von der Gemeinde, so sie dem Ritus nicht entfremdet sind, verstanden und begriffen werden. Ein näheres Studium der Räume und Zeiten kann relativ schnell in Erfahrung bringen, dass dort, wo der Gottesdienst lebt, Namen (etwa von Heiligen) und Zahlen (der Zeiten, der Trinität, der Vierteilung des Brotes usw.) so tief in das Bewusstsein eindringen können, dass das Feiern Bedeutungen aufruft, die man sich in ihrer Gesamtheit nie vollständig vor Augen hält. Es sind Rhythmen und Harmonien, Sequenzen und, wie bei einem Orchesterstück, gleichzeitig Ereignisse, die sich gegenseitig interpretieren.“³⁸⁵

Die Architektur des sakral gebauten Raums ist Ausdruck und Motor für liturgische Entwicklungen. Der Bau steht für die Verkörperung von Wort und Gesang, Gebet, Prozession und Gemeinschaftsbildung. Der sakrale Ort ist als Resonanzkörper von Klang und Hall in die Planung eines sakralen Gebäudes seit jeher berücksichtigt worden.

Es gibt einen Qualitätsunterschied zwischen der Musik im Freien und in einem Gebäude. Im Freien entfernt sich der Schall, wird weniger und verliert sich. In einem Gebäude werden die sich überschneidenden Schallwellen mehrfach von den Oberflächen reflektiert. In einer Kirche hört man nicht nur den direkten Schall des Chors, sondern auch eine Mischung schwächer reflektierter Töne. Diese Reflexionen werden in Abhängigkeit von der Distanz zeitlich verzö-

³⁸⁵ Volp, Band 1. 1992, S. 298 f.

gert. Stein reflektiert fast hundert Prozent der Schallenergie; rohes Holz, weiche Materialien und vor allem Menschen absorbieren Energie und werfen nur ein Viertel des Schallvolumens an die Zuhörer zurück.

Der Hall als Reihe der reflektierten Töne ist von besonderer Bedeutung. Er bewirkt eine Bereicherung und Verlängerung des Klangs. Steinernen Kathedralen mit Pfeilern und hohen Dächern erzeugen eine Mischung aus nahen und fernen Klängen, wodurch es zu einem langen Nachhall kommen kann. Kirchen wurden dementsprechend gebaut und geistliche Musik so komponiert, dass sie zum Hall in bestimmten Gebäuden passte. Ein solcher Resonanzraum ist auch für die Orgel geeignet, ein seit dem 9. Jahrhundert gebräuchliches Kircheninstrument. Orgelpfeifen klingen so lange, wie die Note gehalten wird. Der Hall dämpft diese Abruptheit. So geschieht es, dass die Kathedrale selbst zu einem Instrument wird. Konkave Wände bündeln den Schall; statt des Halls erzeugen sie als Echo unterscheidbare Klangwiederholungen. Eine Apsis erzeugt einen solchen Effekt, eine Kuppel kann ihn verstärken. Das Baptisterium in Pisa ist für sein Echo berühmt: Ein dort gesungenes Arpeggio (einzelne Töne) klingt wie ein Akkord und verklingt erst nach fast 25 Sekunden.³⁸⁶

Glockentürme bilden eine vertikale Achse, die diese Welt mit jener darüber und darunter verbindet. Eine vertikale Achse für den sakralen Ort taucht in vielen Religionen der Welt in drei Haupttypen auf. Der Berg der Welt und der kosmische Baum sind die bekanntesten; der dritte ist das Feuer mit der zum Himmel aufsteigenden Rauchsäule. In der Architektur stellt der Pfeiler oft die archetypische kosmische Achse dar, die Zentrallinie, um die andere Objekte rotieren. Der kosmische Pfeiler wird auch in der Turmspitze und in den Fialen, in einer imaginären Linie im Gebäudeinneren, oder vom höchsten Punkt des Daches aus dargestellt. Eine Pfeilersymbolik verbindet meist die Erde und manchmal auch die Unterwelt mit dem Himmel. Die gotische Turmspitze wie auch die Spitzbögen, Strebepfeiler, Kreuzrippengewölbe sind himmelwärts gerichtet.³⁸⁷

Die ästhetische Inszenierung der sakralen Gebäude ist im Laufe der Zeit, seit Entstehung des jeweiligen Gebäudes, immer wieder unterschiedlich durchgeführt worden. Somit waren auch

³⁸⁶ Vgl. Humphrey, Caroline; Vitesbsky, Piers: *Sakrale Architektur. Modelle des Kosmos, symbolische Formen und Schmuck, östliche und westliche Traditionen*. Köln 2002, S. 74 ff.

³⁸⁷ Vgl. Ebenda, S. 18 ff.

die jeweils wechselnden Zeichen an den Gebäudestrukturen in Bezug zu den religiösen Ritualen Veränderungen unterworfen. Dennoch ist zu erwarten, dass – wie im Fall der Kathedrale von Chartres – grundständig eine Wechselwirkung zwischen Körper und sakralem Raum als leibliche Resonanz spürbar ist und diese das religiöse Ritual in spezifischer Weise mitbestimmt.

3.3.3 Die Inszenierung der Atmosphäre am sakralen Ort

Wie sehr die sinnbildlichen Darstellungen an den Sakralbauten von ihren Architekten inszeniert und konzipiert wurden, davon zeugt der Sakralbau der Kathedrale von Chartres: Die Rose im Zentrum des Labyrinths soll über einer mächtigen Erdströmung liegen, die auf diejenigen einwirkt, die darauf gehen.³⁸⁸

Blanche Merz berichtet in ihren kulturhistorischen Studien von Chartres, wo 14 unterirdische Wasserläufe unter der Mitte des Chors zusammentreffen. Da in der Kirche Paso Doble in Compostela laut Forschungen die Kanäle künstlich angelegt wurden, vermutet sie, dass dies auch in Chartres der Fall ist. Sie weist nach, dass dieses Zusammentreffen von Kräften auf den menschlichen Körper und das Bewusstsein des Menschen Einfluss ausübt.

Im Zentrum des Chors, wo merkwürdigerweise vierzehn unterirdische Wasserläufe zusammentreffen (...) gibt es eine bestimmte Stelle, die zum höchsten Punkt des gotischen Gewölbes die gleiche Distanz aufweist wie zum unterirdischen Wasser (rund 37 Meter).

An diesem Platz fühlt sich der Mensch schwerelos. Da besteht eine Vertikale, die wie eine tragende Welle dem Menschen erlaubt, sich als kleines Nichts in höhere Sphären getragen zu fühlen.³⁸⁹

Die starke Wirkung an diesem Ort wird durch den großen Bogen des unterirdischen Flusses, kombiniert mit den 14 Kanälen, die Wasser herbeiführen, erhöht. Nicht nur die terrestrischen Strahlen (Wasseradern, Erdverwerfungen etc.), sondern auch kosmische Strahlen haben auf der Erde ihre Bedeutung.³⁹⁰ Ein Zusammentreffen mehrerer dieser Faktoren ergeben eine be-

³⁸⁸ Vgl. Humphrey; Vitesbsky 2002, S.139.

³⁸⁹ Merz, Blanche: Orte der Kraft. Institut de recherches en geobiologie CH-1803 Chardonne/Schweiz 1984, S. 130.

³⁹⁰ Ernst Hartmann benennt ein Raumgitter, auch Globalnetz genannt, welches sich als dreidimensionales Netz rund um den Erdball befindet. Dieses Globalgitter besteht aus einer Ausstrahlung von unsichtbaren Reizstreifen. Diese sind für die Menschen fühlbar, aber physikalisch nur teilweise nachweisbar. Die Strahlungsebenen verlaufen vertikal und reichen bis in große Höhen. Das einzelne Feld im Netzgitter zeigt sich als Rechteck; im Innern desselben befindet sich eine neutrale Zone mit ungestörtem Mikroklima. Die Stärke der Strahlungswände misst

sondere Wirkung. In der Unterkirche der Kathedrale von Chartres werden die vierzehn Wasserläufe sinnbildlich durch sieben Tauben mit je zwei Schnäbeln rund um den Kopf der erd-farbenen Madonna dargestellt. Diese heilige Jungfrau von dunkler Farbe ist auch unter dem Namen „Notre-Dame-de-Dessous-Terre“ (Madonna der Erde) bekannt.

Die Erbauer der Kathedralen haben es verstanden, all diese Elemente vereint für die Inszenierungskraft einer höchst außergewöhnlichen Atmosphäre einzusetzen. Die Kunst der Sakralbauten bestand darin, solche Besonderheiten durch die Hilfe verschiedener Elemente zu ermöglichen.

Auch zum Labyrinth entdeckt Merz Besonderheiten der Anordnungen. In Chartres ist das Labyrinth eine in den Boden eingelassene Einlege-Arbeit aus grauweißen und schwarzgrünen Steinplatten. Für das Abschreiten des Weges, der in Chartres wohl an die 200 Meter umfasst, galten besondere rituelle Vorschriften, bestimmte Abschnitte wurden barfuß im Tanzschritt zurückgelegt. In der Umgebung des Labyrinths zeigt die Vibration nur den üblichen Durchschnittswert. Sobald man jedoch seine Kreise betritt, beschreibt Merz, dass man in einem harmonisierenden Strom von 8000 Einheiten bade. Sie führt weiter aus:

Bei weiterem Fortschreiten wird man allmählich auf das höhere Niveau der Schwingungen des ätherischen Körpers gehoben – bis zu 13500 Einheiten. Spielte hier nicht eine Aufladung bis zu einem Maximum von Energie, durch die Reibung der Bewegungen, auch eine Rolle?

Bei dem letzten Schritt vor dem ersehnten Zentrum fiel jedoch zu unserer Überraschung die Intensität auf den erschreckend niedrigen Wert von 2000 Einheiten – da wanken die Knie.

Doch muss man nicht erst fallen und demütig werden, um dann den Sprung in die Freude zu erfassen?

Im Zentrum überrascht uns eine Intensität von 18000 Einheiten – in Ägypten entspricht das dem Initiationsort des Pharao!³⁹¹

Das Labyrinth als Weg wird hier von seinem körperlichen Erfahrungswert her beschrieben. Schon diese Nachempfindung zeigt die Bedeutung des Labyrinths im Gesamtkonzept der Wechselwirkung der Befindlichkeit im sakralen Raum und der Teilnahme am religiösen Ritual.

In der Kathedrale in Santiago de Compostela ist die fächerförmige Anordnung der vierzehn regelmäßigen Wasserläufe unter dem Chor im Pflaster durch vierzehn breite Streifen aus

21cm. Sie durchdringen alles auf der Erdoberfläche, auch die Bauwerke. Weiterhin wird auch das Diagonal- oder Currynetz erwähnt. Im *Georhythmogramm* nach Hartmann wird der Hautwiderstand gemessen. Vgl. ebenda, S. 22 ff.

³⁹¹ Ebenda, S. 133.

schwarzem Marmor im Boden markiert. Im Zentrum des Chorumganges ist hier der ursprünglich auserwählte Platz des Taufsteins. Die terrestrischen Kräfte waren an dieser Stelle auf das Höchste konzentriert für die an das Göttliche gerichtete Handlung – die Taufe.³⁹²

Eine häufige Thematik bei monumentaler Sakralarchitektur ist das Bemühen um große Innenräume mit entsprechender Höhe. Es soll etwas hergestellt werden, das der archetypischen Höhle gleicht, aber in den Himmel reicht. Dies wurde traditionellerweise mit Hilfe von Statik und Dynamik erreicht. Dynamische Technik verwendet das Prinzip von Druck und Gegendruck, basierend auf Bogen, Gewölbe oder Kuppel. Bögen können größere Distanzen überspannen als Balken, da ihr Anstieg sowohl horizontale als auch vertikale Kräfte erzeugt, sodass ein Teil ihres Gewichtes in den Mittelpunkt verlagert wird und die beiden Krümmungen des Bogens einander stützen. Wenn der Bogen in der Tiefe fortgesetzt wird und eine Decke bildet, entsteht ein Gewölbe. Wenn der Bogen um 360 Grad um die eigene Achse rotiert, wird daraus eine Kuppel. Diese gleicht in der menschlichen Anschauung dem Himmel. Mit der theologischen Herausforderung, die Kuppel als Himmel erscheinen zu lassen, dominiert diese für die Gesamtgestaltung des Innenraums, sodass die Wände zwischen den vier Stützen substanzlos, fast wie Vorhänge wirken. Die Betonung liegt nicht auf Masse oder Fläche, sondern auf den Raum selbst, der von einer schwebenden Kuppel auszugehen scheint, so wie in der christlichen Theologie der Himmel zur Erde herabsteigt.

Ein Strebebogen ist ein gebogenes Dreieck an jener Stelle, an der die Kuppel auf die Stützpfeiler trifft. Er schafft einen sanften Übergang zur quadratischen Basis des Raums darunter. Die verjüngenden Flächen sind für Malereien oder Mosaik geeignet und wurde in den Kirchen zur Darstellung der vier Evangelisten genutzt.

Zusammenfassung

Sakrale Architektur drückt die Idee des Göttlichen in materieller Form aus; jeder Aspekt von Stil und Struktur ist mit theologischer Bedeutung erfüllt. Wirklich anschaulich wird ein sakrales Gebäude durch Einbeziehung aller Sinne – beim Umgehen durch Säle, Korridore, Höfe, durch helle und dunkle Räume, hinauf in die Kuppel, oder hinab in die Krypta. Gefühle von Freiheit oder Beengtheit können durch Gerüche, das Berühren der Steine, durch das Echo der

³⁹² An dieser Stelle kommentiert Merz die Unsensibilität der heutigen Nutzer dieser Kathedrale: Auf das Taufbecken wurde ein schwerer eiserner Deckel mit einem stattlichen Vorhängeschloss gesetzt, ein breiter Schlitz in diesem Verschluss lädt die Vorübergehenden zur Spende ein. Vgl. ebenda, S. 147.

Schritte und den Klang von Musik verstärkt werden. Obwohl das Gebäude an einem Ort ist, muss es durch die Bewegung einer Person im Kontext der Zeit erfahren werden. Wege sind Kirchenschiffe oder Labyrinth, haben Ränder, Richtung und Ziel und suggerieren eine Reise oder Suche. Plätze sind Brennpunkte oder auch Ruhepunkte. Der Wechsel von Weg und Platz bildet den fundamentalen Rhythmus eines Gebäudes. Die Bewegung entlang eines Weges kann den Gläubigen zu einem Gefühl der Kontemplation führen.

Alle sakralen bautechnischen Maßnahmen sind im kirchlichen Raum darauf ausgerichtet, das leiblich-ästhetische Erleben mit dem christlichen Ritual in Verbindung zu bringen. Die Basis des religiösen Raums ist der menschliche Leib und in dem perspektivischen Rahmen wird der ästhetisch inszenierte Außen-Raum wieder zum Innen-Raum des Erlebens. Zum Verständnis des Geschehens als christliches Ritual in diesem Raum dient die Annäherung von Ernst Cassirer zum mythischen Denken. Cassirer hat den mythischen Raum als die ursprüngliche symbolische Form beschrieben, in der Ausdruck und Bedeutung, Bild und Abgebildetes, Wort und Wirkung noch ungeschieden sind. Hier herrscht zwischen der Welt des Traums und der des Wachens ein fließender Übergang. Der mythische Raum ist durchdrungen von einer numinösen Atmosphäre. Personen und Dinge werden durch besondere emotionale Gerichtetheiten, als Lockendes und Drohendes, zu Fürchtendes oder zu Hoffendes wahrgenommen.³⁹³

Die Basis des mythischen Raums ist immer auch der menschliche Leib selbst, in dem sich das Ausdrucksgeschehen konzentriert. Besondere Orte wie Seen, Gebirgszüge oder Gesteinsgruppen stellen eine mythische Verräumlichung des Körpers dar. In zahlreichen Mythologien ist die Welt in ihrem Ursprung dem Leib des Menschen nachgebildet, sodass ihre Strukturen ihm wie in einer magischen Anatomie zugeordnet sind.³⁹⁴

Die Dominanz solcher Ausdruckscharaktere führt zur Transportierbarkeit des Ausdrucks. Das leibliche Vermögen der Einbildung und Anverwandlung ist prägend für den Stimmungsraum und zeugt von der Plastizität und der „ekstatischen Potenz“ des menschlichen Leibes.³⁹⁵

Die Kraft der ästhetischen Inszenierung entsteht in gleichem Maße mit leiblicher Resonanz im Kontakt mit dem sakral inszenierten Raum.

³⁹³ Cassirer, Ernst, zit. nach Fuchs: Leib. Raum. Person, S. 207.

³⁹⁴ Vgl. Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Darmstadt 1994, S. 113.

³⁹⁵ Vgl. Fuchs 2000, S. 209.

Der Fokus dieser Studie richtet sich auf die Erfassung des gesamtleiblichen Geschehens im Raum als produzierende Sinneskraft im Kontext des Ritualgeschehens. Das Erleben im inszenierten und gestalteten Ort bedeutet für die Teilnahme an einer Welt, die ohne Subjekt-Objekt-Spaltung auskommt. Somit wird der Kirchenraum als inszenierter Ort zur Darstellung des performativen Erlebens bedeutsam, weil hier die gestalteten räumlichen Phänomene in Wechselwirkung mit den Elementen des Ritualablaufs zur stofflichen Qualität der konzeptuellen Metapher beitragen.

Mit der Betrachtung der Inszenierungskraft durch den Ort des Ritualgeschehens ist eine weitere Dimension für die ästhetische Inszenierungskraft der Subjektivität erschlossen. Die elementare Wahrnehmung der Atmosphären lässt den inszenierten Raum zum intermediären und damit zum „potentiellen Raum“ werden.

Indem das Unerhörte, das Bildlich-Leibliche in Erscheinung tritt, kommt das *Andere* im subjektiven Erleben hinzu. Das elementare Symbolerleben hat in den Zeichen eines performativen Erlebens die erweiterte Qualität als Ahnung vom ganz *Anderen* her, als einem Unerhörten und als grundständige Irritation.

Der praktische Umgang mit gottesdienstlichen Elementen macht zunächst auf die leibliche Bedingtheit im Ritual des Gottesdienstes aufmerksam. Der Komplex um die Person des Menschen und dessen Bewusstsein für Zeit und Raum ist zu berücksichtigen, seine Befindlichkeit für seine Teilnahme am Ritual der Taufe. Sein Denken, Wollen und Fühlen, wie es sich in der Gemeinschaft darstellt und wirksam wird.

Es gilt, die Gestaltung von der wahrnehmbaren Inszenierung her zu beleuchten, also im Medium selbst, sei es die Gebärde, das Bild oder der Ton in den Zeichen des Raumes und im Fokus des Taufgeschehens als ritueller Akt. Die Darstellung des Taufvorgangs im Ritual zeichnet sich durch einen unendlichen Beziehungskomplex dessen aus, was in Erscheinung tritt. Die ästhetische Inszenierung beruht in Dramaturgie, Rhythmus und Choreographie auf einen permanenten, sich wechselseitig bedingten Resonanzboden vom Körper im Raum. Das „Spiel der Mitteilungen“ zur Taufe tritt damit in Erscheinung und ist im Wechselverhältnis des Einen mit dem Ganzen berührt.

Hiermit ist das Subjekt dem *eigenen Anderen und dem Anderen als Gegenüber* ausgesetzt. Es findet die Auseinandersetzung statt mit dem, was unsagbar ist und von der Theologie zum Thema erhoben wird.

Im weiteren Verlauf ist zu beachten, wie das, was als ästhetische Erfahrung inszeniert wird, beim Einzelnen und in der Gemeinschaft jeweils wirksam sein kann. Die Theologie verfolgt in der christlichen Lehre die Vorgabe angenommener Glaubensstrukturen, welche im weiteren Verlauf dieser Studie in dem Sinne, wie sie für religiöse ästhetische Erfahrungen möglich sind, beleuchtet werden.

Mit der Vorgabe des christlichen Glaubens ist ein intentionaler Aspekt für das Ritual zur Taufe gegeben, damit beruht jede ästhetisch inszenierte religiöse Erfahrung auf dem Hintergrund dieser Vorgabe der angenommenen Glaubensstruktur.

3.4 Das Ritualspiel der Mitteilungen im Kontext christlicher Glaubensstrukturen

Das Ritualgeschehen der Taufe ist nicht wirklich mit durchgehend festgelegten liturgischen Phasen behaftet. Durch das liturgische Prinzip des Gottesdienstes als Fest wird aber angedeutet, dass es ein für alle Elemente des Vorgangs bestimmtes Strukturmerkmal gibt: Es besteht die Aufgabe, die Identität des Gemeinsamen mit der Differenz des Individuellen zu vermitteln. Hier befindet sich das grundsätzliche Anliegen als allgemeines umfassende Ziel des Gottesdienstes:

Die Bedeutungskonstitution des Kults hat ihren Ort im Fest. Im Fest verschränken sich Darstellungsmittel und Methoden, so dass der wache Geist ‚alle Regeln in ein gewisses Verhältnis zur Aufgabe‘ bringen, sie also situationsgerecht sowohl befolgen wie auch transformieren kann.³⁹⁶

Der Gottesdienst zielt auf das Individuum und das Universum aller Christen. Jeder kann zwar nur selber über die Augenblicke einer Glaubenserfahrung Auskunft geben, doch der Sinn des Gottesdienstes besteht darin, dass der Christ sich als Organ Gottes durch das Vermögen des göttlichen Geistes darstellt. Im Sinne von Bausteinen werden dann individuelle Strukturen - die des Einzelnen wie die einer größeren Gemeinschaft, mit Christus identisch. Die erbauende Wirkung eines Gottesdienstes besteht nicht *aus* Stimmungen und Ergriffenheit, aber *in* der Stimmung und Ergriffenheit zeigt sich das „stärker erregte Bewusstsein“.³⁹⁷

³⁹⁶ Volp, Band 2. 1992, S. 809.

³⁹⁷ Vgl. ebenda. Volp bezieht sich hier auf Friedrich Schleiermacher. Dieser markiert mit den Begriffen „Erbauung“ und „Circulation“ des religiösen Bewusstseins die Fragestellung nach der Bedeutungsrichtung gottesdienstlicher Regeln.

Rainer Volp beschreibt hier mit Friederich Schleiermacher, dass es im Gegensatz zur bloßen Augenblicksstimmung eine Gleichgestimmtheit als Einsicht und Erkenntnis gibt, in der es zu einer Annäherung an das absolute Aufgehen in der Gottesgemeinschaft geben könnte.

Hier gilt es, kritisch die Gleichgestimmtheit mit der jeweilig inszenierten „Einzelgestimmtheit“ zu beleuchten. Nach Darstellung und Deutung der religiösen Erfahrung im Zusammenhang des liturgischen Rituals wird dieser Frage nachgegangen.

Zunächst ist an dieser Stelle der Zweck und Auftrag für das liturgische Element vorzustellen. „Der Liturg muß die Regeln kennen, die die Stärkung fördern.“³⁹⁸ Hier wird der Geistliche in seiner Kompetenz als Vermittler herausgefordert. Wohl sollte er wissen, dass das jeweils „eigene Gemüt, welches mit Regeln der ‚Distinction‘ entscheiden muß, ob der Zustand ‚erhebend‘ oder ‚demütigend‘ ist“³⁹⁹. Es zeigt sich, wie weit der Liturg Performer sein kann. Die Zirkulation des religiösen Bewusstseins vollzieht sich mit der Notwendigkeit in der Verschränkung verbaler und nonverbaler Kommunikation: Mit Nutzung der vielschichtigen Medien braucht der Liturg „das Gefühl für den Zweck, die Erbauung, d. h. die Einheit im gläubenden Selbstbewusstsein“⁴⁰⁰.

Die Bedeutungen in den Vermittlungsangeboten müssen in einen praktischen Sinn – entsprechend einem Ritualvollzug, überführt werden. Die Inhalte der Vermittlungen sollen von dem handeln, was durch das Evangelium in Erscheinung tritt. Der Liturg verantwortet jeweils, „ob mehr die innere Kraft oder ein objektiv gewordener Sachverhalt geschützt oder gestützt werden soll“⁴⁰¹. Im Sinne dieser Intention soll durch den liturgischen Ablauf ein erhöhtes Bewusstsein des Glaubens erreicht werden, Hiermit begründen sich die Zeichen und Handlungen, die zur Mitteilung auch des Nichtmitteilbaren genutzt werden.

3.4.1 Der Gottesdienst als liturgische Kompetenz

Die Möglichkeit, in das Bezugssystem der religiösen Erfahrung mit Hilfe der liturgischen Führung vorzudringen, verlangt eine Darlegung der Bedeutungskonstitution des Gottesdienstes.

³⁹⁸ Volp, Band 2. 1992, S. 810.

³⁹⁹ Ebenda, S. 810.

⁴⁰⁰ Vgl. Schleiermacher, Friedrich, zit. nach: Volp Bd 2. 1992, S. 811.

⁴⁰¹ Schleiermacher, zit. nach: Volp 1992, S. 812.

Die Spannung von Ungleichheit und Gemeinschaftlichkeit prägt den *Cultus*. Schleiermacher beschreibt die grundsätzlich zu unterscheidenden Strukturen, für die es jedoch gilt, diese zusammen zu denken: Die Besonderheit des Daseins ist in einem einzelnen lebendigen Punkt hervorzuheben, dieser ist Mittelpunkt einer eigenen Sphäre und Anknüpfungspunkt an die Gemeinschaft; die „Identität der Vernunft“, welche in einem Wertesystem von eingesetzten Zeichen und ihren Transformationsregeln liegt, erscheint im Gottesdienst in der Bedeutung von Gebet, Liturgie, Rede, und Gesang.

Die Wirklichkeit zeigt sich in der Differenz der genannten Brennpunkte, aus denen sich die Kompetenz für die Durchführung des Gottesdienstes gründen muss. Im Fokus des Kräftefeldes entfaltet sich die Wirksamkeit neben der individuellen und der universellen Richtung in zwei weitere Richtungen: Schleiermacher nennt als Bezugssystem zur Liturgie weiterhin die „mitteilende Darstellung“. Hiermit verbindet er die Erlebnisse der mitteilenden Darstellung wie die Erfahrungen des „erhöhten Gottesbewusstseins“. Diese werden im organisierenden, gestaltenden Tun „gewonnen“.

Als Ausrichtung zum Bezugssystem für das liturgische Ritual formuliert er die „darstellende Mitteilung“. Hier stehen für ihn die Einsichten aus den darstellenden Mitteilungen, die als Erkenntnis dienen. Diese Ebene stellt die versöhnende und erlösende Richtung des Evangeliums dar, und ist zugleich Aufgabe des „erkennenden Tuns“⁴⁰². Somit bestimmt die darstellende Mitteilung zwar den Zweck des Kultus, jedoch ist diese im eigentlichen Sinn nach Schleiermacher das Gestaltungsmedium zur Vermittlung und ist für den Kultus jeweils ästhetisch zu inszenieren. Die „mitteilende Darstellung“ hingegen begründet die eigentliche Intention zum Gottesdienst überhaupt.

Die darstellende Mitteilung kann vorbereitend im theologischen Sinn die religiöse Erfahrung als Erlebnis inszenieren. Schlussfolgernd ist im Sinne eines Einzelerleben die religiöse Erfahrung in der „mitteilenden Darstellung“ nur *zu gewinnen*. Sie weist sich aus als qualitatives Erleben in der Besonderheit des Daseins und ist dabei mit dem Erlebnis der Erscheinung verbunden. In dieser Weise hat die religiöse Erfahrung die Qualität einer Präsenzerfahrung.

Hiermit wird deutlich, dass das Spiel der Mitteilungen im Ritual die religiöse Erfahrung für die Teilnehmenden auf den Weg bringen kann, eine Vermittlung im Sinne eines Lernzuge-

⁴⁰² Friedrich Schleiermacher hat mit Hilfe eines Zeichensystems, im Sinne einer Hyperbel, die als Bilder von Asymptotenpunkten gelesen werden, das sittliche Sein beschrieben, zitiert in: Volp Bd 2. 1992, S. 809.

winns kann nicht damit geleistet werden. Der Geistliche nutzt Gestaltungselemente für die „darstellenden Mitteilungen“, die Liturgie wird ästhetisch inszeniert.

Zugleich soll der Zweck mit der darstellenden Mitteilung intendieren, dass dieses Erleben kein einsames Einzelerleben bleibt, sondern in das Erleben der christlichen Gemeinschaft überführt wird. Die Inszenierung des Kultus hat also die Aufgabe, die Spannung von Ungleichheit und Gemeinschaftlichkeit zu überwinden. Das *Da-* und *So-Sein* des Einzelnen und der gemeinschaftliche Sinn ist in der Differenz der Brennpunkte zu beachten und muss durch gottesdienstliche Kompetenz von jeder neuen Situation her begriffen werden.

Die Möglichkeiten der Kultusinszenierung als gemeinschaftsstiftende Leistung müsste im Sinne des performativen Einzelerlebens kritisch beleuchtet werden. Mit Hilfe der Prozessanalyse zum Schwellenphänomen im Ritualgeschehen zur Taufe soll dieser Punkt weiterentwickelt werden.

Die Inszenierung der Taufe gilt im oben genannten Sinne als Einladung zur ästhetischen Erfahrung als religiöse Erfahrung. Problematisch bleibt hier die Forderung eines Kausalitätsanspruch im Sinne der Einordnung dieser möglicherweise performativen Erfahrung als ein Erlebnis, welches im Grund der christlichen Gemeinschaft substituiert wird. Nach der Erkenntnisstruktur zur konzeptuellen Metapher kann diese ästhetische Inszenierung nicht „eingeordnet“ werden, sie unterliegt der Selbstsabotage, indem sie erscheint und sich zugleich entzieht ist sie dem Subjekt nicht zugänglich, sondern bleibt – kraft ihrer Erscheinung – als Ahnung vorhanden. Spannend ist jedoch, dass die Gestaltungsgrundlage der gottesdienstlichen Inszenierung im liturgischen Rahmen auf dem Modus der *Gleichzeitigkeit* von Offenbarung und Verhüllung beruht.

Der Kausalitätsanspruch bezüglich der religiösen Erfahrung wird im Sinne Schleiermachers nicht begründet, denn für ihn ist die „mitteilende Darstellung“ grundsätzlich eine Erfahrung, wie sie im Kontext des religiösen Erlebnisses nur gewonnen werden kann. Eben weil es sich bei der religiösen Erfahrung aus theologischer Perspektive um ein Erleben handelt, für das es *keine Worte* gibt, ist es hinsichtlich der Analyse des Rituals zur Taufe besonders auffällig, dass die darstellenden Mittel, über die die kirchliche Inszenierung als Gestaltungsmedium verfügt, mit einer Wechselwirksamkeit von *Zeigen und Verhüllen* arbeitet. In diesen Gestaltungsinszenierungen zeigt die Theologie ihre Möglichkeiten im Umgang mit dem Nicht-Mitteilbaren,

und hiermit bekommt die Analyse zur Vorstellung des performativen Erlebens als ästhetische Inszenierung der Subjektivität in der Disziplin der Theologie ihre Bedeutung.

Neben der räumlichen Inszenierung, die in besonderer Weise zur leiblichen Befindlichkeit im Ritualgeschehen beiträgt, ist nun mit der Vorstellung der theologischen Perspektive die Wechselwirksamkeit von religiöser Erfahrung und darstellenden Mitteilungen benannt worden. Das Prinzip des Zeigens (als darstellende Mitteilung) und Verhüllens (als mitteilende Darstellung) verweist zugleich auf das dramaturgische Element in der ästhetischen Inszenierung des religiösen Rituals zur Taufe. Die dramaturgische Qualität soll im Weiteren zunächst im Blickfeld zur Theorie der religiösen Erfahrung als ästhetische Erfahrung erörtert werden.

Zur Mitteilung der Inhalte, wie sie aus theologischer Perspektive an die Teilnehmer des Rituals herangetragen werden, benötigt der Theologe nicht nur im Sinne der Liturgie besondere Kompetenz, sondern auch eine besondere Fähigkeit zur ästhetischen Inszenierung des rituellen Gestaltungsrahmens. Volp meint dazu:

Liturgische Kompetenz beinhaltet somit die Fähigkeit, ähnlich wie ein Architekt Orte und Zeiten für alle Künste zu ermöglichen, segmentierte Darstellungen als eine Einheit zu ermöglichen, in der ein jeder seine Gaben einbringt, um in Besonnenheit das die Gemeinde betreffende Allgemeine des Urbildes Christus hervortreten zu lassen.⁴⁰³

Mit der Darstellung des Taufritus müsste es gelingen, die für die ästhetische Inszenierung wirksamen Elemente der religiösen Erfahrung im einzelnen Erleben herauszustellen. Wie zuvor die „konzeptuelle Metapher“ als Mittel der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität beschrieben, hätte der Taufritus solche Konzepte zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität zu erschließen.

Im nächsten Schritt erfolgt eine Annäherung an die religiöse Erfahrung als ästhetische Erfahrung vor dem Hintergrund des Rituals zur Taufe.

3.4.2 Das Phänomen der religiösen Erfahrung als ästhetische Erfahrung

Die Theologie beschreibt eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen der religiösen und der ästhetischen Erfahrung. So schreibt Biehl:

In der ästhetischen wie der religiösen Erfahrung geht es nämlich um eine durch Überraschung, Verfremdung oder Schock ausgelöste Erfahrung des „müheleisen Einklangs“ (Bubner) bzw. des

⁴⁰³ Volp Bd. 2. 1992, S. 820.

Ganzseins in einem Augenblick der Gratwanderung zwischen Alltagseinstellung und ihrer Suspendierung, in der eine „neue Erfahrung mit der Erfahrung“ gemacht werden kann (Jüngel).⁴⁰⁴

Bestimmte Kennzeichen der religiösen Erfahrung – Unmittelbarkeit, Erfahrung an der Grenze, Entstehung in Erschließungssituationen, Widerfahrnischarakter, Kompetenz für symbolische Deutung – treffen ebenso für die ästhetische Erfahrung als Präsenzerfahrung zu.

Dietrich Zilleßen untersucht die Spuren des sakramentalen Handelns im religiösen Ritual und stellt dabei fest, dass der Zusammenhang von Sprache und Körper zu untersuchen ist. Wenn es im Ritualerleben zu einer Begegnung mit etwas, was die, die das Ritual vollziehen das ‚Göttliche‘⁴⁰⁵ nennen kommt, wird es umso wichtiger, zu erörtern, was in der Begegnung mit Körpern (ihrer Darstellung und Bewegung, ihrem Stehen und Gehen, Zustand und Gang) zum Ausdruck kommt. Bedeutung, Sinn, Wahrheit, Geist zeigen und verbergen sich als Modalitäten des Ausdrucks. Sie *sind* Phänomene und existieren damit sozusagen als Verkörperung.

Die Manifestationen göttlichen Geistes in der Sprache sind Strukturierungsprozessen menschlicher Erfahrungen unterworfen. Durch sie kommt es zu Bedeutungszuschreibungen (Symbolisierungen), in denen menschlich-soziale Verhältnisse und Strukturen menschlichen Erlebens korrelieren.⁴⁰⁶

Das Bewusstsein ist selbst von unbewussten Prozessen bestimmt, ergriffen. Statt vom außergewöhnlichen Bewusstseinszustand kann von der Bewegung des Bewusstseins durch den Prozess des Unbewussten gesprochen werden. Der Zustand ist eine momentane Kristallisation dieses Prozesses. „Heil ist keine imaginäre Ganzheit von anderswoher, vom Lebensjenseits her. Es ist in der Spur des Anderen wahrzunehmen, im Prozeß der Identifizierung (Differenzierung) des Körpers und seines Verschwindens, seiner Heiligung und Entheiligung (...).“⁴⁰⁷

Der Religionswissenschaftler Peter Biehl sieht die gemeinsame Wurzel des Religiösen und des Ästhetischen im *kultischen Spiel*. Die Einheit liegt hier im Verbund mit Tanz und Gesang. Ein

⁴⁰⁴ Biehl 1991, S. 21.

⁴⁰⁵ Es geht hier nie um die Erfahrung der Unmittelbarkeit, es geht um das *Bekennen* der Unmittelbarkeit. Der Ritualvollzug, das Ritual ist die Sprache als Vermittlung. Es gibt keine Möglichkeit für die Verfügbarkeit des Unmittelbaren. Die theologische Sprache des Liturgischen und die religiöse Sprache des Liturgischen sind zu differenzieren. Die Theologie ist die Ebene, die im reflektiven Raum um die Unverfügbarkeit des unmittelbaren Geschehens weiß. Das Religiöse ist das rituelle Sprechen, welches zuvor oder hinterher reflektiert wird.

⁴⁰⁶ Vgl. Zilleßen, Dietrich: Sicherung und Bedrohung des Körpers. In Heimbrock; Streib 1994, S. 217.

⁴⁰⁷ Zilleßen 1994, S. 215.

Unterschied zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung ist nach Peter Biehl darin zu suchen, dass sich die religiöse Erfahrung im „Widerfahrnis des Heiligen“⁴⁰⁸ gründet. Im Blick auf die christliche Erfahrung des Heiligen bleibt diese Begegnung der unmittelbaren Sichtbarkeit entzogen. „In der christlichen Erfahrung ist der Wahrnehmende, dem sich das Wirkliche zum symbolischen Zeichen verwandelt, der von Gott *Angeredete*, der Entsprechungen zwischen Schöpfer und Geschöpf und innerhalb der Schöpfung entdeckt.“⁴⁰⁹

Religiöse Erfahrungen als ästhetische Erfahrungen lassen sich, wie weiter oben entwickelt, von ihrem Wesen her nicht in Lernprozessen methodisch herbeiführen; möglicherweise lassen sich aber optimale Bedingungen für solche Erfahrungen schaffen und Verständnis für sie eröffnen.⁴¹⁰

Für die religiösen Erfahrungen werden aus theologischer Sicht die Bedingungen eines „Widerfahrnischarakters“ beschrieben; diese sind in ihren Attributen übereinstimmend mit dem Erleben der Präsenzerfahrung im performativen Vollzug, als Erleben im Sinne der *mise en scène* als leiblich-ästhetische Inszenierung.

Biehl erschließt das Verständnis zum Heiligen in dessen Symbolkraft. Nach religionsphänomenologischem Verständnis *offenbart und verhüllt* sich das Heilige im Symbol. Im religiösen Symbol besteht eine unzerstörbare Verbindung zwischen dem ersten und dem zweiten Sinn. Das Heilige ist einerseits an seine primären, wörtlichen Bedeutungen gebunden – diese bewirken seine Undurchsichtigkeit –, andererseits ist die wörtliche Bedeutung durch den symbolischen Sinn gebunden. Diesem Verständnis der Symbole, nach dem sich ihnen das Heilige zugleich verhüllt und offenbart, um das Unsagbare sagbar zu machen, hängt mit der Fundamentalunterscheidung zwischen heilig und profan zusammen; sie ist für Religion und für das Symbol als Sprache der Religion konstitutiv. „Im Neuen Testament stellt Jesus die alles bestimmende Manifestation des Heiligen dar, durch die das geläufige Verständnis von heilig und profan gesprengt ist. Ein radikales Heiligkeitsverständnis vermag alles profan zu machen und alles zu heiligen. Damit kann auch *alles* als Symbol und Gleichnis für das in Jesus gegenwärtige Reich Gottes in Anspruch genommen werden.“⁴¹¹

⁴⁰⁸ Biehl 1991, S. 22.

⁴⁰⁹ Ebenda, S. 22.

⁴¹⁰ Vgl. ebenda.

⁴¹¹ Ebenda, S. 53.

Ein Sakrament⁴¹², wie es im Mysterium durch die Taufe verdeutlicht wird, gehört in die klassische Definition des Sakramentes als eines „äußeren und sichtbaren Zeichens einer inneren und geistigen Gnadengabe“⁴¹³. Der Begriff *Mysterium* statt *Sakrament* führt in der Definition „auf die unabgeschlossene Fülle göttlicher und den zugleich begrenzten Erfahrungsraum menschlicher Möglichkeiten“⁴¹⁴.

Entsprechend für die ästhetische Theorie der Phantasie beschreibt Kamper die Unerreichbarkeit des Erkenntniszuwachses aus der Perspektive der reinen Wahrnehmung als Gewinn für Erfahrung.

*Die Erkennbarkeit der Welt ist zeitabhängig; je nach Belichtungszeit kommt es schließlich zu Graden der Helligkeit, die das, was sich zeigen will, entweder zur Erscheinung oder zum Verschwinden bringen. Beschreiben hat insofern Anteil an der Unterbelichtung wie an der Überbelichtung.*⁴¹⁵

Die Relation des Endlichen zum Unendlichen kann sich keiner Metapher bedienen. Das Göttliche lässt sich nicht strukturanalog zum Selbst und zur Welt begreifen, sondern nur dimensional innerhalb dieser Strukturen wahrnehmen, d. h. nur unverfügbar-symbolisch *explizit* machen.

Aus dem Verständnis der religiösen Erfahrung als ästhetisches Ereignis konnte für die Studie Übereinstimmungen zwischen dem religiösen Ereignis als Widerfahrnis und dem ästhetischen Ereignis als Präsenzerfahrung hergeleitet werden. Die Theologie beschreibt das Mysterium im Erleben der Taufe als unabgeschlossene Fülle göttlicher Erfahrungen, die aber zugleich nur begrenzt begreifbar sind. Hiermit wird das religiöse Erleben in seinem Sinn nach zum Ereignis, für das es keine Worte gibt. Mit dem Angebot ihrer Ritualinszenierungen bietet die Theologie zugleich einen Weg an, sich dem „unaussprechlichen“ als eine religiöse Erfahrung anzunähern. In einem nächsten Schritt wird hierfür das komplexe Motiv der Taufe als Ritualthematik und aus theologischer Perspektive in seinem Grundverständnis eines „Taufversprechens“ gedeutet.

⁴¹² Im Zusammenhang dieser Studie wird das Sakramentsverständnis in seinem jeweiligen phänomenologischen Bezug definiert, da die Taufe hier in ihren performativen Erscheinungen diskutiert wird und nicht ausschließlich im Horizont eines religionswissenschaftlichen Zugangs gedeutet werden kann.

⁴¹³ Beasley-Myrray, George: Die christliche Taufe. Wuppertal 1998, S. 21.

⁴¹⁴ Volp, LITURGIK, Band 1, S. 313.

⁴¹⁵ Kamper, Dietma: Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie. München 1995, S. 9.

3.4.3 Das Mysterium der Taufe als Taufversprechen

Hier ist zunächst die religionsphilosophische Annäherung vorangestellt, wie sie von Karl Barth zum Schluss der kirchlichen Lehre von der Taufe als Gedanken zur Wirkung der Taufe zusammengefasst wird:

Die Wirkung der Taufe besteht darin, dass der getaufte Mensch ein für alle Mal unter das Zeichen der Hoffnung gestellt ist, laut dessen er den Tod jetzt und hier schon hinter sich und nur das Leben vor sich hat und laut dessen auf Grund der geschehenen Vergebung seiner Sünden auch sein Licht zur Ehre Gottes unter den Leuten leuchten wird.⁴¹⁶

Das Mysterium der Taufe liegt demnach im Taufversprechen. Mit Hilfe der Gesamtinszenierung ereignet sich die Taufe. Die Taufe und ihr Versprechen ist nicht in (nur) einem Zeichen des christlichen Bundes mit Gott zu verstehen, sondern – und hier ist die Taufe im Paradigma für Performance herzuleiten – die Taufe selbst ist als Teilhabe an der Handlung bedeutend. Die Wirksamkeiten des Erlebens beziehen sich in allen Teilen auf das Motiv der Taufe. Die Taufhandlungen umfassen vielschichtig ihre Bezüge zum individuellen Leben. Es gibt durch die kirchliche Liturgie keinen Antwortkatalog für die Fragen der Teilnehmenden. Die Kirche bietet mit der Taufe ein Schwellenritual an, indem sie die Angrenzung für den Adepten als Krise und somit als Schwellenphänomen inszeniert.

Das Mysterium, die Einweihung der Taufe, weist auf Hoffnung hin – ein Heilsversprechen im Sinne der Ursprünglichkeit als Sehnsucht nach Liebe und Läuterung. Das Versprechen entsteht in einer zeitlichen Voraussage, die keiner beherrscht, aber deren Prinzip auf Hoffnung auch niemand widersprechen kann. Vondung bemerkt: „Gerade *weil* der Himmel so dunkel, die Welt, die Menschheit, die Geschichte am Tiefpunkt ihrer Defizienz angelangt ist, *muss* die Wandlung in den Zustand des Heils in Kürze erfolgen.“⁴¹⁷

Das Ritual der Taufe steht im Zusammenhang eines neuen Wegs, noch ist nichts bekannt, aber die Ungewissheit ist auch angstvoll. Es wird von dem Zukünftigen in symbolhaften Gesten verhandelt. Nicht zu erwarten ist, dass wir „Es“ (die Heilsgewissheit) erfahren könnten. Auf der Suche nach Heilsgewissheit formuliert Bolz: „Im Heilszustand gibt es nichts Neues mehr. Heimat, Versöhnung, Identität, Ganzheit, Konsens – das sind nur verschiedene Namen für die

⁴¹⁶ Barth, Karl: Die kirchliche Lehre von der Taufe. Zollikon/Zürich 1949, S. 41.

⁴¹⁷ Vondung, Klaus: Die Absurdität des apokalyptischen Heilsversprechen. In: Bolz, Norbert; Reijen, Willem van (Hg.): Heilsversprechen, München 1998, S. 26.

Drohung des Heils.“⁴¹⁸ Es klingt schon an, die Einlösung des Versprechens kann nicht gemeint sein, eher scheint es in der Grundfrage um das eine, um das Leben und seine Erfahrung selbst zu gehen.

Wie aber kann von einer Wirksamkeit der Taufe als religiöse Erfahrung und somit als ästhetische Erfahrung im performativen Sinn gesprochen werden?

Das Ritual zur Taufe ist als Gesamtwerk in seinen Phänomenen als Übergangsritual darzustellen. Im Aspekt der *Teilhabe*, also im Vollzug als ein subjektives Erleben lässt sich die Ritualwirksamkeit als performatives Erleben herleiten.

Im Folgenden soll das Ritualgeschehen in seinem dramaturgischen Verständnis vorgestellt werden.

Das Ritual der Taufe arbeitet mit bildhaften Zeichen und Erzählungen. Als Inszenierung für ein subjektives Erleben stellt sich das Ritual im Prozess des szenischen Vollzugs zur Taufe dar. Die jeweiligen bildhaften Gesten und Zeichen, sowie ihre Einbettung in der lebendigen Erzählung zur Taufe, arbeiten mit der *Gleichzeitigkeit von Zeigen und Verhüllen*. Die Vollzugsform des Rituals ist Wechselspiel der ästhetisch inszenierten Positionen:

die räumliche Inszenierung von *Klang und Stille*; die körperliche Inszenierung von *Bewegung und Ruhe*; die inhaltliche Inszenierung von *Fesseln und Loslassen*. Im Ritualerleben geht es um *Leben und Sterben* im Sinne der christlichen Lehre von *Apokalypse und Heil*. Der Mensch wird durch das Ritual in seinen Grunderfahrungen zum Leben, der *Angst und Hoffnung* und der *Schuld und Vergebung* berührt.

In allem ist das Ritualerleben begründet auf einem Akt von *Nichtwissen und Glauben*, somit beruhen die „darstellenden Mitteln“ im Akt der *Verhüllung und Offenbarung*.

Das Taufversprechen „Durch den Tod hast Du Leben“ wird im Gemeinschaftsakt zur Taufe ästhetisch inszeniert. Für die Möglichkeit einer religiösen Erfahrung wird ein Ort inszeniert, um das „Unsagbare“ in den (An-)Blick zu bekommen. Im körperlichen Erleben, im Durch-

⁴¹⁸ Bolz, Norbert: Selbsterlösung. In: Bolz, Norbert; Reijen, Willem van (Hg.): Heilsversprechen. München 1998, S. 213.

schreiten von Ort und Handlung bietet der intermediäre Raum die Qualität für die religiöse ästhetische Erfahrung. Die Elemente zur wirksamen Inszenierung der Performance zur Taufe stützen sich auf das theologische Konzept der Taufe: Das Unsagbare ist aufgehoben im „Raum dazwischen“, in einem für den Empfänger der Taufe potentiellen Raum, es vermittelt sich in Ritualsymbolik als Offenbarung und Verhüllung.

Das Ritualerleben ist ein Angebot. Es erschließt die Thematik zur Taufe im Sinne der existentiellen Grundfrage an das Leben. Diese wird in allen Teilen des Taufrituals in jeweils eigenen Verläufen sichtbar: von der Todesangst zur Bannung der Angst bis hin zur Hoffnung und zum Werden, zur Wandlung. Die Taufe wird mit dem Weg als Initiation beschritten, im einzelnen Ritualakt wird das inszeniert, was in der Unmittelbarkeit eines „doppelten Sinn des Verstehens“ als ein „Gegenbild“, als performative Wirkung, ankündigt wird: ein Versprechen auf das Leben mit dem Tod, als Glaube und Hoffnung im Zustand der Machtlosigkeit. Es geht hier nicht um die Ritualisierung des Lebens, sondern um den Dialog mit der Form, als Spiel der Mitteilungen im Ritualerleben. „Die Spur des Sakramentalen ist die Spur des Anderen; sie wird ihre sinnvolle Wirksamkeit nur im Spiel erweisen und entfalten, in der Kreativität, die im und durch Spielen frei wird: *Performance des Lebens*.“⁴¹⁹

Wenn das Spiel mit den nicht definierten Möglichkeiten gelingen soll, bedarf es eines Übergangsortes, eines Zwischenortes des Alltags: der „Muße“⁴²⁰ eines Theaterfestes, eines Gottesdienstfestes, die im „Augenblick reiner Potentialität, in dem gleichsam alles Gleichgewicht zittert“ die Spur zur religiösen Erfahrung wahrnehmbar macht.

Mit dem Ritual können Ängste nicht gebannt werden. Im Sinne der Taufe gibt es keine Einladung in ein Paradies, aber mit dem Ritualgeschehen entsteht ein Angebot für den Umgang mit der Erfahrung von Angst. Mit Hilfe der Dialektik von Offenbarung und Verhüllung wird im leiblichen Dialog die ästhetische Erfahrung aufgespürt.

Die Grunderfahrungen, wie sie im Ritual zum Ausdruck kommen, inszenieren sich im buchstäblichen Sinn der ästhetischen Erfahrung als Berührung.

Die Darstellung der Taufe gelingt als Gegenüberstellung und führt als *mise en scène* in die Grunderfahrung: *Untergang v e r s u s Leben*.

⁴¹⁹ Zilleßen, Dietrich, gef. in: Heimbrock; Streib 1994, S. 223.

⁴²⁰ Turner, Victor: Vom Spiel zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt a. M./New York 1989, S. 82 u. 69. Zilleßen, Dietrich, gef. in: Heimbrock; Streib 1994, S. 225.

Zum Verständnis von Offenbarung und Verhüllung als darstellendes Mittel zur religiösen ästhetischen Erfahrung soll hier einleitend das Gleichnis der „Törichten Jungfrauen“⁴²¹ genannt werden, welches vielfach als Reliefdarstellung an Taufbecken, als *darstellende Mitteilung* der christlichen Lehre dient.

Die Aufgabe des Wartens, auf das Ankommen des Bräutigams vorbereitet zu sein, ist mit dem Fokus auf das Leben im Hier und Jetzt gleichzeitig auf ein Zukünftiges gerichtet. Indem die Jungfrauen ihren Bräutigam erwarten, selbst wenn sie auch das Öl für das Licht ihrer Lampen bereithalten würden, sind sie noch nicht „da“ oder angekommen. Aber gemäß der christlichen Botschaft, steht für sie die Vision, die Aussicht auf Erfüllung des Wunsches:

Jetzt v e r s u s Zukunft.

Die Liturgie zur Taufe entwirft mit ihrem Thema einen verheißungsvollen Ort am Horizont und versperrt zugleich den Zugang dorthin. Aber wie geht sie in der Gestaltung des Rituals damit um?

Sie zeigt in der Leere, in der Desillusion die Fülle an. Sie verweist auf das, was kommen *kann*. Im Ritual geht sie schöpferisch mit dem Gegebenen um. Im Vollzug ist die Inszenierung zur Taufe ein Spiel mit den Zeichen. Die Inszenierung ist darauf ausgerichtet, dass sie mit dem Paradox von Offenbarung und Verschlüsselung die „Sicherheit“ mit der „Verunsicherung“ treibt. In der Taufe wird die Entscheidung für potentiell *Anderes* inszeniert, was dennoch im Unentscheidbaren, im Unsagbaren, im *Anderen* liegt. Diese Inszenierung erreicht mit ihren ästhetischen Mitteln die Berührung mit der Spur des *Anderen*, dessen, was unsagbar nur sein kann.

Es ist die Lebensfrage, als Frage der Angst (um das Leben), um die es hier geht. Sie steht im Kontext der Überwindung der Desillusion:

⁴²¹ „Die klugen und die törichten Jungfrauen“: Im Gleichnis warnte Christus vor der Ungewissheit des künftigen Gerichts. Zehn Jungfrauen warteten auf den Bräutigam. Die fünf törichten Jungfrauen nahmen Lampen, aber kein Öl, die klugen hingegen nahmen auch das Öl für ihre Lampen. Die Jungfrauen schliefen schließlich ein und die Lampen brannten aus. Als zu Mitternacht der Bräutigam kam, geleiteten die klugen Jungfrauen ihn mit ihren brennenden Lampen zur Hochzeit. Die törichten aber mussten erst Öl kaufen und kamen zu spät (Mt 25, 1-13). Das Thema warnt vor dem Weltgericht und mahnt zu klug planender Lebensführung im Hinblick auf das Himmelreich. Aus diesem Grund sind die Jungfrauen in erster Linie als Gewandfiguren an Kirchenportalen angebracht, wo die klugen Jungfrauen den Bräutigam, hier Christus, ins Paradies leiten, die törichten aber vor verschlossener Tür bleiben. Die klugen Jungfrauen sind die Personifikationen der *Sponsa*, also der Kirche als Braut Christi. Vgl. Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt 2005, 162 f.

Wir können in diesem „Ersatz“ leben, das Paradies ist (noch) nicht da. Indem wir aber in der Erwartung leben, geschieht das Paradies stückweise.

Wenn wir die Lampe nicht mit Öl füllen, ist auch keine Erwartung da, keine Energie – es ist nur Dunkelheit da. Die Warnung, das Drama ist hier im Bild zu erkennen. Im Anblick dieser Vision ist der *Vorlauf* als Verlauf zuerkennen und erfüllt sich in eben diesem Sinn.

Durch die Stofflichkeit der Argumente, der Darstellungsattribute als aufgezeigte Phänomene, als das, was in Erscheinung tritt, geschieht die Möglichkeit eines Eintritts in den subjektiv erreichbaren „potentiellen Raum“, wie dieser durch Winnikott formuliert wurde.

Die Darstellungsattribute füllen die Argumente zur Taufe: aus dem Warten in der Aussichtslosigkeit kann die *Erwartung* (Warten auf Christus) folgen. Sie sind nicht Illusion, aber: es ist möglich. Die Attribute haben die Kraft des Phänomens im Sinne des *Es ist so*. So wird hier aus der Angst nicht Illusion, auch nicht die Auflösung der Desillusion, sondern es gelingt *Erwartung* als Schutzmaßnahme im Thema der Taufe.

Das Sakrament der Taufe kommt dem entgegen, was der Sehnsucht des Menschen entspricht: wissen zu wollen, was nicht zu wissen ist. Die Frage nach dem Heil muss präzisiert werden.

Sie wird zur Frage nach der Entscheidung für das Heil angesichts der anderen Heilsangebote, nach der Abgrenzung und Differenzierung der Wege, nach Trennung in aller Identität, nach dem unverfügbaren Anderen: Heilung auf dem Weg der verstummen Worte und verwischten Spuren des Anderen? Heilung wäre dann der Versuch, das Lautlose im Laut, das Stumme in jedem Ausdruck, das in den Wörtern Ungesagte wahrzunehmen, ohne dass es in der verfügbaren Sprache der Wörter sichtbar zu machen wäre.⁴²²

Der Umgang mit dem Unsagbaren, mit dem Geheimnisvollen oder mit dem Göttlichen ist ein Weg der Teilhabe am Ritual. Diese Teilhabe ist leiblich – ästhetisch wirksam. Die Mittel zur Erfahrung sind ästhetische Mittel. Im christlichen Ritual zur Taufe sind wir wieder leiblich orientiert und konfrontiert mit dem Objekt der Begierde, im Ritual wird mit dem Mangel und der Leere ebenso schöpferisch umgegangen. Zu diesem Problem meint Lacan:

Jenseits der Wiederholung als Funktion der Kreise, die das Leben zieht, jenseits der Zyklen von Bedürfnis und Sättigung und der damit verbundenen Lust, west eine Wiederholung, die das Verschwinden dieses Lebens selbst impliziert, west der Todestrieb mit dem Ziel der Aufhebung aller Spannung in eine absolute Befriedigung.(...) Das Ängstigende ist nicht der Mangel, sondern die Möglichkeit seines Fehlens⁴²³

⁴²²Zilleßen 1994, S. 201.

⁴²³ Lacan sieht in der Beziehung von Fülle und Leere einen unendbaren Prozess, ein Wechselspiel zwischen sprachlich festgestelltem Körper, Sprachkörper (*objet a*) und dem Körper als unbewusstem Ausdruck des *Andere* (*l'Autre*) Lacan, Jaques, zit. nach: Zilleßen 1994, S. 215.

So „funktioniert“ die Taufe im Ritual als das heilsame Spiel in der Art und Weise, wie dieses lebhaft im Subjekt, eben leiblich erfahren wird. Dieser Weg ist im Ritual ein schöpferisches Tun und ist gleichfalls im Erleben des Subjekts zu beschreiben.

Zusammenfassung

In der Spur des Unsagbaren und dessen ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten im liturgischen Ritual ist die Dimension des Sakramentalen als dem Heiligen im religiösen Sinne aufgenommen worden. Von Schleiermacher ist die religiöse Erfahrung in zwei Richtungen gedeutet worden, zum einen als „darstellende Mitteilung“, als ästhetische Erfahrung des gestalteten Mediums im Ritual, und zum anderen als Möglichkeit einer „mitteilenden Darstellung“, als religiöse ästhetische Erfahrung, die wie das performative Erleben nur gewonnen werden kann.

Im nächsten Schritt soll die Theorie der ästhetischen Erfahrung als religiöse Erfahrung vertieft werden. Hierdurch erweist sich die darstellende Mitteilung als Gestaltungsmedium zur ästhetischen Inszenierung des Rituals in seiner *Gleichzeitigkeit von Offenbarung und Verhüllung*.

3.4.4 Darstellende Mittel im Ritual zur Taufe

Die Theologie nutzt ihre darstellenden Mittel zur Gestaltung der Rituale im Kontext religiöser Symbole. Hiermit deutet sich an, dass das Sakrament zur Taufe nur in religiöser *und* alltäglicher Sprache wahrgenommen werden kann. Eng ist das Wort mit dem Bild verbunden, wie im Symbol, in der Metapher und in der Erzählung. Das Wort selbst ist bildhaft und löst beim Hörer bildhafte Vorstellungen aus.

Biehl definiert das „Verstehen“ der religiösen Erfahrung in seiner Darstellung zur Theorie der religiösen Symbole wie folgt: „Das Wort macht eindeutig, was als Phänomen vieldeutig war, aber das Wort bleibt auf die es umgebenden Phänomene wie auf einen Resonanzboden angewiesen.“⁴²⁴

⁴²⁴ Biehl 1991, S. 24.

Martin Luthers hat als Theologe die anthropologische These geführt, dass der Mensch für sein Wahrnehmen auf bildhafte Anschaulichkeit angewiesen ist; umgekehrt erreicht der Mensch die Offenbarung nur im Konkreten und Leiblichen.

Dan wir arme menschen, weyl wir in den funf synnen leben, müssen yhe zum wenigsten ein eußerlich zeychen haben neben den worten, daran wir uns halten und zusammen kumen mugen, doch alßo, das das selb zeychen ein sacrament sey (WA 6, 159, 6 – 9).⁴²⁵

Es wird im Bild und im Gleichnis geredet, weil das Verstehen durch Anschauung gelingen soll. Nach Martin Luther gewinnen wir die Einsicht über sein Sakramentsverständnis in der „Leibhaftigkeit“ und „Sichtbarkeit“ des Wortes.

Aber: je näher das Bild, umso entschiedener ist es uns entzogen. Die christologische Thematik zeigt sich in der Dialektik von Erscheinung und Verborgenheit. Die Zweideutigkeit bleibt erhalten. „Das ‚Geheimnis des Gottesreiches‘ (Mk 4, 11) kommt als Gleichnis zu den Menschen; es entbirgt und verbirgt sich in Symbolen und Metaphern.“⁴²⁶

Nach Grassi steht die Sprache in einem Bezug zum ursprünglich Bildhaften. Sie zeichnet sich durch einen semantischen, hinweisenden Charakter aus.⁴²⁷ Das Sehen und das „bildhafte“ Element spielt in der vor-rationalen Sprache eine besondere Rolle. Auch die Theorie der affektiven Besetzung bildhafter Symbolentwicklung nach Alfred Lorenzer, wie sie weiter oben angeführt wurde, unterstützt diese These. Eine solche Sprache, die aus dem Gebiet der Sinne und des Sehens entnommen ist, muss sich der Metaphern bedienen, als eine Möglichkeit der Übertragung von Ausdrücken. „Die weisende vorphilosophische Sprache ist mit Bildern durchsetzt, die Zusammenhänge ergeben sich nicht rational, kausal, sondern zeigen sich in metaphorischen, bildlichen Einsichten.“⁴²⁸

In dem theoretischen Diskurs zur Erkundung der religiösen Symbole zeigt sich die Bedeutung der gestalteten Sprachbilder als visuelle Poesie. Das Unsagbare wird durch symbolische oder poetische Stilfiguren repräsentiert, „das Poetische“ ist der Grund für die Möglichkeit des Sprechens.⁴²⁹ So wird die Nutzung des Wortes im religiösen Verbund zum Medium für das Erproben von Sinn. „Anders als der instrumentelle Sprachgebrauch konfrontiert uns der medi-

⁴²⁵ Biehl 1991, S. 28.

⁴²⁶ Ebenda, S. 24.

⁴²⁷ Grassi, Ernesto: Macht des Bildes. Ohnmacht der rationalen Sprache. 2. Aufl., München 1979, S. 13.

⁴²⁸ Biehl, Peter: Symbole geben zu lernen. Eine Einführung in die Symboldidaktik anhand der Symbole Hand, Haus und Weg. 2. Aufl., Neukirchen 1991, S. 37.

⁴²⁹ Frank, Manfred, gef. in und Hervorhebung durch: Peter Biehl 1991, S. 38.

ale mit Noch- nicht Begriffenem. (...) es müssen im Prozess der Sinnbildung entsprechende Zeichen gefunden werden.“⁴³⁰

Die Charakteristik der Zeichenhaftigkeit des medialen Sprachgebrauchs begründet sich in dem komplementären Zusammenhang der zentralen Begriffe Metapher, Ikon und Symbol.

Verwandlung von Gewohntem (Metapher), sprechendes Vor-bild (Ikon und Analogon), kreative Offenheit (Symbol) – diese Aspekte charakterisieren die Medialität der Sprache.⁴³¹

Im Bezug zur Religionswissenschaft stellt Ricoeur fest, dass jedes echte Symbol drei Dimensionen hat, nämlich:

den kosmischen Aspekt der Erscheinung des Heiligen an den Elementen oder Ansichten der Welt,

den traumhaften Aspekt, in dem sich zuweilen die private Archäologie des Schlafenden mit der kollektiven der Völker überschneidet („doppelte Regression“), und

den poetischen Aspekt der Bilder in ihrer ursprünglichen Ausdruckskraft.⁴³²

Am Verständnis der Symbole als „Ausdrücke mit doppeltem Sinn“⁴³³ hält Ricoeur fest.

Bekommt ein Wort durch seinen metaphorischen Gebrauch eine neue Bedeutung, so wird seine bisherige natürliche und symbolische Bedeutung vorausgesetzt. Die natürlichen und symbolischen Bedeutungen bleiben aber die „Verstehenvoraussetzung“⁴³⁴ für die neue Bedeutung und schwingen mit.

Für die Bedeutungsfülle der religiösen Symbole heißt es, dass die elementaren Symbole nicht verloren gehen, aber neu in Brauch genommen werden: ihre vertraute Bedeutung wird verfremdet, erweitert und im religiösen Kontext präzisiert. „Die Metapher setzt zwei Sinnhorizonte zueinander in Beziehung, die innerhalb einer Aussage durch zwei Wörter vertreten sind. (z. B. ‚Die Natur ist ein Tempel‘, ‚Gott ist Licht‘). Durch diese Beziehung wird das, was ist, neu beschrieben.“⁴³⁵

⁴³⁰ Vgl. Frank, gef. bei Biel 1991, S. 39.

⁴³¹ Vgl. Biehl 1991, S.40.

⁴³² Vgl. Ricoeur, Paul, gef. in: Biehl 1991, S. 51.

⁴³³ Ebenda, S. 52.

⁴³⁴ Ebenda, S. 69.

⁴³⁵ Ricoeur, Paul, zit. nach: Biehl 1991, S. 67.

Die Metapher schafft durch den Zusammenstoß zweier semantischer Felder eine „bizarre Prädikation“⁴³⁶. Neben dem Sinn schafft sie einen Zuwachs an Bedeutung und gewinnt auch eine heuristische Funktion:

*Wenn nämlich die Metapher ihre eigentliche Stelle in einem unerhörten prädikativen Akt hat, so ist dieser erst dann vollständig, wenn er nicht nur etwas sagt (was nichts anderes als der Sinn ist), sondern dies über etwas sagt (wobei es sich um die Referenz handelt). Dann muss man aber den semantischen Mechanismus der Metapher, nämlich das Entstehen einer neuen Bedeutung auf den Trümmern der Prädikation, die den gewöhnlichen lexikalischen Regeln entspricht, begriffen haben, um zu verstehen, dass dieser andere Sinn eine andere Dimension der Wirklichkeit aufdeckt und damit eine neue Deutung der Welt und unserer selbst freisetzt.*⁴³⁷

Hier definiert Ricoeur die Wirksamkeit der Metapher in einem unerhörten prädikativen Akt, als ihre eigentliche Stelle. In diesem Konzept zur Wirksamkeit der Metapher deutet sich ein Vergleich an zum theoretischem Konzept für die performative Wirksamkeit als „konzeptuelle Metapher“ nach Bal, wie es vorausgehend bereits erschlossen wurde.

Im Begriff der konzeptuellen Metapher ist für Bal der konzeptionelle Zusammenhang als Inszenierungscharakter einer *mise en scène*, als *subjektives* Erscheinungsbild erfasst. Für sie ist der interdisziplinäre Kontakt von all dem bedeutend, was in den Blick kommt und als *subjektives* Ereignis das Gelingen lässt, was zur konzeptuellen Metapher wird.

Ricoeur geht es nicht vorrangig um das Subjektive, für ihn geht es um den Strukturierungsakt zur Metapher und somit hat die Metapher ihre Wirksamkeit als Phänomen Allgemeingültigkeit.

Die Festschreibung der allgemeinen Gültigkeit einer religiösen Erfahrung verhindert die spezifische Beachtung aus der Position der ästhetischen Erfahrung als subjektives Erscheinungsbild, wie dieses mit dem performativen Erlebnis und der Theorie zur konzeptuellen Metapher nach Bal dargelegt wurde.

Mieke Bal⁴³⁸ ist es gelungen, eine Konkretisierung für die ästhetische Erscheinung im Sinne eines erhabenen Ereignisses vorzustellen. Ricoeur verweist in seiner Deutung des religiösen Ereignisses nur auf *die Wirksamkeit* – ohne diese weitergehend zu benennen –, indem er das,

⁴³⁶ Ricoeur, Paul, zit. nach: Biehl 1991, S. 67.

⁴³⁷ Ricoeur, Paul: Die lebendige Metapher. München 1986, S.VI/VII.

⁴³⁸ Bal diskutiert den theoretischen Ansatz zur Metapher von Paul Ricoeur nur andeutungsweise in ihrer Kulturanalyse, obwohl es vergleichend hierzu interessante Aspekte ergeben würde. Vgl. Bal 2002, S. 45.

was im eigentlichen Sinn nur performativ wirken kann, als „prädikativem Akt der Metapher“ bezeichnet. Jedoch gibt er diesem Ereignis nicht die Beschränkung einer (einsamen) ästhetischen Inszenierung der Subjektivität. Für Ricoeur trägt der prädikative Akt die Allgemeingültigkeit im Prinzip einer ästhetischen Erfahrung. Dennoch trägt die Differenzierung der Theorie zum prädikativen Akt der Metapher nach Ricoeur dazu bei, die metaphorische Qualität als schöpferischen Akt im Kontext zur religiösen Erfahrung deuten zu können.

Die poetische und die religiöse Sprache teilen mit, wie unsere Erfahrungen im „Unsagbaren“ schöpferisch zum Ausdruck kommen. Die Wirksamkeit der metaphorischen Redeweise in der Mitteilung zur Liturgie fasst Jüngel zusammen:

*In der metaphorischen Redeweise stimmen die schöpferische Möglichkeit der Sprache und die strenge Notwendigkeit des Begriffs, die sprachliche Überraschung durch das Neue und die Verlässlichkeit der Sprache aufgrund der Vertrautheit mit immer schon Bekannten auf das genaueste zusammen.*⁴³⁹

Hier zeigt sich die Sinndimension zur Deutung der religiösen Erfahrung mit Hilfe der „lebendigen Metapher“, wie diese durch Ricoeur interpretiert wird: Die Komposition der „Zeichen“ in Wort, Bild, Tat und Raum ergibt für die Taufe, für *diesen Resonanzboden* eine metaphorische Referenz und kann somit für das „Unsagbare“ einen Raum zur ästhetischen und somit hier genannten religiösen Erfahrung einnehmen.

Die Ebene zur Verknüpfung der Elemente setzt die Funktion einer „impertinenten Prädikation im Zusammenhang der Metapher“⁴⁴⁰ frei. Es wird diejenige Funktion freigesetzt, die in Bezug auf die Metapher eine Sinnerweiterung verknüpft. Diese Erweiterung erscheint mit dem Wort, wenn es im Gebrauch mit einer ungewöhnlichen Prädikation verbunden ist. Die „impertinente Prädikation“ setzt zugleich mit ihrem Erscheinen die schöpferische Einbildungskraft in Gang, also im Sinne der ästhetischen Inszenierung als eine erzählende Spur.

Um Aspekte des Performativen in einem religiösen Ritual aufsuchen zu können, müsste eine phänomenologische Spurensuche im Sinne einer ästhetisch-leiblichen Erfahrung, eben nach dem, was subjektiv „in den Blick“ kommt, als *mise en scène*, einbezogen werden. Die Frage nach der Wirksamkeit des Performativen im Sinne des religiösen Rituals ist zugleich mit der Forderung an die Thematik der „Unsagbarkeit“ geknüpft, denn wir haben mit der Thematik des Rituals zur Taufe auch die mitteilende Darstellung als religiöse Erfahrung vereint. Diese

⁴³⁹ Jüngel, Eberhard, zit. nach: Biehl 1991, S. 68.

⁴⁴⁰ Ricoeur, Paul: Die lebendige Metapher. München 1986, S.VII.

ist, wie oben beschrieben, nicht einzufordern, sie kann sich als „mitteilende Darstellung“ ereignen, also nur gewonnen werden. Das Prinzip der „konzeptuellen Metapher“ liegt im Dialog mit dem, was in den Blick gerät, als ein Ereignis in Berührung mit dem *Anderen*. Die Konfrontation des Blicks ist als eine Weise des Trauererinnerns verknüpft mit der Gleichzeitigkeit des Erscheinens und des Entschwindens, wobei aller Vorgang im Leiblichen ist und dort im Unsagbaren ruht.

Das religiöse Ritual hat in gleicher Weise ein Vorhaben mit dem Unsagbaren verknüpft: Es ist mit dem Spiel des Ritual verbunden. Als „impertinenten Prädikation“ taucht es als ästhetische Erfahrung auf, ist unsagbar und dient dazu, dass es sich als religiöse ästhetische Erfahrung ereignen kann.

Wenn das ästhetische leibliche Erleben im Ritual zur Sache der theologischen Intention wird und mit dem Erleben einer religiösen Erfahrung verbunden werden soll, so kommt das ins Spiel, was das ästhetische Erleben mit dem *Anderen* in Berührung bringt. Diese Berührung mit dem *Anderen* als dem Unbewussten geschieht nicht *in* der Sprache, sondern *vor* der Sprache, es existiert leiblich und bildlich.

In der Berührung mit diesem *Anderen* im Ritual „erinnert“ es anders. Das Prinzip der religiösen ästhetischen Inszenierungsarbeit spielt im Ritual den Dialog des Subjektes mit diesem leiblichen „Erinnern“⁴⁴¹ durch. Es ist in der Dimension des bildlich-leiblichen Erlebens, weil es das Unsagbare berühren will. Diesem Erleben haftet im Erinnern eine unverfügbare Fremdheit an, denn die Amnesie ist eine Grunddimension der Erinnerung.

⁴⁴¹ In dieser Studie ist der subjektorientierte Ansatz der individuellen Erinnerung von Interesse. An dieser Stelle können die unterschiedlichen wissenschaftlichen Bereiche zur Arbeit mit der Thematik der Erinnerung nur benannt werden. In der Nutzung der Termini Erinnerung oder Gedächtnis ist zunächst festzustellen, in welchem Sinn die Begriffe gebraucht werden. Erinnerung ist nicht nur ein individueller Vorgang, Erinnerung und Gedächtnis sind ein kommunikatives Wechselspiel aus individuellen und sozialen Faktoren, wobei emotionale Aspekte eine entscheidende Rolle spielen. In der Verwendung des Terminus „Erinnerung“ können drei Diskussionsbereiche ausgemacht werden. Im ersten sind die Autoren an der individuellen (subjektiven) Erinnerung interessiert und fragen nach biologischen, neurophysiologischen und den psychologischen Deutungen; im zweiten Bereich geht es um soziale, politische und historische Dimensionen des Erinnerns und Gedenkens. Der dritte Bereich umschließt ein Vermittlungsmodell, welches anhand des Begriffs des „kommunikativen Gedächtnisses“ die individuelle Seite des Erinnerns und deren Beschaffenheit mit der Frage nach den sozialen Entstehungsbedingungen verknüpfen will. Dieser Ansatz nimmt sowohl sozialpsychologische und soziologische Erkenntnisse auf und verbindet diese mit aktuellen Forschungen der Neurophysiologie, vgl dazu: Boschki, Reinhold; Schweitzer, Friedrich: Was heißt Subjektorientierung einer dem Gedenken verpflichteten Religionspädagogik? In: Zeitschrift für Pädagogik und Theologie. Der Evangelische Erzieher. Jg. 55, Heft Nr. 4, S. 329 u. 331, Frankfurt a. M. 2003; Vgl. auch Niethammer, Lutz (Hg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1985; Schacter, Daniel L.: Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Reinbek bei Hamburg 1999; Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München 2002.

Die Präsenz des (unbewussten) Anderen in den Erinnerungen bringt mehr (gibt mehr) als die Erinnerungen. Zwar leiden die Menschen daran: Das Verdrängte, das einer anderen Logik folgt, wird vergessen, weil es stört, ängstigt, bedrängt. Als fehlendes hat es unheimliche Präsenz, fesselt, fasziniert. Die Ordnung des Bestehenden verstellt ihre Vergänglichkeit, ihr Enden und Verenden.⁴⁴²

Das Taufritual weist auf die Spuren, die mit den religiösen Erfahrungen als elementare menschliche Erfahrungen in Verbindung stehen und somit als Erfahrungswissen einem kollektiven Gedächtnis zuzuordnen sind. Die religiöse Inszenierung des Rituals ist in diesem Kontext auch eine Form der leiblich inszenierten Arbeit mit der kollektiven Gedächtnisspur. Paul Ricoeur stellt diese Betrachtungsebene des religiösen Rituals unter dem „Primat der Wirkungen des Vergangenen auf unsere Gegenwart“⁴⁴³.

Liebsch bemerkt dazu:

Gemäß dieser Wirkungen erweisen sich die Späteren als „ansprechbar“ durch die Vergangenheit, die sie nachträglich als ihre Geschichte realisieren. (...) Man muss selektieren, aus dem Gedächtnis ausschließen, um im Gedächtnis bewahren zu können; man muss vergessen, um erinnern zu können.⁴⁴⁴

So kann mit dem Ritual eine Einladung inszeniert werden, als Blick auf das Geheimnis, auf ein Unerhörtes, gleichsam als ein Verweis auf eine leibliche Erinnerung an das, was in Abwesenheit gerät, wenn man es anschaut.

3.4.5 Das Ritualspiel als Ort der Erinnerung zwischen Erfahrung, Erwartung und Erzählung

In der Erfahrung der Taufe erleben wir die Zeichen, Gestiken und Bilder des Rituals in unterschiedlichen Zeitperspektiven von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Positionen des Rituals sind geeignet, die elementare Erfahrung des Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigen – als eine in allen drei Teilen (zu)gleiche Zeit, im Gegenwärtigen anzuschauen. Ricoeur bezieht sich auf Augustinus, wenn er definiert:

⁴⁴² Zilleßen, Dietrich: Vergessen als Bildungsarbeit? Religionspädagogische Reminiszenzen. In: Zeitschrift für Pädagogik und Theologie. Der Evangelische Erzieher. Jg. 55, Heft Nr. 4, S. 351, Frankfurt a. M. 2003.

⁴⁴³ Liebsch, Burkhard. Zit. nach: Ricoeur, Paul: Das Rätsel der Vergangenheit Erinnern – Vergessen – Verzeihen. 2. Aufl., Essen 2000, S. 16.

⁴⁴⁴ Ebenda, S. 16.

Wir beziehen uns auf das Vergangene nur auf der Grundlage von vestigia – von Abdruck – Bildern, die der Seele gegenwärtig sind; ebenso steht es mit den gegenwärtigen Vorgriffen auf das, was noch aussteht. Die Problematik (und das darin liegende Rätsel) der Anwesenheit des Abwesenden zwingt also zu der dreifachen Bezugnahme auf die Gegenwart; aber, so könnte man einwenden, einmal angenommen, man müsste die Anwesenheit der vestigia, der Spuren, voraussetzen, so bezieht man sich doch nicht auf sie als solche – im Sinne der gelebten Gegenwart; nicht auf sie richtet man seine Aufmerksamkeit, sondern auf den Vergangenheitscharakter des Vergangenen und auf die Zukünftigkeit dessen, was noch aussteht; der Verdacht ist also berechtigt, dass eine „Präsenzmetaphysik“ sich unterschwellig (...) in die Dimension der Anwesenheit als der Gegenwart des Gegenwärtigen einschleicht – in jene seltsame, verdoppelte Gegenwart.⁴⁴⁵

Die Anwesenheit des Abwesenden, also dessen, was gegenwärtig in Vergessenheit geraten ist, davon erzählt das Phänomen, das als Erscheinung im Blick zu erspüren ist. Im Ritual zur Taufe tritt es als elementares Vorstellungsbild im Erleben auf.

Die Behandlung des Gedächtnisses als in der Weise private, innere Erfahrung ist als Charakterisierung eines sozialen, kollektiven, öffentlichen Phänomens endgültig nicht zu bestimmen. Die innere Erfahrung taucht als einsame, wenngleich als mögliche performative, auch als einzigartige Erscheinung in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität auf und entzieht sich dem gleich wieder, der „festhalten“ möchte.

Eine phänomenologische Erkundung der Taufe im Paradigma für Performance ist auf das Erlebnis als Vorstellung angewiesen. Bisher ist die Deutung der ästhetischen Erfahrung als „imaginäres Theater“ entwickelt worden, wie dies im Zusammenhang mit dem weiter oben entwickelten theoretischen Konzept der konzeptuellen Metapher (Bal) und dem „Spiel mit dem kleinen Schirm“ (Lacan) in dieser Studie für das subjektive Erleben beschrieben wurde. Ricoeur entwirft zudem ein Konzept zum Verständnis der Erscheinungsweise eines kollektiven Gedächtnisses: Es gilt nicht eine einfache Übernahme des subjektiven Gedächtnisses, welches auf dem „Modell der Jemeinigkeit der gelebten Erfahrungen des Subjekts“⁴⁴⁶ basiert. Der subjektiven Form des Erinnerns versucht sich Ricoeur mit Folgendem zu nähern:

Vielleicht müsste man sagen, das die Erinnerungen sich auf Sinnebenen, auf Archipele verteilen und anordnen, die möglicherweise durch Abgründe voneinander getrennt sind; (...) So versetze ich mich in meine Kindheit in dem Gefühl zurück, die Dinge hätten sich in einer anderen Epoche ereignet. Zweifellos wird dieses Anders- und Fremdwerden dasjenige sein, was sozusagen als Verankerung für die Unterscheidung von Zeiträumen dient, welche die Historie auf der Grundlage der chronologischen Zeit vornimmt. (...) Drittens schließlich ist das Gedächtnis dasjenige,

⁴⁴⁵ Ricoeur 2000, S. 44.

⁴⁴⁶ Ebenda, S. 75.

*woran sich der Richtungssinn der Orientierung im Fluss der Zeit knüpft: von der Vergangenheit zur Zukunft.*⁴⁴⁷

Das Verständnis eines kollektiven Gedächtnisses begründet sich in der Einsicht, dass man sich nicht allein erinnert, sondern mit Hilfe der Erinnerungen anderer. Darüber hinaus sind unsere angeblichen Erinnerungen sehr oft Erzählungen entlehnt, die wir von anderen gehört haben.⁴⁴⁸

In Frage gestellt werden müsste also der Vorrang eines individuellen Gedächtnisses, denn unser Verhältnis zur Erzählung ist zunächst das des Zuhörens gewesen: Man hat uns Geschichten erzählt, bevor wir fähig waren, uns etwas selbst zu erzählen.⁴⁴⁹

Ricoeur subsumiert die subjektive Gedächtnisleistung unter das kollektive Gedächtnis, weil einzelne subjektive Erfahrungen durch die „Geschichten“ der anderen genährt werden. Aber hier ist entgegen zu halten, *wie* sich die Geschichten in uns selbst präsentieren.

Die Dialektik zwischen den beiden Polen „Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“ gewährleistet die Dynamik des ästhetischen Erfahrungsraums.

Der Erfahrungsraum ist als Gesamtheit der Überlieferungen der Vergangenheit zu verstehen, „deren sedimentierte Spuren in gewisser Weise den Boden darstellen, in dem die Wünsche, die Ängste, die Vermutungen, die Pläne, kurz: die Antizipation aller Art wurzeln, welche uns auf die Zukunft hin ausrichten.“⁴⁵⁰

Ricoeur bezieht das potentielle Spektrum des Erwartungshorizonts auf einen allgemeinen, kollektiven Horizont. Jedoch verfügt jeder Einzelne zum subjektiven Erleben über selbst vorgefundene Spuren.

Durch die wechselseitige lebendige Erfahrung mit dem eigenen *Anderen* und dem Erfahren mit dem Gegenüber vollzieht sich der Austausch zwischen Erfahrungsraum und Erfahrungshorizont.

Der Diskussionsrahmen, in dem Liebisch dem geschichtlichen Bewusstsein ein Inneres gegenüberstellt, veranschaulicht zudem, dass eine Polarität von individuellem und kollektivem Bewusstsein besteht. Im Verhältnis zwischen Gedächtnis und der individuellen Imagination

⁴⁴⁷ Ricoeur 2000, S. 76 f.

⁴⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 78.

⁴⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 82.

⁴⁵⁰ Ebenda, S. 85. Anmerkung: Paul Ricoeur bezieht sich hier auf Reinhart Koselleck, der sich in seinem Werk „Vergangene Zukunft“ mit philosophischer Semantik befasst, die auf die Begriffe der geschichtlichen Zeit und des geschichtlichen Bewusstseins angewandt wird.

befindet sich die begriffliche Annäherung das „Erinnerungsbild“. *Erinnern* und *sich ein Bild schaffen* sind die gemeinsamen Funktionen des Vergegenwärtigens. Im Erinnerungsbild steckt das *Rätsel der Anwesenheit der Abwesenheit*. Ricoeur bemerkt: „Was hier auf dem Spiel steht, ist die Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit der Erinnerung als ein Wiedererkennens der Spuren. (...) Man erinnert sich ohne die Sachen.“⁴⁵¹ Der kritische Punkt liegt nicht auf der Seite des erinnerten Was, sondern auf dem Bezug zur verstrichenen Zeit. „Von daher das eigene Gefühl der Andersheit: das Gedächtnis ist von Anderem (als der Sache selbst), jedoch mit zeitlichem Abstand.“⁴⁵²

Das Kriterium der Zeit ist: Wir empfinden das „Vorher“ mit. Die Imagination ist aber nicht auf die gleiche Weise trügerisch wie das Gedächtnis; es ist die Verwechslung zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen, die halluzinatorische Tendenz der Imagination.

Die Irrtümer des Gedächtnisses beziehen sich „ausnahmslos auf das Was der abwesenden Sachen, ohne welche man sich erinnert, und auf die Vorherigkeit, auf die zeitliche Distanz, auf das der Erinnerung innewohnende „mit der Zeit““⁴⁵³.

Schrittweise kommen wir der komplexen Struktur der Bilder näher, zum einen, wie sie als ästhetisch inszeniertes Erinnerungsbild für die Ritualarbeit vorhanden sind, und zum anderen, wie diese als Bilder der Vorstellung erscheinen, als Imaginationsprozess der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität. Gemeinsam ist ihnen, dass sie sich je auf dem Grund eines individuellen und kollektiven Gedächtnis aufbauen und sich auf eine ineinander verknüpfende Erzählstruktur gründen, wobei die jeweils erlebte „Farbigkeit“ der Bilder abhängig ist von der affektiven Besetzung dessen, was als Bild des Erinnerns und des Vorstellens in Erscheinung tritt.

Wie auch immer das Gedächtnis von innen *und* außen inszeniert wird, es unterliegt der jeweiligen Einzigartigkeit der *augenblicklichen* Erlebnis- und Erfahrungswelt als Erinnerungsfähigkeit. Somit kann auch die Fähigkeit zum Erleben der „lebendigen Metapher“ (nach Ricoeur) eben nur mit Hilfe der „konzeptuellen Metapher“ zum performativen Ereignis (nach Bal) werden. Als Erfahrung ist dieses Erleben an ein ästhetisches Ereignis gebunden und wird nur durch die Fähigkeit zur subjektiven ästhetischen Leistung, in der Arbeit mit dem „kleinen

⁴⁵¹ Ricoeur zitiert hier Aristoteles: „Über Gedächtnis und Erinnerung“ nach: Kleine naturwissenschaftliche Schriften, übersetzt und herausgegeben von Eugen Dönt, Stuttgart 1997, S. 87.

⁴⁵² Ebenda, S. 93.

⁴⁵³ Ebenda, S. 97.

Schirm“ (nach Lacan) zum Erinnerungsbild im Zusammenhang einer neuen Vorstellung als „Bilderzählung“.

Aus der Kultur des Erinnerns lässt sich schließen, wie die Rituale ‚für‘ das Erinnern gemacht wurden. So sind im höchsten Grade unterschiedliche Rituale bekannt. In westlichen Kulturen hat die Erinnerung eine physische Präsenz. Die Erinnerung als Kulturgut ist getrennt von der Person, die sich erinnert.

Sie drückt sich aus durch die Idee der Bibliothek. Der Geist solcher Kulturen braucht die Bibliothek als Werkzeug der Erinnerung und des Vergessens. Was nicht im Raum der Bibliothek enthalten ist, ist nicht wert erinnert zu werden und daher zur Vergessenheit verdammt. (...) Die Idee der Bibliothek umfasst und bestätigt den geschriebenen Text. Sie betont die Vorzüge dessen, was aufgeschrieben wurde, als den Ort der Erinnerung im Prozess der Verkörperung und des Geordnetwerdens, im Gegensatz zum amnesischen Modus, der Qualitäten von Chaos und Immaterialität erwirbt.⁴⁵⁴

In der jüdischen Tradition ist die Arbeit mit dem Erinnern mit dem erinnernden Wesen identisch, und der Mechanismus der Erinnerung ist durch die Rituale, die ein solcher Körper sein Leben lang mit sich führen muss, eingraviert. Der Körper ist die Metapher der biblischen Buchstaben, die gemeinsam mit 356 religiösen Regeln, zum Teil täglich ausgeführt, zum Teil auf zyklische Weise, den Imperativ der Erinnerung ausmachen.⁴⁵⁵

Das Gedächtnis ist durch den Körper aktiviert und wird mit Hilfe des Rituals zur Erinnerung.

„Diese subjektiven Beziehungen, in denen der individuelle Körper den Akt der Erinnerung übernimmt, stehen im Gegensatz zu den objektivierten, die im Westen entwickelt wurden.“⁴⁵⁶

Diese Weise des Erinnerns wird im Ritual zum Konzept der Erinnerungsarbeit als Energiestrom und somit zur Qualität ästhetischen Inszenierungsarbeit.

Die mythologische Dimension der Erinnerung und Amnesie erfüllt auch den Raum, in dem die religiösen Rituale stattfinden. Der Ort, der Raum, die Handlung und die Objekte sind im Ritualerleben als gegenwärtiges Erinnern mit inbegriffen und als körperliche Bilderinnerung und Erfahrung präsent. Auf diese Weise ist die Inszenierung des Rituals zur Taufe auf die Bilder-

⁴⁵⁴ LeVitte-Harten, Doreet: Vergessen der Titel. In: Neues Museum Weserburg Bremen (Hg.): Katalog zur Ausstellung „Amnesia“, Bremen 2000, S. 31.

⁴⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 31.

⁴⁵⁶ Ebenda.

innerung als assoziatives Element gestützt. Die Inszenierung wird zur „Blickführung“ durch die zu erfahrenden Elemente der Taufe.

Zusammenfassung

Die Fähigkeit zum Erleben der lebendigen Metapher (nach Ricoeur) kann mit Hilfe der konzeptuellen Metapher zum performativen Ereignis im subjektiven Erleben führen. Im religiösen Ritual gewährleistet die Dialektik zwischen den Polen des Erfahrungsraums und des Erwartungshorizonts die Dynamik der ästhetischen Erfahrung.

Mit Hilfe des Ritualgeschehens entsteht eine komplexe Struktur des Erinnerns als ästhetische Inszenierung auf dem Grund eines kollektiven Gedächtnisses als verknüpfende Erzählstruktur, wobei die jeweils erlebte ‚Farbigkeit‘ der Bilder abhängig ist von der affektiven Besetzung dessen, was als Bild subjektiv in Erscheinung tritt. Die Weise des Erinnerns wird als Gedächtnis durch den Körper aktiviert und inszeniert sich mit Hilfe des Ritualerlebens als ästhetische Erfahrung.

Im Bezug zur religiösen Erfahrung wurde mit der Theorie der „lebendigen Metapher“ durch Ricoeur ergänzt, dass mit diesem Werkzeug der Erinnerungsarbeit das Konzept eines „wandernden Blickpunktes“ in Bezug auf das Ritualgeschehen der Taufe begründet werden kann. Mit diesem Werkzeug wird im Ritualerleben eine lebendige Erzählung in Gang gesetzt.

Die ästhetische Inszenierungskraft der Subjektivität erhält durch das Ritual ihre visuell poetische Wirksamkeit. In der Dimension des performativen Bezugs und somit auch mit der religiösen Erfahrung, verwischt sie gleichsam im Vergessen das, was sie vergegenwärtigen möchte. In diesem Augenblick wird sie zu einem Ausdruck des *Anderen* auf der Spur des Unsagbaren. Die „Erzählweise“ eines performativen Erlebens arbeitet mit ästhetischen Faktoren, deren fragmentarischen Teile sich auf Neues *und* Altes beziehen.

„Unter den vielen Streichen, die das Gedächtnis spielt, steht die Illusion der narrativen Kohärenz an erster Stelle.“⁴⁵⁷ Es installiert sich die ästhetische Inszenierung der Subjektivität in immer wieder neu angelegter Erzählweise.

⁴⁵⁷ Bal 2002, S. 279.

Inwiefern das religiöse Ritual diesem performativen Erleben in seinen dramaturgischen Inszenierungen einen Boden bereitet, soll im Folgenden geklärt werden. Somit wird die ästhetische Erfahrung der Taufe in Wechselbeziehung zur hier vorgestellten Rezeption gestellt.

Im nächsten Schritt soll die Taufe in ihren ästhetischen Inszenierungsmitteln als Übergangsritual vorgestellt werden.

3.5 Die dramaturgische Inszenierung der Taufe als Übergangsritual

Der liturgische Gestaltungsrahmen wird im weiteren Verlauf der Beschreibung als Inszenierungsrahmen der „Taufe“ gesehen. Die Agende⁴⁵⁸ zur Taufe im religionshistorischen Kontext der alten Kirche weist gemeinsam mit den Gestaltungselementen der Kirche darauf hin, wie die Gemeinde mit ihrem Pfarrer die Kunst, Gott zu feiern, in allen Zeiten inszenierte.

3.5.1 Grundschemata und Tradition der Tauf liturgie

Das Grundschemata der Ordnung der Tauf liturgie, wie sie aus der Zeit der Orthodoxie und des Pietismus überliefert ist, zeigt gegenüber der Tradition keine besonderen Veränderungen. Das Schema stellt sich so dar:

Vermahnungen – Gebete – Exorzismus (Austreibung des bösen Geistes) – Lesungen – Vater unser – Abrenuntiatio (Absage an den Teufel) – Credo (Glaubenserfragung) – Taufe – Votum postbaptismale – Segen.

Dieses Grundschemata bietet eine Reihe von Variationsmöglichkeiten, es ist nur der Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen die Tauf liturgie gemäß der Tradition gestaltet ist.

Wir können in Martin Luthers Tauf liturgie feststellen, was für seine und für die spätere Zeit bis zur Gegenwart von großer Bedeutung ist. Martin Luther hat das, was schon früher hinter den Tauf formularen und auch hinter den Aussagen der Liturgieerklärungen bis hin zur Karolingerzeit stand, vertieft und das Ganze auf das Zentrum des Tauf geschehens zurückgeführt:

⁴⁵⁸ Agende (lat.) ist das zu Handelnde, das Buch mit den gottesdienstlichen Handlungen, vgl. Hauck, Friedrich; Schwing, Gerhard: Theologisches Fach- und Fremdwörterbuch. Göttingen 1992, S. 11.

Dieses Zentrum ist der Bund, den Gott mit dem Menschen in der Taufe schließt, indem der Mensch im Namen des dreieinigen Gottes getauft wird. Gott macht den Menschen zu seinem Tempel, darum hat hier Gottes Gegenmacht keinen Raum. Gott stellt die Gegenwart Christi in das Leben des Menschen und der Mensch wird damit mit Christus unauflöslich verbunden; dann aber muss der Teufel weichen, Gott gibt seinen Geist in das Herz des Menschen, darum muss der böse Geist vertrieben werden. In der Handauflegung wird der Mensch als Gottes Eigentum angenommen.⁴⁵⁹

Zusammenfassend gilt für die Taufe folgende Aussage:

Wort und Wasser gehören zur Taufe und bilden in diesem Zusammensein das Wesen der Taufe.

Christus hat die Taufe selbst eingesetzt, darum kann sie nur seinem Befehl gemäß vollzogen werden.

Der eigentlich Handelnde bei der Taufe ist der dreieinige Gott. Das kommt in der Taufformel zum Ausdruck.

In der Taufe schließt Gott einen Bund mit dem Menschen.

Die Taufe hat wahrhaftige Bedeutung. Sie bewirkt Wiedergeburt und Erneuerung. Sie verpflichtet zum Kampf mit dem Satan.

Im Laufe der geschichtlichen Entwicklung erfuhren die Ordnungen der Tauf liturgien manche Variationen, an denen sich ablesen lässt, wie man jeweils das Tauf geschehen interpretierte. Im Lutherschen Raum war es nie zweifelhaft, dass die Taufe ein reales Geschehen darstellt, anders im Bereich der reformierten Kirche, hier wird die Taufe oft als Zeichen für die bereits geschehene Gnade Gottes angesehen.

Für Luther war das Tauf geschehen eine vom Bewusstsein des Täuflings unabhängige Realität. Aber es ergaben sich hier Ansätze für weitere Probleme. War das Verhältnis von Bewusstsein und Taufe grundlegend für die Gestaltung der Tauf liturgie, dann musste es, wenn man das auf die Taufe selbst bezog, dazu führen, dass erst durch die Entscheidung des Täuflings selbst die Taufe vollkommen wurde. Luther löste das Problem, indem er den Kinderglauben als notwendige Seite des Tauf geschehens lehrte. In dieser Studie kann es nicht darum gehen, eine Diskussion des theologischen Problems zur Berechtigung der Kindertaufe zu führen; ob

⁴⁵⁹ Jordahn, Bruno: Der Taufgottesdienst im Mittelalter bis zur Gegenwart. In: Müller, Karl Ferdinand; Blankenburg, Walter (Hg.): Leiturgia. Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes. Fünfter Band: Der Taufgottesdienst. Kassel 1970, S. 424.

nämlich die Taufe eine Übernahme des Kindes aus dem Reich des Teufels in das Reich Gottes bedeute. Manifest wurde diese Problematik in der Gestaltung der Liturgie insofern, als man sich nun mit dem Problem des Exorzismus beschäftigen musste. Unbestritten indessen ist zur allen Zeiten die Gültigkeit der Taufe durch die Berührung des Täuflings mit dem Wasser und den Worten „Im Namen des Vaters ...“⁴⁶⁰.

Eine weitere Diskussion entfacht Barth mit seiner Auffassung, dass die Taufe eine rein signifikativ-kognitive Funktion habe. In Unterscheidung der sakramentalen Geist-Taufe als Werk Gottes von der nichtsakramentalen Wasser-Taufe als Antwort des Menschen lehnt er die Kinder-Taufe ab. Der weitere Verlauf zur Thematik der Kindertaufe wird hier nicht bearbeitet, weil die Taufe in ihren ursprünglichen Initiationscharakter von dieser Diskussion nicht berührt wird. Sehr wohl folgert die Diskussion um die Kindertaufe eine entsprechend unterschiedliche Auslegung und Betonung der Ritualsequenzen bei gleich bleibender Grundsätzlichkeit der Begründung und Entscheidung für die Teilnahme an dem Ritual zur Taufe.

Im Kontext dieser Studie sind die grundlegenden Elemente des Rituals zur Taufe in ihren darstellenden Zeichen, Raum und religiösen Handlungen in Bezug auf ihre Inszenierungskraft als Performance zu erkunden, daher werden im Folgenden die Spuren der Ursprungsthematik zur Taufe untersucht. Hierzu soll besonders den liturgischen Anteilen nachgegangen werden, die dem Ritual der Taufe in seinen Grundelementen als Übergangsritual entsprechen, um diese mit dem Paradigma der Performance bearbeitet zu können.

Die Mysterien gelten als geeignetes Vorbild für die Taufe, die als Kultsymbol Tod und Auferstehung Jesu Christi auf realistische Weise (Röm. 6 gilt als Mitteilung zur Tauf liturgie) vergegenwärtigt, damit der Täufling daran teilhabe. Diese Deutung löst eine exegetische Auseinandersetzung um das in Röm. 6 gemeinte Heilsgeschehen der Taufe aus.

Die Geschichte der Tauf liturgie des 20. Jahrhunderts ist dadurch geprägt, dass man wiederum auf die alten Formen zurückgriff. Theologisch gesehen hat das darin seinen Grund, dass die Wiederentdeckung der Theologie Martin Luthers einen Anstoß bedeutete, auch im Liturgischen auf Martin Luther selbst zurückzugreifen. Wie auch immer mit dem Traditionsgut der Tauf liturgie gerungen wurde, die Frage der Gestaltung der Tauf liturgie richtet sich nach der Tauf ordnung. Diese ist in der Agende formuliert.

⁴⁶⁰ Vgl. Jordahn 1970, S. 635.

In Rückblende auf den traditionellen altkirchlichen Bezug der Taufe soll der Versuch unternommen werden, die Bedeutung des christlichen Taufritus als Initiationsritus herauszustellen und somit den Ritus im Paradigma für Performance im Spektrum der Liturgie und deren Inszenierung verfolgen zu können.

3.5.2 Die Taufe in ihren dramaturgischen Zeichen

Die Taufhandlung ist geprägt durch drei charakteristische Phasen an zumeist drei unterschiedlichen Orten: die Zurüstung, den Taufakt und die Myronsalbung. Spätestens seit dem 12. Jahrhundert hat sich die noch heute gültige Gestalt herausgebildet, die an altkirchliche Gebräuche erinnert.

Die Bedeutung des Übergangsrituals der Taufe aus Sicht der alten Kirche verweist auf die Taufe in ihren dramaturgischen Zeichen. Eine wichtige Funktion für die Gesamtdeutung des Rituals wird dabei durch die individuelle und kollektive Vorbereitung auf die Taufe begründet. Die Darstellung der Ritualisierung zur Taufvorbereitung hebt den Initiationscharakter des Rituals hervor. Im altkirchlichen Taufritual wird der Initiationsritus zwischen Tod und Wiedergeburt deutlich. Bei einigen schamanistischen Initiationszeremonien wird der Initiand „zerteilt“. Unzählige Mythen enthalten das Drama von der Zerstückelung des Mondes durch Gott oder die Sonne. So stellt sich die Unterweisungszeit, die Fasten- und Wachphase bis hin zur exorzistischen Behandlung als Zerstückelung des alten Lebens dar. Das Fasten ist als Beendigung der Nahrungsaufnahme das symbolische Sterben. „Wenn die mystische Einführung durch einen rituellen Tod erlangt wird, so kann umgekehrt der Tod als eine Einführung angesehen werden.“⁴⁶¹

Die Fastensymbolik erschließt sich nicht nur im symbolischen Sterben, sie bedeutet auch das Speichern der Lebenskräfte, um für die wichtige Aufgabe gerüstet zu sein. Zauberer fasteten vor ihren Handlungen, die ägyptischen Priester vor allen Opferungen, und auch in der Kirche ist das Fasten vor allen wichtigen kultischen Handlungen belegt.⁴⁶² Das Fasten hat eine Schlüsselstellung, „denn die Reinigung des Körpers, die geschlechtliche Enthaltbarkeit (...),

⁴⁶¹ Eliade 1998, S. 207.

⁴⁶² Vgl. Fleischer 1984, S. 75.

das Gebet und das Wachen in der Nacht bilden eine semantische Einheit, die von der Fastensymbolik her erschlossen werden kann⁴⁶³.

In der Fastensymbolik spiegelt sich die rituelle Bedeutung der vorbereitenden Handlungen zum Ritualeinlass, also auch zur Ritualeinladung. Hier wird deutlich, wie sehr das Schwellendrama Taufe in seinen Grenzmarkierungen den ästhetisch-leiblichen Inszenierungsaspekt effektiv gestaltet. Der Adept ist vorbereitet und somit von allem Alltäglichen entlastet. Leiblich-ästhetisch inszeniert ist er entleert und bereit, sich auf etwas Neues, auf ein Kommendes einzulassen.

In den Taufhandlungen veranschaulichen sich in den einzelnen Darstellungen der Zeichen und Handlungen Bezüge, die wiederum – je als Zeichen – als eigenes Gestaltungsmittel im Spiegel zum Taufgeschehen stehen.

Das Taufritual hat in der alten Kirche viele Erweiterungen erfahren. Der Religionswissenschaftler Fleischer interpretiert die rituellen Handlungsbezüge als Zeichen mit relationalen Entsprechungen zwischen Eigenschaften und Entwicklungen im Ganzen. Er beruft sich hier auf das antike Denken im Weltbild: der Mensch ist ein kleines Abbild des Kosmos und der Kosmos umgekehrt ist auch als Makroanthropos aufzufassen.⁴⁶⁴ Nach seiner Theorie findet in der Gestaltung des Rituals ein Denkprinzip Anwendung, wie es für das Denken in der Antike eine fundamentale Rolle gespielt hat, das Ähnlichkeitsdenken. Ähnliches kann durch Ähnliches beeinflusst werden. „Man stellte absichtlich eine Ähnlichkeitsbeziehung her, mit deren Hilfe man wie im Falle des Fastens durch die Herbeiführung eines inneren Zustandes einen äußeren Ablauf zu beeinflussen versuchte.“⁴⁶⁵ Er argumentiert hier aus Sicht eines kulturhistorischen Aspekts. Durch relationales Denken war es möglich, das Heilige ebenso in das Wechselspiel von Ursachen und Wirkungen mit einzubeziehen wie das Sozialgefüge, die Ethik und die Natur.

Unter diesem kulturhistorischen Aspekt wurden zeichenhafte Beziehungen als real existierende Verbindungen betrachtet, dabei geriet das Heilige in den Bereich der Erfahrungswelt des täglichen Lebens und zugleich auch in den Bereich kultischer Manipulierbarkeit.

⁴⁶³ Fleischer 1984, S. 73.

⁴⁶⁴ Vgl. Kurdzialek, Marian, zit. nach Fleischer 1984, S. 274.

⁴⁶⁵ Fleischer 1984, S. 75.

Die Antike erklärte den Zusammenhang und die Beziehung zweier angrenzender Kategorien nicht wahrnehmungspsychologisch, sondern durch die Annahme von Kraftfeldern, die aufeinander einwirken und so zu einem Austausch oder einer Angleichung der Kräfte und damit auch zu einem semantischen Merkmal führen können. An den Grenzflächen kommt es zu einem permanenten Aufeinanderwirken der Qualitäten, die alle Dinge sphärisch umgeben.⁴⁶⁶

Demnach hat das Übergangsritual der Taufe einen intensiven Gebrauch von dem Prinzip der Angrenzung zweier Kräftefelder genutzt. Besonders deutlich ist dieser Vorgang bei den Weihandlungen vor und nach der Taufe erkennbar.

Das Denken der Antike beruht also auf der Annahme von sympathischen Beziehungen, welche die unterschiedlichsten Teilelemente in Verbindung setzt. Es gibt Qualitäten der Zugehörigkeit, die wiederum Bestandteile eines mystischen Raums begründen.⁴⁶⁷

Die altkirchlichen Autoren haben durch ihre korrespondierenden Relationen aspekt- und merkmalsgleiche Kategorien aufgestellt, die es ihnen erlaubten, Beschreibungs- und Deutungskategorien zu wechseln, ohne dabei das dargestellte Objekt zu verlieren. Sowohl das Gottesverständnis, als auch die Ethik und Kosmologie ist in typologische Abhängigkeiten gesetzt worden.

*Die Typologie löste signifikante Elemente und semantische Merkmale aus einem historischen Kontext heraus, spürte identische Merkmale in anderen historischen Kontexten auf und postulierte zwischen beiden eine reale Beziehung und Abhängigkeit. (...) So entstand ein Netz von Entsprechungen, ein potentiell unabschließbares System von Verweisen und Beziehungen quer durch die Geschichte hindurch, in dem immer wieder neue Verbindungen entdeckt und andere vergessen werden, (...).*⁴⁶⁸

Fleischer vertritt die These, dass sowohl das rationale als auch das relationale Denken als zwei Grundformen des menschlichen Denkvermögens auch in der Antike immer nebeneinander existierten.

Demgegenüber bietet die Analyse der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität als performatives Erleben ein anderes Verständnis für das Relationsprinzip als Wechselwirksamkeit im Ritualerleben an.

⁴⁶⁶ Dieser Grundsatz gilt nach antiker Vorstellung in besonderer Weise für das Heilige und das Unreine. Beides sind Qualitäten, die auf jeden und alles übertragen werden können. Das Heilige und das Unreine galten als hochgradig ansteckend und jeder Missbrauch als gefährlich (1 Sam 5, 6; 6, 19; Ri 13, 22). Dabei galt die Kraft des Heiligen als besonders wirksam im Kampf gegen die Unreinheit.

⁴⁶⁷ Vgl. Fleischer 1984, S. 275 f.

⁴⁶⁸ Ebenda, S. 257.

In der subjektiven Erfahrung wird das Ereignis der Taufhandlung im Ritual neu und gegenwärtig erlebt. Die Phänomene werden jeweils in einem eigenen vom Subjekt her ästhetisch inszenierten Beziehungsgefüge erlebt und stellen sich somit in ihrer elementaren Stofflichkeit dar. Sie werden im Echt-Zeit-Raum als „*es ist so*“ präsentiert. In der Interpretationsweise von Fleischer steht das Relationsprinzip für die Repräsentationskraft. Obwohl er die Phänomene und Zeichen der Taufhandlung in sympathische Beziehungen ordnet, werden in seiner Interpretation die Zeichen und Handlungen gemäß eines „Erinnerungswerkzeugs“ genutzt. Damit stehen die Phänomene nicht für sich selbst, sondern stehen jeweils im Bezug für etwas. Ein performativer Erlebensbezug verlangt jedoch die Präsenzkraft in und durch das Phänomen selbst. Das bedeutet im Kontext zum Taufritual, jedes Gestaltungselement, welches zur ästhetischen Inszenierung des Taufrituals genutzt wird, wird vom subjektiven Punkt aus anders erlebt. Die Vielzahl der Phänomene gemeinsam und auch jedes einzelne Element der Taufhandlung *ist die Taufe*.

Indem für das grundsätzliche Beziehungsgefüge der Taufe ein Kausalitätsanspruch erhoben wird, ist es nicht möglich den Gestaltungsrahmen selbst für eine ‚mitteilende Darstellung‘ als religiöse Erfahrung im Sinne einer Präsenzerfahrung offen zu halten.

In der subjektiven ästhetischen Erfahrung wird das Ereignis selbst als es ist so präsent und insofern ist es nicht dem unterlegten Sinn der kultischen Tradition unterworfen.⁴⁶⁹

Die Darstellungen zum Ritual der Taufe zeigen sich in ihrer Präsenzkraft des subjektiven Erlebens. „Wer aber Maß, Zahl und Gewicht nur sichtbar kennt, der kennt sie sklavisch“, schrieb Augustin⁴⁷⁰

Die Zeichen im erlebten Phänomen des Rituals sind nicht in ihrem Ähnlichkeitsprinzip zu erfassen, indem sie *für* etwas stehen, sondern sie *selbst* sind als ästhetische Phänomene zu erfahren, die in leiblicher Resonanz erlebt werden.

Jacques Lacan beschreibt in seiner Theorie des Blicks wie es dem Subjekt gelingt, sich in den Bedeutungshintergrund der eigenen Blickinszenierung ‚einzuschreiben‘. Diese Theorie liegt der Deutung einer Inszenierung mit relationalen Bezügen diametral gegenüber. Das Subjekt und sein Bedeutungshintergrund steht nicht im Bezug zur Verhältnisähnlichkeit, also stehen sich gegenüber, sondern das Subjekt selbst passt sich in den Inszenierungsgrund ein. Die Anpassungsfunktion ist eine körperliche Einschreibung, sie wird leiblich in ganzer Funktion:

⁴⁶⁹ Vgl. Fleischer 1984, S. 310 f.

⁴⁷⁰ Vgl. „De Genesi ad litteram“ IV 4,9. In: ebenda, S. 311.

Die Bedeutung der Anpassungsfunktion bei dieser Mimikry-Erscheinung, so beschreibt Lacan, sei in der Färbung als Anpassung an den Hintergrund nur eine Art Abwehr gegen das Licht; indem derjenige in der Anpassung *so wird*, gelingt ihm die Abwehr. So nutzt Lacan diese Erscheinung als analoge Denkfigur zur Hervorhebung dieser „Einschreibung in das Tableau“.

Die fundamentalen Dimensionen der Inskreption des Subjekts im Tableau erscheinen so unendlich besser begründet, als wir bei der ersten, noch tastenden Annäherung ahnen konnten. (...) Nachahmen heißt ganz gewiß: ein Bild reproduzieren. Aber im Grunde heißt es, dass das Subjekt sich in eine Funktion einrückt, bei deren Ausübung es erfasst wird.⁴⁷¹

So ist Choreographie der Taufe als Gesamtwerk in vielen Bedeutungszusammenhängen nicht ein Ineinanderwirken im Prinzip des „*similia similibus*“, sondern in der Dramaturgie der Inszenierung findet hier das Prinzip „*pars pro toto*“ statt. Sie ist als Mimikry-Einschreibung im „Spiel mit dem kleinen Schirm“ möglicherweise als performative Erfahrung wahrzunehmen.

Im „Ritual der Zulassungsprüfung“ zur Taufe rückt das Subjekt in das Bild ein. Es wird zu dem Teil des „Bildes“, welches es „beschwören“, welches es „bannen“ möchte.

Die Referenzen der Zeichen und Rhythmen der Taufhandlung selbst können als lebendige Metapher (Ricoeur) beschrieben werden, insofern bilden diese einen Ausgangspunkt für eine mitteilende Darstellung als jeweilig subjektives Ereignis.

Schlussfolgerung

Die Inszenierung der Taufe als altchristliche „Zulassungsprüfung“ gelingt zum einen als leibliche Erfahrung der Referenzwirkung einer lebendigen Metapher im oben genannten Sinn, welche in allen Sequenzen der Taufhandlung durchgehalten wird. Die Referenzwirkung ist zu unterscheiden von der „konzeptuellen Metapher“, als performatives Ereignis im Einzelerlebnis. Eine Referenzwirkung trägt mit seinem Erinnerungscharakter im Sinne eines Werkzeugs zur Konditionierung der Taufhandlung bei. Sie bestätigt sich durch Wiederholung der Zeichen. Die dramaturgischen Ritualphasen werden mit gleich bleibenden Bedeutungsfunktionen durchlaufen und verfügen im Gesamtwerk der Dramaturgie – jeweils als Teilelement in unterschiedlicher Qualität – über eine stabilisierende Wirkung.

Mit der Agende zur Taufe lässt sich im nächsten Schritt das liturgische Drama als lebendige Erzählung vorstellen.

⁴⁷¹ Lacan 1994, S. 68.

3.5.3 Die Taufe als lebendige Erzählung

Im Bild einer „lebendigen Erzählstruktur“ kann das Ritual der Taufe als „Inszenierung einer lebendigen Erzählung“ behandelt werden.

Zur Verdeutlichung des hier so benannten Bildes zur Taufe als „Inszenierung einer lebendigen Erzählung“, sei hier die Faszination des „Narrativen“ hinzugefügt, wie diese von Bal hervorgehoben wird. Alle Erzählungen werden nicht nur von einem narrativen Akteur vorgetragen, dem „Erzähler“, der das sprachliche Subjekt der Äußerung ist, sondern der vom Erzähler vorgetragene Bericht wird außerdem unweigerlich von einem subjektiven Standpunkt fokussiert, von einem Akteur der Betrachtung, dessen Sicht der Ereignisse die Interpretation dieses Geschehen beeinflussen wird.

Bal bezeichnet diese subjektive Präsenz in den Erzählungen als *Fokalisator* und die betreffende Tätigkeit als *Fokalisation*.⁴⁷²

Für den Diskussionshintergrund zum Ritual der Taufe als Paradigma für Performance ist die Kennzeichnung des „Narrativen“ herauszustellen, weil hiermit die Bedeutsamkeit des Fiktiven ausgedrückt wird. Eine Performance und eben in diesem Sinne die Taufe ist wie die Erzählung mehr oder weniger fiktional und erhält durch diesen Anspruch an die Möglichkeit zur fiktionalen Besetzung im Fokus des subjektiven Standpunkts ihre Faszination.

*Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobachtung, in dem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der „Reihe“ aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg.*⁴⁷³

Eine wechselseitig determinierende Perspektivenführung verschiebt die Beobachtungen ständig. Tatsache und Schein werden immer wieder vermischt. Im Beispiel des „beobachtenden Schreibers“ von Franz Kafka wird hier die Irritation und gleichzeitige Faszination des Narrativen verdeutlicht. Wie auch die künstlerische und dichterische Sprache teilt die religiöse Sprache mit, in welcher Weise unsere Erfahrungen im „Unsagbaren“ sich schöpferisch als Blickerfahrung, Bilderinnerung und Vorstellungsbild gestalten. Die Kompositionen der „Zeichen“ in

⁴⁷² Vgl. Bal 2002, S. 119.

⁴⁷³ Kafka, Franz, zit. nach: Bolz; van Reijen 1998, S. 141.

Wort, Bild, Handlung und Raum sind im Gesamtwerk einer Inszenierung als lebendige Erzählung zu „lesen“.

Das Ritual der Taufe oder auch die „Erzählung zur Taufe“ arbeitet mit der Metapher in der Dialektik von Verhüllung und Offenbarung. Die Schnittstelle der religiösen Erfahrung mit der ästhetischen Erfahrung beschreibt die Interaktion des Subjektes, mit dem „Kunstobjekt“, eben hier: mit dem „Gesamtwerk der lebendigen Erzählung zur Taufe“. Bedingungen, wie diese zur Herstellung einer Interaktion zwischen dem Rezipient und dem Werk notwendig herzustellen wären, sind auch im Ritual der Taufe relevant:

Das Konzept des „wandernden Blickpunktes“ erlaubt es im Prozess des Rituals, die Beziehungsvielfalt in Perspektiven aufzufächern. Zwischen den Zeichen werden Verbindungen hergestellt.

Eine wesentliche Bedingung für ein Gelingen der Interaktion liegt auch hier im Vorhandensein eines Mangels der Wahrnehmungsmöglichkeit, die als Irritation, als Störung, aufzutreten hat, um diesem als „Störung“ zu erfahrenen Raum⁴⁷⁴ mit eigener Fiktion und mit eigenem Erfahrungshorizont begegnen zu können.

Diese ästhetische Erfahrung kann performativ wirksam sein, die „Unbestimmtheitsstellen“ entfachen als mögliche *mise en scène* eine Interaktion mit dem „Werk Taufe“.

Somit arbeitet auch die Inszenierung Taufe als lebendige Erzählung mit Leerstellen, die nicht intentional gefüllt werden können, sondern selbst auf ein Geheimnisvolles, Fremdes und Irritierendes verweisen. Die jeweiligen bildhaften Gesten und Zeichen sowie ihre Einbettung in der lebendigen Erzählung arbeiten mit den Mechanismen Zeigen und Verhüllung. Der rituelle Akt ist angelegt auf Entschlüsselung und Verschlüsselung. Die Vollzugsform des Rituals steht im Wechselspiel der Positionen.

Zur Veranschaulichung der dramaturgischen Aspekte sollen nochmals die kultischen Vorbereitungsrituale vorgestellt werden, die den Adepten in den Taufritus führen. Dieser Vorgang wird im Bezug zu dem körperlich-ästhetischen darstellenden Mittel aus der Perspektive der altkirchlichen Tradition entworfen.

⁴⁷⁴ Dieser als „Störung“ erfahrene Raum ist im Theoriekonzept von Donald Winnikott als „Desillusions-Raum“ (siehe weiter oben) beschrieben worden, ohne den es keinen „Grund“ für die Entstehung eines „potentiellen Raum“ geben dürfte.

In der alten Kirche gab es kein Schnellverfahren der Taufe, vielmehr wurden die Täuflinge ihrer alten Welt entwöhnt.⁴⁷⁵ „Diese Vorbereitung vollzog sich in Gestalt einer vollkommenen Negation des Existenznotwendigen in einem Lebensraum, in dem ausschließlich kultisch-sakrale Ziele das Dasein bestimmten.“⁴⁷⁶ Es ging um den Kampf gegen die Dämonen und die Erlangung von kultischer Reinheit.

Die Einladung zur christlichen Taufe ist zugleich verbunden mit der weiter oben genannten „Zulassungsprüfung“.

Die Riten der Anmeldung und Aufnahme zur Taufe sind in der Tradition der alten Kirche deutlich in zwei Abschnitten zu beschreiben, einmal die Unterweisungs- oder die Katechumenatszeit, darauf folgt die unmittelbare Vorbereitung nach der Aussonderung zur Taufe. Für die Taufbewerber galt in der Regel seit dem zweiten Jahrhundert eine Unterweisung in Bekenntnisformeln nach der Bibel. Seit dem dritten Jahrhundert kamen feste Lokalsymbole und feste Ortschaften dazu.⁴⁷⁷

Nach dem Unterricht wurden die Katechumenen von dem Lehrer unter Handauflegung und Gebet entlassen. Danach folgten Anweisungen für die intensive Taufvorbereitung, die Kretschmar mit Bezug auf Hippolyt folgendermaßen beschreibt:

Von der Zeit an aber, da sie abgesondert werden sollen, möge ihnen täglich die Hand aufgelegt werden, indem sie exorzisiert werden. Wenn nun der Tag herannaht, an dem sie getauft werden sollen, soll der Bischof jeden einzelnen von ihnen beschwören, damit er erkennt, ob sie rein sind.⁴⁷⁸

Daraufhin gab es Anweisungen für die einzelnen Wochentage vor der Taufe. Am Donnerstag sollten die Täuflinge baden, für Freitag war Fasten geboten, am Sonnabend sollten sich alle versammeln, beten und niederknien.

⁴⁷⁵ Vgl. Fleischer 1984, S. 80.

⁴⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 81.

⁴⁷⁷ Vgl. Kretschmar 1970, S. 77.

⁴⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 78. Anmerkung: Hier wird das Taufritual Hippolyts im Kontext der Taufpraxis des 1. bis 3. Jahrhunderts beschrieben. Hippolyt war ein Presbyter in Rom. Es gab im ausgehenden 2. Jahrhundert eine Reihe von Taufritualen. Gestaltungen und Deutungen waren nicht in allen Punkten identisch. Für einzelne Ritualsegmente sind sowohl biblische wie auch kulturbedingte Konventionen erkennbar. Im vorliegenden Zusammenhang ist der Bezug zur Taufliturgie der alten Kirche genutzt worden, weil hier die Relevanz zur Darstellung der Taufhandlung im Sinne eines Übergangsrituals vorgestellt werden kann.

Und wenn er (der Bischof) seine Hand auf sie legt, soll er alle fremden Geister beschwören, dass sie aus ihnen entfliehen und von da an nicht mehr in sie zurückkehren. Wenn er mit dem Beschwören fertig ist, soll er ihnen ins Gesicht blasen; und wenn er ihre Stirn, ihre Ohren und ihre Nase bekreuzigt hat, soll er sie aufstehen lassen. Die ganze Nacht sollen sie wach zubringen, indem man ihnen vorliest und sie belehrt (can. 45, 8–10).⁴⁷⁹

Auffallend sind in dieser letzten Taufvorbereitung die sich steigernden Exorzismen, die letzten finden noch unmittelbar vor dem Taufbad statt. Die verschiedenen Beschwörungsformeln werden durch Handlungen begleitet wie Handauflegung, Anblasen, Bekreuzigen.

Die *Zurüstung* beginnt mit einem Exorzismus: Dreimal wird über dem Täufling eindringlich gebetet; der Priester haucht ihn auf Mund, Stirn und Brust an. „Vertreibe aus ihm den bösen und unreinen Geist ...“⁴⁸⁰

Der Hauchsymbolik liegt die Vorstellung zugrunde, dass die innersten Lebensqualitäten und Lebenskräfte eines Menschen durch den Atem in die ihn umgebende Welt hineingegeben werden. Der Atem wird zu einem Teil der Außenwelt und verändert damit auch den qualitativen Zustand der Welt.

Der Atem kann lebensspendend sein, wie wir von Lebensrettungsaktionen wissen. Der auferstandene Jesus hat den Jüngern durch einen Hauch mitgeteilt: „Nehmet hin den Heiligen Geist!“ (Jo 20,22) Das hebräische *ruach* wie auch das griechische *pneuma* bedeuten zunächst „Hauch“ oder „Wind“, sodann übertragen „Geist“.⁴⁸¹

Wieder sind die Gesten bekannt, im Sinne von „kennen“ als „wieder erkennen“: Eine Assoziation aus dem täglichen Erleben zeigt, wie sehr das „Hauchen“ als Gestik der Berührung natürlich ist. Beobachten wir Mütter oder Väter im zärtlichen Umgang mit ihren wenige Monate alten Kindern, ist vielfach ein zärtliche Pusten oder Anhauchen festzustellen.

Anders kennen wir den Atem, wir ziehen die Luft durch die Nase ein. Wir riechen das, was uns umgibt. Wir riechen die Luft, damit den Atem und wenden uns ab beim „Hauch“, wenn wir etwas oder irgendwen nicht „riechen“ können.

⁴⁷⁹ Kretschmar 1970, S. 78.

⁴⁸⁰ Vgl. Volp 1992, S. 316 f. Anmerkung: Zur Darstellung der Liturgie zur Taufe wird hier der Aufzeichnung von Rainer Volp gefolgt. Aus den historischen Quellen nach Georg Kretschmar ist zu entnehmen, dass die Taufhandlungen in ihren Zeichen ähnlich, aber in Wort und Handlung einmalig zu sehen sind. „Diese Bindung an Person und Werk Christ ist auch der einzige Grund für die Einmaligkeit der Taufe“ (Kretschmar 1970, S. 56).

⁴⁸¹ Im kulturvergleichendem Lexikon wird der Heilige Geist als weibliches Glied der Trinität genannt; oft als Taube symbolisiert, vgl. von Frankenberg 1984, S. 170.

Im Zusammenhang der Taufhandlung ist wieder die Doppelungsfunktion der Hauchsymblik zu beachten: Zum einen soll der Dämon vertrieben und zum anderen die Seele gereinigt werden.⁴⁸²

Die Referenz der Metapher „Hauch“ oder „Geist“ steht als Signum der Taufe: als Geistverleihung für ein neues Leben.

Die Wiederholungsspur der „Beschwörung“ ist in Bezug zur lebendigen Metapher ein Werkzeug der Referenz. Sie wird wirksam im Sinne der Repräsentation, es ist ein „Erinnerungswerkzeug“ im Bezug zum Auftrag der Taufe: die zukünftigen Täuflinge sind noch nicht „rein“.

Nicht rein sein aber ist offenbar gleichbedeutend mit von Dämonen besessen sein. Und diese Besessenheit kann anscheinend normalerweise nicht in einem einzigen Anlauf überwunden werden, sondern es bedarf dazu eines harten Kampfes, immer neuer Beschwörungen, eben der Zeit der Buße. Dies Überwindung der Dämonen ist daher nicht eigentlich Gabe der Taufe, sondern ihre Voraussetzung.⁴⁸³

Zugleich liegt bei oben genanntem ästhetischen Bezug im „Hauch“ selbst ein leiblich-ästhetischer Inszenierungscharakter, der sich in vielfältiger Weise in performativer Qualität entfalten könnte, aber nur dann, wenn das Subjekt mit dem Eintritt in die Phase des Liminalen dazu vorbereitet wird. Durch die Inszenierung des Schwellenrituals entsteht eine spezifische leiblich-ästhetische Resonanzfähigkeit der Teilnehmenden am Taufritual. Dieses Phänomen wird im Weiteren gesondert betrachtet.

3.5.4 Der Statuswechsel als dramaturgische Handlungsfigur der Taufe

Mit der Einführung der Grundmotive und Grundsymbolik zur Taufe soll der Blick auf ein „Bild als Szenarium“ weiter verfolgt werden. Hier erschließen sich die einzelnen Blickrichtungen in ihrer Wirksamkeit als lebendige Metapher.

⁴⁸² Vgl. Fleischer 1984, S. 83.

⁴⁸³ Vgl. Kretschmar 1970, S.78.

Das Taufversprechen:

Der Bund – Er will stets seines Bundes gedenken, nie wird er seine Treue kränken; an Tausend nach uns immerfort erfüllt er sein Verheißungswort. Der Bund, der Abrams Hoffnung war, steht jetzt noch da unwandelbar (Psalm 105, 4 Gesangbuch).

Die Taufe stellt sich dar als Tür, die in die heilige Kirche und ins Gottesreich führt. In der Taufhandlung verdichtet sich für den Christen die Bedeutung der künftigen Existenz. Die in der Taufe vollzogenen Kraftfelder sind unverfügbar und beziehen sich auf die Liebe Gottes. Die „Neugeburt“ aus der Taufe ist in dieser Weise eine neue Dimension von Raum und Zeit. Mit der Taufe wird der Eintritt in den Machtbereich des „Auferstandenen“ formuliert.

Über dem Täufling tut sich der Himmel auf (Mt 3,16 par.), er weiß sich von Gott angedredet (Mt 3,17 par.), wird von ihm adoptiert (sbd.), darf an seinem Tisch Platz nehmen (Mt 22, (Lk 22,18 u. ö.), mit Christus leiden und auferstehen (Röm 6), mit ihm auf ewig lebendiges Wasser spenden (Joh 4) und wird erfüllt mit Feuer und Heiligem Geist (Mt 3,11; Apg 2 u. ö.).⁴⁸⁴

Der Vorgang ist einzigartig und prägt das Leben einmalig.

Die Taufe bietet in ihrem gegenwärtigen Vorgang Antworten auf Lebenskrisen. Sie intendiert Lebensfragen individueller und kollektiver Kulturen. Die Art und Weise, wie die Taufgemeinde mit tradierten und neuen, aber auch verbalen und nonverbalen Handlungen umgeht, erschließt jeweils den Sinn der Taufe. Die Geschichte der Taufformen hat zudem gezeigt, wie sich *eine* Handlungsfigur unter allen Vernetzungen wiederholt, auch bei Variationen: *der Wechsel von einem Status zum andern*. Es kristallisieren sich zum Statuswechsel weitere Elemente der ästhetischen Erlebensqualitäten heraus.

Eine prägnante Dramaturgie, die im besten Sinne biografisch eindrücklich bleibt, aber zugleich Freiräume für Improvisation und kulturelle Unterschiede anbietet, gliedert die Elemente des Taufvorgangs. Die Vielzahl von Gebeten und Riten, Exorzismen und Handauflegungen entfaltet sich in transparenten Phasen, die als Grenzüberschreitungen erlebt werden. Die Phasen der Separation, Initiation und Ordination kündigen sich an, überschneiden sich auch teilweise. Das Geflecht der Handlungen wirkt verwirrend, daher werden zunächst die

⁴⁸⁴ Volp, Bd. 1. 1992, S. 236.

Phasen der Taufe in ihrem eigenständigen Charakter dargelegt. Es sind die Situationen des Taufvorgangs, die im Zusammenspiel von unterschiedlichen Bedeutungsebenen den Sinn der Taufe in einem ästhetisch leiblichen Erlebnis darlegen.

Zur Verdeutlichung der ästhetischen Merkmale im Spannungsfeld des Taufgeschehens wird mit Hilfe der Darstellungs- und Handlungsphänomene die Inszenierungskraft der Initiation im altkirchlichen Zusammenhang zu Grunde gelegt.

Zurüstung: Wegführung – Entscheidung/Exorzismus – Austreibung

Die Separation aus der Alten Welt besteht aus einer Reihe von Belehrungen und Bußakten, der Täuferpredigt nachgebildet (Mt 3,1–12), die in unterschiedlichen Arten von Absolution gipfeln.

In der Phase vor der Vorbereitung auf die Taufe wird die kosmische Geste genutzt. Die Bedeutungen der Himmelsrichtungen Osten und Westen weisen, wie auch das Rechts-links-Schema auf eine gute und eine schlechte Seite.

Im christlichen Sinn wird auf der linken Seite, im Westen, das Unglück, auch das Unreine interpretiert und auf der rechten Seite, im Osten, wird das Glück symbolisiert, hier ist der Sonnenaufgang, das göttliche Leben. Christus als „Licht“ und „Sonne“.⁴⁸⁵

Gott und die Dämonen stehen im Schema rechts und links. In Jenseits- und Endgerichtsvorstellungen hat sich das Zwei-Wege-Schema mit der Symbolik von rechts und links verbunden. Dem Lebensweg entsprechend erfolgt die Entscheidung des Weltenrichters im Endgericht.⁴⁸⁶

Das Thema der Wegentscheidung wird hier mit einem entscheidenden Verweis, mit „Wegführung“ auch in der Blick- und Gestikinszenierung, verfolgt. Das Thema ist „Weg“ und Entscheidung steht für „Hinwendung“. Die Oppositionstendenz zeigt sich hier in einer Zuspitzung, für die es keinen Kompromiss gibt. Fleischer drückt es folgendermaßen aus: „Die Bußpredigt forderte zur radikalen Entscheidung auf, und es liegt auf der Hand, dass sich die Hinwendung zu dem neuen Herrn Jesus Christus sehr leicht auch mit einer expliziten Absage an die alten Herren verbinden konnte“⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ In der Betrachtung zum Ort und Raum der Taufhandlung wird gesondert auf die Symbolik der Himmelsrichtungen und die Symbolik des Lichtes eingegangen.

⁴⁸⁶ Vgl. Fleischer 1984, S. 101.

⁴⁸⁷ Fleischer 1984, S. 109. Fleischer orientiert sich hier an die Buß- und Umkehrpredigt, welche die urchristliche Mission von Jesus und dieser wiederum von Johannes dem Täufer übernommen hatte (Mk 1,4.15).

Es folgt die Absage an den Satan, gegen Westen gerichtet. Hier ist die Himmelsrichtung die Orientierung, sie wird in die Gestik mit eingeführt; eingeleitet mit der Frage: „Entsagst du ...?“, dann kommt die Zusage an Christus, gegen Osten gewendet, eingeleitet mit der Frage: „Schließt du Dich Christus an?“ Diese Lebensübergabe an den neuen Herrn wird dreimal wiederholt und gipfelt im Glaubensbekenntnis.

Der Höhepunkt: Taufhandlung – Untertauchen

Die Initiation gipfelt in der Osternacht, die den Täufling aufnimmt in das geheiligte Leben der Gemeinde. War anfangs die Handauflegung mit dem Exorzismus in Beziehung zu setzen, so ist sie hier mit dem ersten Mitwirken an der öffentlichen Darlegung des Credo und des „Vaterunsers“ verbunden.

Damit wird der Taufakt mit dem Wasserbad eingeleitet. Der Akt selbst beginnt mit dem Fürbittengebet, welches die Gemeinde schon während der Zurüstung einführt. Auch das Glaubensbekenntnis des Täuflings ist schon Auslöser für die Wasserweihe (mit Gebet, Kreuzzeichen und Anhauchung) sowie die Weihe des Öles, das anschließend in Kreuzform in das Taufwasser gegossen wird.

Während die Sequenzen in Überlappungen und gleitenden Übergängen vor sich gehen, gestaltet sich die zweite Phase der Taufhandlung im Wesentlichen durch den Ortswechsel.

Der Täufling wird zum Priester am Taufstein bzw. in das Baptisterium gebracht, der ihn mit dem Öl an Stirn, Brust und Rücken, Ohren, Händen und Füßen salbt. Er richtet ihn auf, wendet sein Gesicht nach Osten und spricht: „Getauft wird der Knecht Gottes N. N., im Namen des Vaters ...“ Bei jeder Anrufung taucht der Priester ihn ins Taufwasser. Das dreimalige Untertauchen (Immersion) ist in den meisten Riten die Regel.

Die Ordination: Besiegelung – Handauflegung

Die Ordination entlässt den Täufling in die „unreine Sphäre“ der Welt. Dazu gehört u. a. die Fußwaschung, die Kennzeichnung der „neuen Kreatur“ (2. Kor 5,17–20) durch das Taufkleid sowie die Besiegelung mit Handauflegung, aber auch durch den Friedenskuss und die gemeinsame Eucharistie. Nach dem Taufakt singt der Priester mit der Gemeinde den 31. Psalm. Dann bekleidet er den Täufling „mit dem Gewand der Gerechtigkeit“ und legt ihm die Hände auf.

Die Taufe als „zweite Geburt“ bezieht man selbstverständlich auf den Säugling, der bald nach der (ersten) Geburt diese „zweite Zusicherung“ erhalten soll.

Die „Myron-Salbung“ ist die Bestätigung und Vollendung der Taufe und soll zum eigenständigen Gebet befähigen. Die Myron-Salbung entwickelt sich aus dem Fürbittegebet. Mit dem heiligen Myron (geweihtes Olivenöl und Balsam) zeichnet der Priester das Kreuz auf Stirn, Augen, Nase, Mund, Ohren, Brust, Hände und Füße mit den Worten „Besiegelung der Gabe des heiligen Geistes“. Danach umschreiten der Priester, der Täufling und die Paten das Taufbecken unter Gesang. Es folgt die Lesung aus der Schrift Röm 6, 3 und Mt 28,16–20, das Schlussfürbittegebet und die Entlassung.

Die Myron-Salbung gilt als eigenes Mysterium, weil der Getaufte mit dem „heiligen Geist versiegelt“ wird (2. Kor 1,2 vgl. 1. Joh 2,20). Der frühchristliche Gedanke der Adoption als Sohn bzw. Tochter Gottes erhält eine eigenständige Wertung, obwohl die Handlung unübersehbar Teilelement der Taufe ist. „Nachdem ihr dieser heiligen Handlung der Salbung gewürdigt worden seid, werdet ihr „Christen“ genannt (*christos* = der Gesalbte). Die Namensgebung hat hier ihren Sitz im Leben.“⁴⁸⁸

Die Agende zur Taufe bietet mit Hilfe ihrer Dramaturgie die Teilhabe an der Taufe. Das rituelle Geschehen wird nicht nur im dramaturgischen Verlauf bestimmt, sondern auch in und mit den Grenzpunkten, durch die Festlegung von Anfang und Ende im dramaturgischen Verlauf. Der Handlungsverlauf in der Taufe ist ein Übergangsritual im wahrsten Sinne des Wortes. Im Mythos des Einzelerlebens angelegt, ist die Taufe in ihrer Dramaturgie ähnlich dem Monomythos mit Hilfe der Agende vorgezeichnet. Das Thema der Taufe führt das Motiv der Wandlung mit sich.

Die alten Rituale legten stets Wert darauf, dass das Vorher und Nachher durchgespielt wurde. „Im Kontrast von dunkel und hell, von Einsamkeit und Gemeinschaft, von Entkleiden und Bekleiden sowie von Kälte und Wärme werden Erlebnisse wach – auch beim Taufgedächtnis –, die an die Sache selbst rühren.“⁴⁸⁹ Als Ritus der Krisenbewältigung ist die Taufe im Bann von Angst *und* Hoffnung getragen.

⁴⁸⁸ Vgl. Fleischer 1984, S. 317 und vgl. Volp, Bd 1. 1992, S. 239.

⁴⁸⁹ Vgl. Volp, Bd. 2. 1992, S. 1170.

Die Dialektik der Inszenierung wird mit Hilfe eines Referenzrahmens für die religiösen Merkmale getragen, wie diese weiter oben in den Grundkoordinaten von Offenbarung *und* Verhüllung aufgeführt wurden.

Im Folgenden werden die Elemente zusammengeführt, die die Dynamik der Schwelleninszenierung gelingen lassen:

Die Einladung zur Taufe gelingt zunächst durch die Zurüstung, durch den Eintritt in den Schwellenort. Die Agende zur Taufe bietet die dramaturgische Anleitung zur Teilhabe im Akt der Begrenzung, durch Anfang und Ende.

Das Thema der Taufe ist der dramaturgische Weg der Wandlung. Die Taufe hat als Übergangsritual alle Kennzeichen eines sozialen Dramas, wie dieses im Zusammenhang der Theorie zum Schwellenphänomen nach Turner dargelegt wurde. Demnach hat ein soziales Drama vier Phasen:

(1.) Nach einem Bruch sozialer Normen, der (2.) in eine Krise mündet, finden (3.) rituelle Versuche der Krisenbewältigung statt, denen ein großes Maß an Reflexivität eigen ist. Am Ende steht (4.) entweder die Reintegration der Konfliktparteien oder der unüberwindbare Bruch.

In den Übergangsritualen, wie diese von Gennep⁴⁹⁰ untersucht wurden – in Gestalt des Dreiphasenmodells: 1. Trennungsriten, 2. Schwellen- bzw. Umwandlungsriten, 3. Angliederungsriten – fand Turner in der mittleren Transformationsphase die Grenz- oder Schwellensituation als zentralen Schlüssel für die eigene Ritualtheorie. Es ist die Phase der Liminalität in der sich die Ritualteilnehmenden in einem Zwischenzustand befinden; sie sind in einem ambivalenten und paradoxen Prozess, der sie transformiert. Gegenüber geltenden gesellschaftlichen Regeln und Strukturen werden hier Normen aufgehoben, außer Kraft gesetzt. Das Ritual stellt ein soziales Drama dar.

Die Taufe bezieht sich in ihrer Gesamthematik auf die Schwelle als Erfahrung von Begrenzung und Angrenzung. Im Einzelerleben ist der Einschnitt mit der Unbestimmtheit der Schwelle verbunden. Die leibliche Erfahrung einer Schwelle findet mit der ästhetischen Erfahrung unmittelbar im Raum des Geschehens statt.

⁴⁹⁰ Vgl. Gennep 1999, S. 21.

Die gestalterische Inszenierung von (Kirchen-)Raum (Ort und Architektur, Objekt und atmosphärische Ausrichtung), von Taufe als Rahmenhandlung (Einladung zur Taufe, Anfang und Ende, Zeit und Rhythmus) und Taufakt als gestische Darstellung (Liturgie, rituelle Handlungen im Sakramentverständnis der Taufe) erschließen sich wechselseitig bedingenden Faktoren im gelingenden Ritual zur Taufe.

Im weiteren Verlauf wird zu kennzeichnen sein, wie mittels einer ästhetischen Inszenierung der Subjektivität für die Teilnehmer am Taufritual das Gesamtkonzept zur Taufe im Paradigma für Performance funktionieren kann und wie es in der jeweiligen Inszenierung zur Verschmelzung von Performance und Performativität kommt.

Vom Subjekt her ist die ästhetische Inszenierung durch eigene „Bestimmungsfaktoren“ belegt, wie sie weiter oben aus Sicht der psychoanalytisch orientierten Theorie in der jeweiligen Blickinszenierung gekennzeichnet wurden. Nachfolgend werden diese Faktoren zusammengefasst:

Die Empfindung für das, was in den Blick gerät, wird durch den Blick aus eigenem Begehren und somit vom *Anderen* her bestimmt (Jacques Lacan).

Der Zusammenschluss strukturell übereinstimmender Szenen, die sich aber im Erscheinungsbild unterscheiden, bildet die Achse der Entfaltung einer subjektiven Selbstverfügung, die in der Symbolbildung steckt (Alfred Lorenzer).

Die „Leibhaftigkeit“ der Ding-Welt liegen im Zusammenhang zwischen den Dingen und dem *Selbst* (Maurice Merleau-Ponty). Das „Machen von Atmosphären“ bezieht die Mächtigkeit der Dinge als Anwesenheit in dem Raum ein (Gernot Böhme).

Gemeinsam ist der Wahrnehmung, Vorstellung und Erinnerung, dass sie jeweils auf dem Grund eines individuellen und kollektiven Gedächtnisses aufbauen. Diese gründen sich auf dem Boden einer ineinander zu verknüpfenden Erzählstruktur (Paul Ricoeur).

Im Weiteren wird der Versuch unternommen, die Gestaltungsmittel zur Inszenierung des Rituals als darstellende Mitteilungen zur Taufe in ihren Möglichkeiten für eine „konzeptuelle Metapher“ zu verorten.

Die herausragenden Merkmale zum Gestaltungsrahmen der Taufe weisen in ihren Bezügen immer wieder auf das Phänomen der leiblich-ästhetischen Erfahrung der Teilnehmer im Ritual. Vor allem ist hier die Qualität der Schwellenerfahrung als leibliche Komponente der Echtzeit-Raum-Gestaltung zu nennen. Die leibliche Komponente der Schwellenerfahrung ist in

Bezug zur Qualität des performativen Ereignisses im nächsten Schritt gesondert zu betrachten. Des Weiteren sind die Bedingungen für die ästhetischen Darstellungsmittel in ihren Potentialen als konzeptuelle Metapher vorzustellen. Diese gestalten sich in ihren darstellenden Mittel für die religiöse Erfahrung im Bereich des „Unsagbaren“. Die ästhetische Inszenierung in Wort und Bild und Handlung verdeutlicht sich in ihren Motiven als ästhetische Objekte in der Gleichzeitigkeit des Zeigens und Verhüllens. Im Anschluss an die Vorstellung der leiblich-ästhetischen Inszenierungskräfte des Taufrituals soll daher am Beispiel der Thematik des Wassers – als herausragendes Zeichen in der Taufe, diese Inszenierungsmerkmale in ihrer besonderen Erlebensqualität behandelt werden.

3.6 Das Schwellenphänomen als leiblich-ästhetische Inszenierungsqualität

Die ästhetische Inszenierung des Schwellen-Daseins im Ritual zur Taufe nutzt das darstellende Mittel der Angrenzung und Verstärkung. In allen Sequenzen des Taufrituals wird immer wieder die liminale Qualität als Grundmotiv zur Taufe hervorgehoben. Die Thematik der Schwelle steht im Bezug zum religiösen Ritual der Taufe mit der Erfahrung von Grenzsetzung und Statuswechsel. Mit der Einladung zur Taufe ist der Übergang zu einem, im christlichen Anspruch, neuen Leben verbunden, die leibliche Erfahrung des Schwellendaseins vollzieht sich unmittelbar im Raum des Geschehens.

Die Thematik der Schwelle im Bezug zum Taufritual zeigt sich in der gesamten Inszenierungsdramaturgie des Taufrituals. Das Schwellendasein bewirkt einen vom Alltag losgelöste Zeit.

Der Täufling durchläuft im Taufritus die Phasen der Abtrennung, Isolation und Reinigung. In der mittleren „Schwellenphase“ ist das rituelle Subjekt von Ambiguität gekennzeichnet; „es durchschreitet einen kulturellen Bereich, der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustands aufweist.“⁴⁹¹

⁴⁹¹ Turner, Viktor W.: Liminalität und Communitas. In: Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.): Ritualtheorien. Opladen/Weinheim 1998, S. 251.

Die Eigenschaften eines „Grenzgängers“ sind unbestimmt. Er hat noch keine Orientierung und keinen Halt. In der Unbestimmtheit wird der Schwellenzustand häufig mit dem Tod, mit dem Dasein im Mutterleib, mit Unsichtbarkeit und Dunkelheit beschrieben.⁴⁹² Symbolisch haben diese Schwellenwesen keinen Status und kein Eigentum. Ihr Verhalten ist passiv und demütig und sie gehorchen ihren Meistern. Der Täufling wird in eben diesem Zustand „mit einem Augenblick in und außerhalb der Zeit“⁴⁹³ getragen.

Betrachtet man die Taufe als Übergangsritual, so findet die Taufe also an einem Ort statt, an dem ein Ritual gestaltet wird und zugleich abgrenzende Strukturen festgelegt sind. Auf Grund der Thematik befindet sich die poetische Produktion zur Taufe im „ungesicherten Raum“ zwischen fest gefügten Strukturen. Die Struktur mit den Koordinaten von Anfang und Ende bindet das „Liminale“ und damit wird der Gestaltungsrahmen in Zeit und Ort gehalten. Diese Koordinaten bieten die Bedingung für den „liminoiden“⁴⁹⁴, ungesicherten, grenzgängerischen Zwischenbereich:

Am Beginn jeder Taufe stehen Trennungsriten. Mit den Zeichen für den Tod des alten Menschen, mit dem Ablegen der Kleider am Taufmorgen betreten die Täuflinge die mittlere Schwellenphase der Initiation. Sie betreten nun einen Raum zwischen zwei Welten. Er gestaltet sich zum Beispiel als Durchgang durch ein Baptisterium, es ist die ‚Passage‘ durch dreimaliges Untertauchen und Sprechen der Taufformel der Übergang vom Tod zum Leben. Die Schwellenwege bedeuten Wandlung. Diese Umordnung ist ein Untergang, der zum Übergang wird.

In der Taufe mit Wasser und Geist stellt sich die Liminalität dar, als mögliche Erneuerung für ein verändertes Sein in der christlichen Gemeinschaft. Die anschließenden Riten, auch Ordinationsriten genannt, gliedern die Täuflinge in einen neuen Status ein, wie zum Beispiel durch die Besiegelung durch Handauflegung und die gemeinsame Eucharastie, welche in der alten Kirche die neue Sozialität des Leibes Christi zur Darstellung brachte.

⁴⁹² Vgl. ebenda, S. 252.

⁴⁹³ Vgl. ebenda.

⁴⁹⁴ Turner zeigt nachdrücklich den Unterschied auf zwischen spielerisch-künstlerischen, poetischen Produktionen im ungesicherten Zwischen den Strukturen (das Liminoide) und den Übergangsriten und -ritualen und ihren Strukturen (das Liminale): „das Liminale wird zur Bedingung für den Eintritt in den liminoiden Bereich“, vgl. Turner, Victor W.: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des Menschen. Spiele. Frankfurt a. M. 1995, S. 225.

Im Sinne der Referenzwirkung kann man davon ausgehen, dass alle Beteiligten der Taufhandlung vom Schwellenzustand des Täuflings ergriffen sind, insbesondere der Täufer, der in Gestik und Wort seinem Schutzbefohlenen seelisch und körperlich nahe steht.

Wenn der Schwellenzustand für alle Beteiligten am Taufritus gleichzeitig gilt, so werden doch die Elemente der Dramaturgie zur Taufe auf unterschiedliche Weise erlebt. Gemeinsam ist ihnen allen das leibliche Erleben von ihren Körpern im Raum und im Rhythmus zum Ritualspiel bestimmt. Dementsprechend soll hier differenziert werden zwischen dem, was an liminalen und liminoiden Bezügen zur Taufe für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität abgeleitet werden kann.

Liminoide Phänomene sind grundsätzlich von Freiwilligkeit gekennzeichnet. Sie sind mehr individuelle Hervorbringungen und haben einen fragmentarischen und experimentellen Charakter. Auch wird in ihnen *Communitas* erfahren.

Die Rituale sind mehr vom Moment der Freiwilligkeit und dem Spiel bestimmt. Das Erleben ist bestimmt von dem *flow-experience*⁴⁹⁵, der Erfahrung des Fließens, bei der es zur kurzfristigen Aufhebung der Subjekt-Objekt-Spaltung kommt.

Eine weitere Unterscheidung der liminalen oder liminoiden Phänomene ist, dass sich die Menschen in liminalen Ritualen dem vorgegebenen Ablauf unterziehen, wie es eben im Übergangsritual der Taufe geschieht. Die Gestaltungsinitiative als ästhetische Inszenierung der Subjektivität ist der vom Subjekt her selbst inszenierte Schritt zum Erleben der liminoiden Phänomene.

In neueren Ritualen, in denen liminoide Phänomene zu erkennen sind, ist es nicht nur die freiwillige Teilnahme, die die Prozesse kennzeichnen, sondern auch die Bestimmung darüber, *wie* die Rituale *gestaltet* werden. Deshalb geht der Weg des liminalen Rituals zum liminoiden Ritual den Weg des Rituals zum Theater. Insofern lässt sich die imaginäre ästhetische Inszenierung als subjektive Leistung in der Liminalität des Rituals als ein Phänomen zum Liminoiden hin beschreiben, zugleich ist hiermit auch die ästhetische Inszenierung der Subjektivität als performative Leistung zu kennzeichnen.

⁴⁹⁵ Csikszentmihaly, Mihaly: Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen. 5. Aufl., Stuttgart 1993, S. 74 ff.

3.6.1 Das Schwellenphänomen als Konzept für Communitas-Erfahrung

In den Initiationsriten sind die rituellen Subjekte insofern einer Egalisierung unterworfen, als sie als Schwellenwesen nichts aufweisen, was sie von ihren Mitinitianden unterscheiden könnte. Alle Teilnehmenden an der Taufe sind im Zustand mit dem Schwellenphänomen betroffen. Sie sind ergriffen und bewegt. Durch diese Gleichstellung entsteht unter den Initianden eine intensive Form von Gemeinschaft.

Turner siedelte die Liturgie zwischen Liminalem und Liminoidem an. Die Ambivalenz des sozialen Dramas gilt auch für das Taufritual. Die Taufe zeigt aber, dass die für das Ritual notwendige Communitas-Erfahrung nicht allein an den verbindlichen Zeichenhandlungen der Taufe hängt, sondern daran, wie sich die Taufe insgesamt als Prozess für die Teilnehmenden aus ihrer subjektiven Sicht heraus inszeniert.

Der Religionswissenschaftler Schroeter-Wittke hebt im Zusammenhang der Taufe die Einmündung der gemeinschaftlichen Erfahrung in eine neue Erfahrung der Sozialität hervor. Er formuliert eine Forderung für das „Prozessereignis“, es sollte beim Erlebnis der Taufe zu einer „Einsicht“ kommen, die Taufe als einen lebenslangen Weg zu entdecken. Hier verfolgt Schroeter-Wittke die deutliche Intention der subjektiven Erfahrung der Taufe, sie soll zur Sozialität führen: „Wer seine Communitas-Erfahrungen allein in Michael-Jackson oder Bach-Konzerten macht, hat damit noch keine neue Sozialität erfahren.“⁴⁹⁶

Harald Schroeter-Wittke diskutiert den Begriff der Communitas nicht gemäß der Ritualtheorie nach Victor Turner⁴⁹⁷, wenn er die Erfahrung von Communitas in der Taufe mit einem liminoiden Ritual gleichsetzt. Er verlangt mit der Erfahrung von Communitas die Einmündung in eine neue, weitere Erfahrung der Sozialität und argumentiert: es ist Kirchendienst im Sinne der Apostelgeschichte dafür zu sorgen, dass in der angemessenen Gestaltung von Übergangsriten eine neue Sozialität entsteht.

Die Grenzen zwischen Liminalität und Liminoidität sind fließend. Turner unterscheidet, dass am Liminalen gearbeitet, aber mit dem Liminoiden gespielt wird. In Anerkennung dieser Unterscheidung gilt für die rituelle Tätigkeit in Abwandlung der Verhältnisbestimmung, dass sie am Liminoiden arbeiten sollte, um das Liminale ins Spiel zu bringen.

⁴⁹⁶ Schroeter-Wittke, Harald: Übergang statt Untergang. In: Dalferth, Ingolf u. a.: Theologische Literaturzeitung. Jg. 128, Heft Nr .6, S. 584, Leipzig 2003.

⁴⁹⁷ Vgl. Wagner-Willi, Monika: Liminalität und soziales Drama. In: Wulf; Göhlich; Zirfas (Hg.) 2001, S. 230.

Auch wenn Schroeter-Wittke vorschlägt, die rituelle Tätigkeit mehr am Liminoiden, also an der performativen Erfahrung anzuschließen, so beachtet er nicht, dass das Liminoide zunächst die ästhetische Erfahrung ausmacht, die nicht intentional inszeniert werden kann, sondern nur vom Subjekt erlebt, also nur (im Sinne der religiösen Erfahrung) gewonnen werden kann. Die für das Ritual und darüber hinaus zugrunde gelegte Intention zur Sozialitätserfahrung widerspricht dem, was Harald Schroeter-Wittke in „Erfahrung“ bringen möchte oder als „Lernzugewinn“ mit dem Ritualerleben verbinden möchte. Die Performance als ästhetische Inszenierung für das Ritual wird jegliche Intentionalität für das Subjekt selbst freigeben, denn die ästhetische Inszenierung mit liminoiden Bezügen bindet sich nicht an repräsentative Prozesse. Wird hingegen an liminalen Prozessen, wie diese in Übergangsritualen produziert werden, eine intentionale Struktur aufgebaut und gebunden, so wirkt die ästhetische Inszenierung mit allen medialen Mitteln als „Erinnerungswerkzeug“ ohne Präsenzkraft für das Subjekt.

Für die Ritualinszenierung als Performance werden die Grenzen durchlässig. In seiner Performance-Theorie sieht Carlson den Unterschied zwischen *doing* und *performing* in der Haltung, in der wir Handlungen ausführen. „Im *doing* handeln wir, ohne darüber nachzudenken, im *performing* entsteht beim Handeln ein Bewusstsein vom Handeln.“⁴⁹⁸ Das Handeln in Performances überlässt dem Subjekt die Teilhabe und der Art und Weise der ästhetischen Erfahrung mit dem Ort des Geschehens.

Im Kontext des Rituals zur Taufe kann beispielhaft rekonstruiert werden, welche Faktoren dazu beitragen, eine *Communitas*-Erfahrung wirksam herzustellen. Turner unterscheidet drei verschiedene Formen der *Communitas*: die *spontane*, die *ideologische* und die *normative* *Communitas*. Dabei gehört die ideologische wie normative *Communitas* bereits der Struktur an, hingegen die spontane *Communitas* als der eigentlich originale Modus der *Communitas* lediglich während der liminalen Phase, manchmal nur während eines Augenblicks existiert und keinen dauerhaften Zustand bezeichnet.⁴⁹⁹ Die ästhetische Inszenierung des liminalen Prozesses veranlasst in besonderer Weise, dass bei den Teilnehmenden eine *spontane* *Communitas*-Erfahrung gelingen kann.

⁴⁹⁸ Vgl. Carlson, Marvin, zit nach: Schroeter-Wittke, Harald: Übergang statt Untergang. In: Dalferth, Ingolf u. a.: Theologische Literaturzeitung. Jg. 128, Heft Nr .6, S. 586, Leipzig 2003.

⁴⁹⁹ Vgl. Wagner-Willi 2001, S. 230.

Im weiteren Verlauf dieser Studie soll mit der Argumentation von Turner die spezifische Weise der spontanen *Communitas* verfolgt werden, wie diese sich eben in besonderer Qualität im Ritual ereignen kann. Dieses sich spontan gestaltende Gemeinschaftsgefühl ist in jeder Hinsicht ästhetisch-leiblich orientiert und bildet gleichzeitig die Voraussetzung und Vorbereitung für ein sich möglicherweise ereignendes Moment der performativen Erfahrung als ästhetische Inszenierung der Subjektivität, denn diese ästhetisch-leiblichen Stimulierungen im Ritualgeschehen versetzen das teilnehmende Subjekt in den Zustand der Selbstvergessenheit und Losgelöstheit vom alltäglichen Geschehen.

Der Zustand entsteht durch eine spezifische leibliche Befindlichkeit, die zunächst durch die Einladung zur Taufe als konkrete Ablösung vom zeitlichen, räumlichen und vom täglichen Erleben gelingt. Diese Inszenierung des ästhetisch-leiblichen Befindens steht in Wechselwirkung mit der gestalteten Räumlichkeit als Kirche. Als hervorragendes Element der Körperwahrnehmung fungiert der aktive sinnliche Einsatz des Körpers selbst, im Hören, Sehen, Spüren, Riechen, Singen, Bewegen und Tanzen.

3.6.2 Das Ritualgeschehen: ein Zustand der erhöhten Aufmerksamkeit

Die Konzentration im Ritualspiel im Zustand der Selbstvergessenheit bietet die Voraussetzung zum *performativen turn*, und zwar mit Hilfe der „konzeptuellen Metapher“, wie diese sich als ästhetische Inszenierung der Subjektivität entfalten kann.

Jede Liturgie zum Ritual bewegt in besonderer Weise und bewirkt, dass die Teilnehmenden in einen liminalen Prozess gelangen können. Klang, Bewegung und Atmosphäre im Ort des stattfindenden Rituals bewirken eine besondere ästhetisch inszenierte Befindlichkeit und tragen zur Steigerung des liminalen Zustands bei. Die Aufmerksamkeit am Geschehen des Rituals versetzt das Subjekt in Selbstvergessenheit und die Konzentration auf den Prozess wird durch eine andere Qualität des Fühlens, Sehens und Hörens stimuliert. Die Aufmerksamkeit am Geschehen ist in höchster Weise stimuliert durch eine Konzentration, die ein anderes Sehen und Erleben bewirkt.

Friedrich schreibt in seinem Beitrag zur Pastoralästhetik:

Die Wahrnehmung der Handelnden richtet sich dabei nicht in der Vogelperspektive auf die theologischen und theatralen Zusammenhänge der Liturgie, sondern sie richtet sich deut-

*lich aus der Binnenperspektive auf das innerliche persönliche Befinden und die äußerlich umgebenden Objekte und Teilnehmenden.*⁵⁰⁰

Das Ritual schafft ein besonderes Spannungsfeld, in dem Zeit, Raum, Ereignisse und Gefühle grundsätzlich anders sind als in der gewohnten Welt. Der Kirchenraum als Ort der ästhetischen Inszenierung hat seine besondere Eigenart und Atmosphäre durch die Gegebenheiten des Ortes. Es werden bestimmte Gefühle und Eindrücke verstärkt erzeugt.

Sowohl das Ritual wie das Theater schaffen bewusst diesen Aufbau eines Spannungsfeldes. Im Theater wird das Feld mitgeprägt vom Bühnenbild und den Requisiten, doch in erster Linie entsteht es durch die Präsenz des Schauspielers. Der Theaterleiter Konstantin Stanislawski hat einst den italienischen Schauspieler Salvini als Othello im Bolschoi – Theater erlebt:

*Salvini trat an die Tribüne der Dogen heran, sammelte sich, überlegte und zog, ohne daß wir es merkten, die ganze Menge des großen Theaters in seinen Bann. Es schien, als ob er das mit einer bloßen Geste machte – er streckte, ohne hinzusehen, den Arm zum Publikum aus, als packte er alle Zuschauer mit seiner Hand und halte sie während der ganzen Vorstellung darin wie Sperlinge (...).*⁵⁰¹

Ebenso stark hängt die Wirkung der Schauspieler vom umgebenden Raum, also auch vom Publikum ab. Dieses gemeinsame Feld entsteht auch im Ritual, es besteht eine Wechselwirkung der Stimmungsaufladung. Wenn hier die beiden Felder – Ritual und das Theater – als zwei Formen desselben Ausdrucksmittels betrachtet werden, nämlich den Aufbau eines Spannungsfeldes, so deswegen, weil dieses Spannungsfeld mit Hilfe von Gegenständen, Gesten und Bewegungen, mit der Beziehung zueinander und vor allem mit der körperlichen Präsenz geschaffen wird. In Anknüpfung an den Grenzbereich des performativen Erlebens hat sowohl die körperliche Präsenz im Ritual als auch die körperliche Präsenz im Theater eine Verbindung zu dem, was durch Gestik und Bewegung im Raum geschieht. Ritual und Theater sind auch in der Geschichte des Kultes miteinander verknüpft.

Welcher Art ist die Aufmerksamkeit, die im Ritual durch Form der Inszenierung im Selbst provoziert wird?

⁵⁰⁰ Friedrich, Marcus A.: Liturgische Körper. Der Beitrag von Schauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik. Stuttgart/Berlin/Köln 2001, S. 114.

⁵⁰¹ Stanislawski, Konstantin: Mein Leben in der Kunst. Berlin 1951, S. 271.

Es ist eine Form der Aufmerksamkeit, wie diese als ein „bereiter Geist“ formuliert werden könnte. Diese Aufmerksamkeit öffnet für das Neue, das in dem vom Alltag abgekoppelten Raum stattfindet. Es ist eine Form der Konzentration, in der sich das subjektive Sein von allen ihm eigenen „Konzepten“ für den Moment loslöst. Ferucci schreibt:

„Ein solcher Geist ist fähig, mit den Dingen zu kommunizieren, die richtigen Fragen zu stellen und dem Universum zu erlauben, dass ihm eine Reihe von scheinbar zufälligen Umständen durch Synchronizität, wie Jung es nannte, die Antwort gibt.“⁵⁰²

Die Aufmerksamkeit des Selbst ist in dieser Weise schöpferisch, ohne an ein Resultat gebunden zu sein, jedes Ding bekommt eine besondere Aufmerksamkeit und jedes Ereignis hat eine Chance, beachtet zu werden. Das Phänomen des Selbstseins in dieser Weise ist nicht nur an den inneren Geist gebunden, vielmehr richtet sich die Konzentration auch auf Beobachtung nach Außen, auf das, was gerade „ist“ bei den anderen Teilnehmern im Raum, ebenso aber auch dem Raum selbst gegenüber: das *Wie* wird mit allen Sinnen empfunden. Dennoch geht diese erhöhte Konzentrationsform nicht von einem kognitiven Wollen aus, sondern sie ist eher gebunden in einer Form der Kontemplation.

Die Zusammenhänge zwischen den Phänomenen des Erregens von Aufmerksamkeit liegen in einem Staunen. Anders als die Neugierde ist das Staunen ohne Selbstzweck, es ist mit dem eher spielerisch zu beschreibenden Tun verbunden: das Selbst ruht in einer Weise der Selbstvergessenheit, welche ganz an den Augenblick gebunden ist. Im wahrsten Sinn des Wortes wird der „Augen-Blick“ im religiösen Ritual besonders (an)geleitet. Durch das Staunen als Eigenart der selbstvergessenen Aufmerksamkeit werden vertraute Raster unterschiedlicher Anblicke verlassen und durch neue *andere* Wirklichkeiten ersetzt. Es ist eine Art der Achtsamkeit, die im Körper Resonanz findet und deren Bindung an das Fühlen mehr mentale Bildfolgen auslöst, für die der Geist keine Entsprechung mit Worten hat.

Mit Victor Turner ist die spontan inszenierte Communitas-Erfahrung im Sinne einer Intention nicht zu „instrumentalisieren“, also nicht methodisch zu nutzen. Dennoch gelingt im „Echt-Zeit-Raum“ des Rituals eine Inszenierung der Empfindungsqualität als besondere, vom Alltag losgelöste Aufmerksamkeit mit der spezifischen Gerichtetheit für diese Empfindungen. Ebenfalls entwickelt sich in der ästhetischen Inszenierung am Ort eine besondere Form der Aufmerksamkeit für die Gerichtetheit auf die Anderen.

⁵⁰² Ferrucci, Pier: Unermesslicher Reichtum. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 207.

Bewusste und unbewusste Beobachtung sind als psychische Daten nicht einheitlich. Wir erhalten sie in erster Linie durch unbewusstes Hören, Sehen, Fühlen und Riechen und des Weiteren durch unbewusste Beobachtung. Diese Beobachtung geschieht natürlich auch mit Hilfe der Sinnesorgane, ohne dass uns dies bewusst wird. Wir erinnern uns an Einzelheiten der Kleidung einer anderen Person oder an bestimmte Gesten, ohne sie uns ins Gedächtnis zu rufen. Die geringsten Bewegungen begleiten jeden Gedankenvorgang und sprechen zu uns ebenso wie Worte. „Signale verborgener innerer Bewegungen und Regungen werden schweigend ausgegeben und empfangen.“⁵⁰³

Reik hat wie Lacan darauf hingewiesen, dass die individuellen Merkmale gewisser Modulierungen der Stimme, Tonhöhe und Sprechrhythmen zu den unbewussten Mitteilungen gehören. Reik beschreibt diese Form der Mitteilungen nicht wie Lacan mit Hilfe einer Strukturanalyse der Sprache, die die Konstituierung des Subjekts entwirft, sondern er nähert sich diesem Phänomen, indem er die Art und Weise der kommunikativen Aufmerksamkeit deutet und dieses Phänomen der Mitteilung als potentielle Aufmerksamkeitsfähigkeit im Kontakt der Menschen untereinander herausarbeitet.

Reik beschreibt den Bereich der unbewussten Kommunikation als telepathisches Phänomen. Diese Kommunikation ist für ihn keinesfalls „übersinnlich“, im Gegenteil, das Phänomen macht jene Sinne gegenwärtig, die unserem Bewusstsein entfremdet wurden. Indem in der telepathischen Kommunikation Signale als Reize verwendet werden, die die Schwelle unseres Bewusstseins nicht überschreiten, und indem sie in Aktion treten, um unsere normalen Sinneswahrnehmungen zu ergänzen, führen sie zu besonderen psychischen Erkenntnissen. Die Bedeutung der unbewussten Wahrnehmung sollte nicht unterschätzt werden. So überschreitet die unbewusste Wahrnehmung die Grenzen der Mitteilungen, die wir durch unsere bekannten Sinnesorgane empfangen haben. Reik führt aus: „Wir haben Ohren und hören nicht nur mit ihnen; wir haben Augen und sehen nicht nur mit ihnen. Möglicherweise arbeiten diese unbekannteren Sinne schneller als diejenigen, die wir kennen (...).“⁵⁰⁴ Als Phänomen der ontologischen, evolutionären Entwicklung begreift er diese Kommunikation als verloren gegangene Fähigkeit, der er aber letzten Endes, ebenso wie Lacan, eine determinierende Rolle in der zwischenmenschlichen Kommunikation zuweist. Wo Lacan in der kommunikativen Situation dem

⁵⁰³ Reik, Theodor: Hören mit dem dritten Ohr. Die innere Erfahrung eines Psychoanalytikers. 1. Aufl., New York 1948, hier: Frankfurt a. M. 1983, S. 154.

⁵⁰⁴ Reik 1983, S. 159.

Subjekt seine existentielle Ohnmächtigkeit durch das eigene Begehren zuweist, versucht Reik sich der Verschiedenartigkeit jener Aufmerksamkeitseindrücke zu nähern, die nur unbewusst registriert werden können. Hier unterscheidet er bezüglich der Konstituiertheit des Subjektes unterschiedliche Grade der subjektiven Aufmerksamkeitsregung. Im Zusammenhang der ästhetischen Inszenierungsmöglichkeit der Subjektivität sind die Beobachtungen von Reik dazu geeignet, die Befindlichkeit in der subjektiven Aufmerksamkeitsregung zu beleuchten. Die Bedeutung der Aufmerksamkeitsregung durch unbewusste Mitteilungen beschreibt Reik mit der Flüchtigkeit, in der sie erscheinen. Diese Eigenart nennt er das „das Hören mit dem dritten Ohr“⁵⁰⁵. Weiter führt er aus, dass die beste Methode, über die Bedeutung „unbedeutender“ Angaben zu erfahren, nicht das darüber Nachdenken sei, denn: „Sie enthüllen ihre Geheimnisse wie Türen, die sich von selbst öffnen oder gar nicht.“⁵⁰⁶

Eine Eigenart der Wahrnehmung mit dem „dritten Ohr“ besteht darin, dass diese Form der Wahrnehmung auf zwei Kanälen hört. Das „dritte Ohr“ kann erfassen, was andere Leute nicht sagen, sondern nur fühlen und denken, es kann aber auch nach innen gerichtet werden. Diese Art der Aufmerksamkeit richtet sich auf die feinen Eindrücke, auf flüchtige Gedanken und Gefühle, und zwar in der Art, wie sie im Kontakt mit dem Gegenüber vorhanden sind. Die Bedeutung stellt sich als Botschaft ein, die wie eine physische Empfindung plötzlich überraschen kann. Beim Prozess des Erfassens dieser flüchtigen Zeichen trauen wir unseren Sinnen. Eine besondere Rolle spielt hier der Begriff der gleichschwebenden Aufmerksamkeit. Mit gleichschwebender Aufmerksamkeit zitiert Reik einen Begriff nach Sigmund Freud und bezieht sich auf die Regel der analytischen Situation, alles in gleicher Weise aufzunehmen. Es ist das notwendige Gegenstück zur Forderung dem Patienten gegenüber, alles zu sagen, was ihm in den Kopf kommt, ohne Überlegung oder Auswahl. Hiermit ist nicht eine besondere Art der Aufmerksamkeit gemeint, in der man sich alles gleichermaßen merkt. *Gleichschwebend* ist zunächst eine besondere Haltung oder Reaktion gegenüber dargebotenen Inhalten. Aufmerksamkeit bezeichnet zunächst eine Gedächtnisleistung als Fähigkeit, sich zu erinnern. Der Begriff Aufmerksamkeit schließt aber auch den der „Auswahl“ mit ein. Aufmerksamkeit wird tatsächlich definiert als „der Vorzug, der bewusst gewissen geistigen Inhalten gewährt wird“⁵⁰⁷. Hier kritisiert Reik die Formulierung seines Kollegen Ebbinghaus und verweist auf die

⁵⁰⁵ Reik 1983, S. 246.

⁵⁰⁶ Ebenda, S.168.

⁵⁰⁷ Vgl. Reik 1983, S. 183.

Enge des Bewusstseins. Alles spricht gegen die Möglichkeit der gleichschwebenden Aufmerksamkeit. Jede Art der Aufmerksamkeit ist auf eine Reaktion zurückzuführen. In einer Analogie nähert sich Reik dem Phänomen der Aufmerksamkeit ähnlich, wie es Lacan mit der Beschreibung im Feld des Sehens und seiner Theorie des Blicks vorgenommen hat.

Das Phänomen der Aufmerksamkeit wird mit dem Scheinwerfer verglichen. Dies trifft zu in der Aussage, dass die Aufmerksamkeit Licht in einen Teil unserer Erfahrung bringt. Eine Unterscheidung muss jedoch in der Frage nach der Erfahrungsweise gerichtet werden. Richten wir unser Interesse ein? Die willentliche Aufmerksamkeit ist auf einen engen Bezirk unseres Erfahrungsfeldes beschränkt. Diese kann mit einem Scheinwerfer verglichen werden, der ein bestimmtes Gebiet absucht. Die Konzentration der willentlichen Aufmerksamkeit führt zum Aufstellen von Verboten, d. h., die genaue Beobachtung eines mit dem Scheinwerfer beleuchteten Platzes führt zu einer Nichtbeachtung anderer Dinge. Die Einengung durch die willentlich gerichtete Aufmerksamkeit lässt ihr Gegenteil, die Aufmerksamkeit als nicht aktives Prinzip, bedeutend werden. Reik versteht nach seiner Diskussion des Begriffes der Aufmerksamkeit die gleichschwebende Funktion der Aufmerksamkeit als einen auskundschaftenden Charakter. Er weist darauf hin, dass mit ihr die Gegenstände und ihre Verbindung nicht scharf und klar zu unterscheiden sind, wie dieses die willentliche Aufmerksamkeit unternimmt und eben auch so zu unterscheiden hat.

Aber vielmehr bestehen Chancen, sich besonders anzunähern an das Phänomen der Aufmerksamkeitsstrukturen, indem wir den strengen Forderungen der Aufmerksamkeit zu entrinnen versuchen. Wenn wir nämlich keinen Zweck mehr verfolgen und aufhören, die Aufmerksamkeit in eine bestimmte Richtung zu lenken, tritt eine Veränderung ein: nämlich die Bereitschaft, eine Fülle von Reizen aufzunehmen, die aus dem Unbewussten oder dem Unbekannten auftaucht. Der unmittelbare Aspekt der Gegebenheiten löst sich auf. Reik drückt das mit folgenden Worten aus: „Unser Gedanke geht weg und erreicht auf einem ungewöhnlichen Pfad ein Ziel, das auf keinem anderen hätte erreicht werden können. Das Wesentliche daran ist, dass auf diese Weise das Auftauchen plötzlicher Ideen erleichtert wird.“⁵⁰⁸ In diesem Gedankenvollzug nimmt Reik die Forschungen der Kreativitätstheorien vorweg, wie sie namentlich durch Mihaly Csikszentmihaly mit dem flow – Erlebnis⁵⁰⁹ beschrieben wurden.

⁵⁰⁸ Ebenda, S. 197.

⁵⁰⁹ Csikszentmihaly 1993, S. 74 ff.

Um diesem Zustand näher zu kommen, bezieht sich die Frage auf den Bereich des Rituals, der von der Communitas-Erfahrung gekennzeichnet ist. Das gemeinsame Ritual der Taufe bezieht sich, wie bisher herausgestellt wurde, auf einen liminalen Prozess, liminoid wird die Erfahrung im Einzelnen erlebt.

Was macht dann das gemeinsam Erlebte im Ritual der Taufe aus?

Die ästhetischen Inszenierungsformen des Rituals zur Taufe sind nicht getrennt voneinander zu sehen, sie treten in Wechselwirkung zueinander auf, begründen sich nicht als „Folgeerscheinung“ im Sinne einer Kausalitätsbeziehung. Sie treten in einer wechselseitigen Bedingtheit auf. Diese Inszenierung arbeitet mit leiblich induzierten Mitteln, welche die Stimmung des Einzelnen berührt. Zum einen im Sinne der mit Böhme dargelegten Theorie zur Ästhetik der Atmosphären und zum anderen im Sinne der mit Reik vorgestellten Theorie der Aufmerksamkeitserregung als ein ‚Hören mit dem dritten Ohr‘.

Das Phänomen der atmosphärisch bedingten Ritualinszenierung sollte in diesem Punkt näher beleuchtet werden, weil diese Grundstimmung die Voraussetzung für die Möglichkeit der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität als performatives Erleben ausmacht. Es ist der Zustand der Selbstvergessenheit, welche durch die Wechselwirkung der erlebten Phänomene erzeugt wird und zugleich die Voraussetzung bildet, um in Selbstvergessenheit des Subjekts eine performative Erfahrung entstehen zu lassen. Inwieweit diese Gestaltungsmittel dazu beitragen können, das gemeinsame Ritual als Gemeinschaftsgefühl erleben zu können, soll im nächsten Schritt verfolgt werden.

Die Agende zur Taufe führt als Dramaturgie zum rituellen Geschehen eine Choreographie zur ästhetischen Erfahrung des Leib-, Zeit- und Raumerlebens am konkreten Ort an. Der Gestaltungsrahmen, die gestischen Handlungen und die Objektbeziehungen bestimmen die Wechselseitigkeit der Wirksamkeitsaspekte. Musik und Tanz führen das Subjekt in einen Zustand der Selbstvergessenheit. Hier liegen die Voraussetzungen für eine besondere Form der Aufmerksamkeit für das rituelle Geschehen. Es ist auch eine Form für einen meditativen Zustand, der die Selbstvergessenheit im Sein provoziert, aber das Subjekt ist dennoch in erhöhter Aufnahmebereitschaft für den umgebenden Ort mit allen seinen Faktoren. Im Allgemeinen heißt es,

dass mit Tanz, Rhythmik und Musik auch eine Form der *Communitas*-Erfahrung geschieht. Diese Form der *Communitas*-Erfahrung ist bezüglich ihrer suggestiven Kraft zu interpretieren: mit Hilfe des inszenierten Gestaltungsrahmens besteht für die Teilnehmenden am Taufritual in der Schwellensituation eine besondere leiblich-ästhetische Wirksamkeit der Entspannung. Andritzky bestätigt in seiner Studie zur ethnotherapeutischen Forschung, dass das Ritual Parallelen zur Suggestopädie aufweist.⁵¹⁰ Die *Suggestopädie* ist eine Lernmethode, die Entspannung mit verbalen Informationen kombiniert. Die Methoden der Suggestopädie sind denen in traditionellen Ritualen sehr ähnlich: Beide bedienen sich des Mittels der „Verkleidung“ oder der „Einkleidung“ der eigentlichen Aussage. Dazu werden Melodien, Rhythmen, Versmetrik und Entspannung verwendet. Das gesamte rituelle Setting trägt dazu bei, dass Suggestionen, wie auch eigene Einsichten im Individuum einen fruchtbaren Boden finden.

Steht dieses Gemeinschaftsgefühl im Widerspruch zur Selbstbezogenheit im Ritualgeschehen zur Teilnahme an der Taufe?

Diese rituelle Inszenierung als Form einer konzentrisch angelegten Inszenierung der Entspannung im Sinne einer gemeinschaftlichen Erfahrung soll im nächsten Schritt gedeutet werden.

Die gemeinsame liminale Erfahrung im Ritual ist ein Weg zur ästhetischen Erfahrung im religiösen Kontext, der auf besondere Weise leiblich inszeniert wird. Die Liturgie zur Taufe gelingt als „Körperdrama“. Der Rhythmus als Vollzug besteht im dem Wechselspiel extremer Positionen und Stadien des Übergangsrituals. Durch Entspannung, Bewegung, Musik und ästhetische Rauminszenierung gelingt eine besondere Form der Aufmerksamkeit. Dies ist die Gemeinschaft, welche auch als gemeinschaftliche ästhetische Erfahrung gespürt wird, denn sie ist in Abhängigkeit mit dem Anderen als Gegenüber erst wahrzunehmen.

Der gemeinschaftliche Akt gelingt als Eintritt in den besonderen Ort. Es wird im wahrsten Sinne des Wortes eine Schwelle übertreten, es ist die Schwelle des Zustands vom selbstbewussten Sein zum selbstvergessenen Sein. Im Folgenden soll daher die ‚Schwelle‘ als konkretes Darstellungsmittel und Gestaltungsmedium vorgestellt werden.

⁵¹⁰ Vgl. Andritzky, Walter: Ethnotherapie. Gesundheitssystem und biopsychosoziales Paradigma, eine Evaluation des mesa-Rituals (Nordperu). In: Holz, Karin; Zahn, Carmen: Rituale und Psychotherapie, transkulturelle Perspektiven. Berlin 1995, S. 61.

3.6.3 Die Schwelle als Gestaltungsmedium

Die dramaturgische Rahmeninszenierung betont die Schwelle selbst indem sie zum darstellenden Mittel, also zum Inszenierungsmittel für eine ästhetische Erfahrung gemacht wird.

Das Tor als Schwelle

Schwellen sind oft symbolische Barrieren der Türen und Öffnungen sakraler Gebäude. Sie können mit Gebeten, Sprüchen und Segenswünschen markiert sein. Tore sagen explizit aus, wer einen heiligen Raum betreten darf und wer nicht, sie beeinflussen die Identität und Zeit derjenigen, die eintreten wollen.

Das Tor bekommt als Eingang und Ausgang eine herausragende Bedeutung. Es wird durch Elemente wie Bögen und Pfeiler besonders gekennzeichnet. Das Tor ist der Punkt, wo das Eintreten erlaubt und kontrolliert wird. Tore, Schwellen und Öffnungen markieren den Übergang von einer Art des Raumes zum anderen. Das Überschreiten kann den Übergang eines Individuums von verschiedenen sakralen oder sozialen Stufen bedeuten.

Zu den Grenzen und Schwellen gehören im Eingangsbereich auch die Darstellung des Labyrinths, welches in den christlichen sakralen Bauten der vielen mittelalterlichen Kathedralen zu finden ist. Im Labyrinth führt nur ein Weg ins Zentrum. Es stellt die spirituelle Reise, den gewundenen Pfad der Seele durch das menschliche Leben dar. Die Fensterrose oder die Altarabbildungen das Jüngste Gericht weisen dabei auf das Schicksal der Seele nach dem Tod. Die Darstellung des Labyrinths am Beginn des Kirchenschiffs ist somit auch als eine Barriere zum heiligen Bereich des Altars zu verstehen.

Die Beziehungen zwischen sakralen Gebäuden und dem Konzept des Zentrums können unterschiedlich sein. Das Zentrum ist nicht nur ein räumliches Konzept, sondern auch ein Ausgangspunkt mit und in der Zeit. Die Abfolge der Liturgie und die Gestaltung im Raum sind inspirierende Brennpunkte im Gesamtkonzept der Inszenierung zur Taufe.

So ist zum Beispiel in der Kathedrale von Chartres in Frankreich die Labyrinthspirale symmetrisch zur westlichen Fensterrose platziert. Wie das Labyrinth zeigt, ist die Reise zum Zentrum schwierig und gefährlich. Diese Gestaltungsinszenierungen unterstützen als Schwellenmedien die Führung der Gläubigen im Ritualablauf.

Der Schwellenweg

Der Schwellenweg ist in den meisten christlichen Kirchen vorbestimmt: Man tritt von Westen her ein und schreitet nach Osten zum Altar, vom Dunkel ins Licht, vom Tod zum Leben. Hier ist die Wegrichtung vorgeschrieben, auf der sich die Teilnehmenden zur Taufhandlung befinden, man schreitet entsprechend dem inhaltlichen Prozess der Taufhandlung durch den Tod zum Leben. Die körperliche Beziehung verbirgt sich, wie schon weiter oben genannt, in der Gebäudestruktur. Die Bauwerke werden oft nicht nur als Reproduktion des Kosmos, sondern auch als solche des menschlichen Körpers angesehen. Im Schwellendasein entsteht die Verbindung zwischen Bauwerk und Körper. Der kreuzförmige Grundriss vieler Kirchen symbolisiert den Leib Christi am Kreuz und auch den Menschen selbst: Das Schiff repräsentiert den Körper, der Altarraum die Seele, der Altar den Geist.⁵¹¹

Um diese Grundform entwickeln weitere Referenzen als Metapher zum Taufgeschehen: Das nördliche Querschiff assoziiert Dunkelheit, die Kälte und das Böse, das südliche assoziiert Licht und Wärme. Der Weg durch das Kirchenschiff symbolisiert den Übergang vom profanen zum heiligen Raum, vom Tod zum ewigen Leben. Das Kirchenschiff führt zum Altar⁵¹².

Die Schwelle als Licht und Farbe

Mit der Taufhandlung ist der Teilnehmende durch die Schwellenwege von der Wechselwirkung extremer Positionen betroffen. Ebenso wie der Weg der Taufhandlung durch das Dunkle führt und damit den Tod *und zugleich* das Leben beschreibt, kennzeichnet das Licht die Wärme und damit die Hoffnung im Leben *und zugleich* im Tod.

⁵¹¹ Vgl. Humphrey; Vitesbsky 2002, S. 36 ff.

⁵¹² Der keineswegs geheime Altar ist wegen des Gemeinschaftsgedankens der christlichen Religion der zentrale und augenfälligste Teil des Gebäudes und wird als heiligster Teil des Bauwerks hervorgehoben. Orthodoxe Kirchen verbergen den Altar hinter einer Bilderwand (Ikonostase), hinter der kein Ungetaufter gehen darf. Die orthodoxe Kirche sieht die Kommunion als Leben spendende Begegnung mit dem auferstandenen Christus. Für die Protestanten war das Opfer Christi einzigartig und für immer ausreichend, seine Wiederholung im Ritual ist daher unnötig. Protestantische Kirchen sind Orte religiösen Kults, insbesondere des Gedächtnisses der Lehren Christi.

Der überschaubare Raum wird für die reformatorische Umgestaltung des Kirchenraums zum Leitbild. Die frühen reformierten Kirchen schufen in der Mitte der Kirche Platz für den Abendmahlstisch. Man brachte ihn mitten ins Schiff, wo bisher das Volk dem Prediger zuhörte. Man holte auch die Menschen in den Chorraum.

Der Adept zur Taufe *durchlebt* den Gang zum zentralen Ort des Geschehens. Er taucht nach Überschreitung der Eingangsschwelle in die Dunkelheit. Durch den Wechsel von der Tageshelle vor der Tür kann er zunächst im Dunkel des Eintritts in den Kirchenraum nichts erkennen, aber dann – beim Abschreiten zum Zentrum –, möglicherweise unterbrochen durch den mühevollen Weg des Labyrinths, wird der Täufling vom Licht empfangen, welches seitlich durch die Fenster scheint und schließlich den Blick zum Zentrum freigibt.

Die Wechselwirkung von Dunkelheit und Licht ist mit allen Phasen des Taufgeschehens verbunden und zeigt seine Präsenzkraft durch Körper, Raum und Taufhandlung. Die Schwelle als Lichtmetaphorik ist ein zentrales Inszenierungsmittel und steht im Zeichen jeglicher liturgischer Handlung.

Markschies spricht hier „von einer Umsetzung der Lichtarchitektur, die das überirdische göttliche Licht in irdischer Materialität aufscheinen lässt. Der Mensch kann aus dieser Welt am Licht und durch das Licht emporsteigen“.⁵¹³

Die Vorstellung vom Licht als Metapher dient als Terminologie „vom Glanz des schmückenden Materials zum spirituellen Glanz des Glaubens“⁵¹⁴. Sie findet sich in der Tradition der spätantiken christlichen Epigraphik. Die Lichtinszenierung sorgt besonders dafür, eine leibliche Erfahrung auf möglichst vielschichtiger Deutungsebene anzusprechen – wie dieses auch im Bezug zum Ritual der Taufe gelten kann.

In der religiösen Kunst dienen die Farbglasfenster dazu, durch ihre Verwendung in leicht verständlichen Bildern Themen und Szenen zu vermitteln: aus dem Leben Christi, der Heiligen und der Jungfrau Maria sowie Darstellungen der Laster und Tugenden.

Charakteristisch ist die Gegenüberstellung von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. Der Typus (Altes Testament) war als Vorwegnahme des Antitypus gedacht und entsprach damit der mittelalterlichen Vorstellung, dass biblische Ereignisse vorherbestimmt waren.

Als spirituelles Ausdrucksmittel verbinden Farbglasfenster in den sakralen Bauten bildliche Erzählungen mit einem hochentwickelten Spiel von Licht und Farbe, wodurch die Gefühle des Betrachters beeinflusst werden. In den gotischen Kirchen und Kathedralen des 12. und 13. Jahrhundert wurde dieses Medium perfektioniert. Maßwerk der ornamentalen Steinmuster und Strebebögen erlaubten Wandkonstruktionen fast aus Glas.⁵¹⁵

⁵¹³ Vgl. Markschies 1995, S. 39.

⁵¹⁴ Ebenda, S. 52.

⁵¹⁵ Vgl. Humphrey; Vitesbsky 2002, S. 50.

Im Innenraum der Kathedrale greifen die Glasmalereien die in der Vorhalle erteilte „Lehre“ wieder auf. Der Gläubige hat die Schwelle überschritten. Er hat sich um eine Stufe der Kontemplation erhoben. Durch die Menschwerdung Christi zum Sohn Gottes geworden, hat auch er Teil an dem Erbe, das heißt an der Erleuchtung. Er ist in einen Zwischenraum eingedrungen, er existiert „weder im Schlamm der Erde noch in der Reinheit des Himmels“⁵¹⁶.

Die Gestaltung und Position der einzelnen Fensterbilder gelingt durch die Charaktere der Farben, die in Gegensatz oder aber in harmonischer Beziehung zueinander stehen. Die Farben wurden also nicht ausgesucht, um einer getreuen Wiedergabe der äußeren Erscheinung zu dienen, sondern gemäß den Beziehungen, die sie verkörpern sollten. Zum einen ordnen und erzählen die Darstellungen den Stoff für die Lehre, zum anderen vollzieht das Licht, welches von außen durch die farbigen Gläser dringt, eine Verklärung des Sichtbaren. Die Projektion des Lichtstrahls in der Symbolik der Rose zeigen die Erfüllung der Schöpfung: in der Zirkulation des Brennpunktes entsprungen und in dem zum Ursprung des zurückgehenden Lichtes, als Prinzip auf die Einheit beschränkt. In der Form der geschlossenen Rundbahn werden zugleich die Zyklen des Kosmos und die in der Ewigkeit enthaltene Zeit vorgestellt. Hier schließt sich mit der Form des Kreises die Einheit der Darstellung von Dunkelheit *und* Licht als Gestaltungsprinzip.

Farbige Lichtstrahlen berühren den Körper in einer diffusen und zugleich charakterisierenden Stimulierung. Das Auge nimmt Licht und Farbschwingungen auf. Die Farben haben neben der psychischen Wirkung eine physiologische Wirksamkeit. Licht und somit farbiges Licht bedeutet Nahrung für das autonome Nervensystem. Das farbiges Licht ist elektromagnetische Energie, die in unterschiedlichen Wellenlängen auftritt. Beim Zusammentreffen von Lichtstrahlen addieren sich die Energien, es entsteht helleres Licht bis hin zum Weiß. Nur ein Bruchteil des elektromagnetischen Energiefeldes ist den lichtempfindlichen Rezeptoren im Auge erkennbar. Wahrnehmbar ist das Licht und seine Farbigkeit im gesamten leiblichen Spektrum und löst unter diesem Einfluss Reaktionen aus.⁵¹⁷

Die Qualität der Lichtinszenierung, somit auch die farblich inszenierte Lichtqualität, verfügt in Bezug zum Körperdrama über eine wesentlich leiblich stimulierende Inszenierungskraft, wel-

⁵¹⁶ Duby, Georges: Die Zeit der Kathedralen: Kunst und Gesellschaft 980–1420. Übers. von Grete Osterwald, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1999, S. 523.

⁵¹⁷ Vgl. Gekeler, Hans: DuMont's Handbuch der Farbe. Systematik und Ästhetik. Köln 1988, S. 62 f.; oder „Wege zur Farbe“. In: Kunst + Unterricht, Heft Nr. 265, S. 7, Seelze 2002.

che wie der Klang und die Bewegungsinszenierung im Ritualverlauf die Teilnehmenden zu „Schwellenwesen“ werden lässt.

3.6.4 Die Schwelleninszenierung durch Rhythmus und Gestik

Die Deutung der Bewegungsdynamik im Ritual dient dazu, die Qualität der körperlichen Empfindung im Schwellenritual zur Taufe zu verstehen.

*Im Tanz kehrt der Mensch heim zu seinem eigentlichen Wesen. Er befreit sich von allen äußeren Einflüssen, wird ganz er selbst ... Tanzend erlebt er die Tiefe seines Ichs, verknüpft sein Leben mit der Welt, dem All, der Gottheit. Tanzend fühlt er sich als Teil des Kosmos (...).*⁵¹⁸

Wichtige Lebensbereiche wurden und werden im Tanz dargestellt und durch das Tanzritual beeinflusst: Liebe, Hochzeit, Geburt und Tod. Das Wort „Tanz“ stammt ab vom Sanskritwort *tanha*, was Lebensfreude bedeutet. Der Tanz wird zum „Tanz im Angesicht der Götter“⁵¹⁹.

Die sakralen Tanztraditionen der Welt weisen auf eine erstaunliche Vielfalt imaginativer Formen auf, durch die der Mensch versucht hat, sich mit den unterschiedlichen Ebenen des Lebens über körperlichen Gebärden und tänzerischen Ausdruck auseinanderzusetzen. Der Tanz ist in jeder Form imitativer Ausdruck, so versucht der Mensch im Tanz sein inneres Bewegtsein in einer äußerlichen Bewegung auszudrücken. Tanz ist neben der Freude an rhythmischer Bewegung auch Neuschöpfung der Begebenheiten des Lebens in rhythmisch-spielerischer Form, die sich bis in die Ekstase steigern kann; dabei ist das Bewusstsein eingependelt in einem Zustand jenseits des Denkens oder Wollens.

In den frühesten Formen wurden die Riten zur Initiation schreitend oder tanzend in Labyrinth- oder Spiralförmigkeit ausgeführt, als Suche der Seelenreise zu Gott, bei der die Seele in die Irrgänge der Dunkelheit und des Todes durch ein Tor eintritt und dann zurückkehrt, um wiedergeboren zu werden.

⁵¹⁸ Mouratidou, Ekaterini: Griechische Tänze – Eine historische und tanzpsychologische exemplarische Studie. Köln 1995, S. 21.

⁵¹⁹ Bekannt sind die Tanzspiele des orgiastischen Dionysoskultes, wie sie als Abbildungen auf der attischen Vasenmalerei aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. zu sehen sind. Sie waren wild und leidenschaftlich: Eine Mänade tanzt mit Trommel und Thyrsosstab zu Ehren des Dionysos. Auch zeigt eine etruskische Vasenmalerei aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. tanzende Satyre und ein Mädchen, es zeugt davon, dass dem Tanz in den sakralen, rauschhaft-ausschweifenden dionysischen Kulturen zentrale Bedeutung zukam. In den Naturreligionen findet man tanzende Schamaninnen, Priesterinnen und Tempeltänzerinnen, so in Indien, Kambodscha oder auf Bali. Vgl. Wosien, Maria-Gabriele: Tanz im Angesicht der Götter. München 1985.

Für die griechisch-ägyptischen Mysterienkulte und deren Ziel geistiger Vereinigung beschreibt Plutarch in Isis und Osiris: „Tod und Initiation sind eines nur (...). Zuerst sind da beschwerliche Wege, das Eintreten ins Dunkel, Zweifel und Furcht, Suche ohne Erfüllung, dann kurz vor dem Ende Schrecken aller Art, Schweiß, Erschauern und höchstes Erstaunen.“⁵²⁰

Im kulturhistorischen Kontext der Taufe ist zur Thematik der körperlichen Inszenierungskraft durch den Kultus des Tanzes wenig bekannt. Dennoch ist das „Schwellen-Dasein“ geprägt vom Rhythmus der Bewegung und Gestik verbunden mit musikalischen Klängen und Worten. Im christlichen Ritual ist das „Schreiten“, die Prozession, ein wesentliches Element im liturgischen Inszenierungskonzept. Der Weg zur Taufe im sakralen Raum und der damit verbundene Ortswechsel ist mit einem tiefen, im Leiblichen verwurzelten Grundbedürfnis zu ästhetischen Erfahrung im (Da-)Sein verknüpft. Der Bewegungsakt steht als sakrales Element des Taufrituals im engen Verbund mit der räumlichen Gestaltung und der musikalischen Inszenierung. In der Qualität der Wechselwirksamkeit dieser Faktoren wird die ästhetisch-leibliche Inszenierungskraft als gemeinschaftliche Erfahrung des Schwellenphänomens deutlich.

Durch den Tanz oder die schreitende Bewegung erreicht der Mensch den Zustand, der ihn für den Gottesdienst vorbereitet. In dieser Weise bezeichnet es auch Ambrosius, der Bischof von Mailand, im 4. Jahrhundert:

*So wie derjenige, der leiblich mit seinen Gliedmaßen tanzt und sich dreht, das Recht erwirbt, am Rundtanz teilzuhaben, so erwirbt sich auch derjenige das Recht, der am geistigen Tanz teilhat und sich in der Ekstase des Glaubens bewegt, im Rundtanz der ganzen Schöpfung mitzutanzten.*⁵²¹

Das Begehen eines Weges voller Hindernisse ist das Leitmotiv im Labyrinth. Der „Geranos“ – Tanz auf der Insel Delos – geht zurück auf die Sage von den Erlebnissen des Theseus im Labyrinth von Kreta. Dieser historische Tanz hat auch alle frühchristlichen Kirchentänze geprägt. „Die Tänzer hielten ein Seil, den Faden der Ariadne, und ebenso wie dieser zuerst von Theseus aufgerollt und dann wieder zu einem Knäuel zusammengewickelt wurde, so führte der Vortänzer die Gruppe in die Mitte des Labyrinthes und dann wieder heraus. Die Tänzer bewegen sich in das Labyrinth hinein von rechts nach links, die Richtung des Todes, kreisen

⁵²⁰ Vgl. Plutarch, zit. nach: Wosien 1985, S. 27.

⁵²¹ Vgl. Ambrosius, Bischof von Mailand, im 4. Jahrhundert, zitiert in: Wosien 1985, S. 26.

um die Mitte und folgen ihrem Anführer wieder in entgegengesetzter Richtung, die symbolisch ist für die Evolution und neue Geburt. Beide Tanzrichtungen zusammen bedeuten die Fortdauer des Lebens über den Tod hinaus, als Hinweiszeichen auf die Unsterblichkeit.⁵²²

Die als architektonische Merkmale der Schwelle schon genannten Labyrinth in Kirchen und Kathedralen Europas sind zumeist im Mittelschiff, nicht weit vom Hauptportal in den Fußboden eingelegt. Sie werden für den sakralen Tanz genutzt. Zum Beispiel wurde auf dem Labyrinth der Kathedrale von Auxerre das Pelota-Ballspiel in einem Dreierschritt getanzt und rhythmisch von Klängen begleitet. Nach dem Tanzritual versammelte man sich zum heiligen Mahl. Das Ritual veranschaulichte den Weg oder den Tanz der Sonne durch das Jahr als „Passion“, analog zum Weg des Göttlichen durch die Schöpfung und zum Weg des Gottessohnes.

Das früheste, bekannt gewordene christliche Mysterienspiel ist der „Reigen Jesu“. Noch bis in das 4. Jahrhundert wurde dieser Reigen als ein Initiationsritual vollzogen. In der frühchristlichen Kirche fanden Tanzrituale oben im Chor statt, wobei der Bischof die Rolle des Vortänzers hatte. Die Vorstellung, dass himmlische Wesen lobsingend den Thron Gottes umkreisen, geht auf den Talmud zurück, wo Tanzen als Hauptfunktion der Engel beschrieben ist. Die christliche Kunst hat durch die Jahrhunderte diese Vorstellung singender und tanzender Engel in reichem Maße dargelegt. Der Tanz galt als Medium der Anbetung, wodurch sich die Gläubigen mit den Engeln und erlösten Seelen im Paradies verbanden. So formulierte Basilius, der Bischof von Caesarea im 4. Jahrhundert: „Kann es etwas Segensreicheres geben, als auf Erden den Tanzreigen der Engel nachzuahmen und mit dem Aufgang der Sonne unsere Stimmen im Gebet und mit Gesang zu erheben, um so den Schöpfer zu lobpreisen?“⁵²³

Wurde in frühen Zeiten jede wichtige Lebenshandlung durch rituelles Tanzen begonnen, so hat die Priesterschaft die sakrale Tradition nur in die Form der Andacht übernommen.⁵²⁴ Es

⁵²² Vgl. Wosien 1985, S. 27.

⁵²³ Vgl. Basilius, Bischof von Caesarea, 4. Jahrhundert, zitiert in: Wosien 1985, S. 29.

⁵²⁴ Schon früh in der Kirchengeschichte wurde der Tanz aus dem liturgischen Bereich verdrängt. Er wurde im Jahr 589 auf dem Konzil von Toledo ganz verboten und schließlich im Konzil von Würzburg 1298 zur schweren Sünde erklärt. Mit den Gesangsrhythmen, wie sie verbunden mit Tanz in den Psalmen erwähnt werden, verschwanden mit der Erneuerung der Kirchenmusik im Mittelalter auch die Elemente des Sakraltanzes, die durch die religiösen Kulte verbreitet waren. Aber die Christen des Abendlandes haben zu verschiedenen Anlässen immer getanzt und andere sakrale Ausdrucksformen genutzt. Davon zeugen die Mysterienspiele und Prozessionen an vielen kirchlichen Plätzen. Vgl. Wosien, Maria-Gabriele: Tanz als Gebet – Feiert Gottes Namen beim Reigen. Linz 1994, S. 88 f.

verlagerte sich in den Jahrhunderten die aktive körperliche Beteiligung zu mehr kontemplativer Haltung als eine mehr meditative verinnerlichte Bewegung, die in der Gebärde als Geste ihren Höhepunkt hat, wobei die Stille und der Ton – beide im Zusammenhang mit der Gebärde und Geste – die Ausdrucksposition für den Gottesdienst übernehmen. Der einzige Tanz, der sich in den nachchristlichen Jahrhunderten aus der frühen Zeit des Christentums bis in unsere Tage erhalten hat, ist die Prozession. „Habe acht auf dein Schreiten, wenn du eintrittst in das Haus des Herrn“ (Pred. 4,17). Die Prozession ist die gemeinsame rhythmische Bewegung zum Ort der Gotteserscheinung. Überliefert sind Einzugs- und Auszugsprozessionen, die Gabenprozessionen zum Altar, die Prozessionen mit der Heiligen Schrift und hin zum Empfang des Abendmahls, die Karfreitagprozession mit Gebetsstationen auf dem Leidensweg Christi und die vielen verschiedenen Pilgerprozessionen zu einem besonders geheiligten Ort.⁵²⁵

Zusammenfassung:

In den Kirchenbauten sind die Ritualwege als Schwelleninszenierungen und -gestaltungen vorgegeben: sie sind in Stein gehauene bildliche Reisen der Läuterung zum Ursprung der Schöpfung. Wie im Tanzreigen führt der Weg von West nach Ost. Es ist ein Stufenweg, der mit Reinigung und Buße beginnt. Auf dem Boden hinter dem Westportal wird das dort eingelassene Labyrinth abgeschrieben oder auch durchtanzt. Der labyrinthische Weg zeigt die Tiefen der Unterwelt, die Umkehr im Zentrum und entlässt den Ritualteilnehmenden in die sinnbildliche Himmelfahrt. Hinter der Apsis befindet sich das Bild Christi, der sich selbst als „Licht der Welt“ bezeichnet hat. Die Nord- Süd-Achse deckt sich mit dem Achsenkreuz der sichtbaren Welt. So stellt der Kirchenbau zugleich Leib und den (Kreuz -)Weg dar.

Der Prozessionsweg ist im abschreitenden Nachvollzug durch die körperliche Dynamik der gewählten Schritte zu gestalten. Die Prozession ereignet sich im Körper als Wechsel von Spannung und Gelöstheit, von Auf und Nieder, Vor und Zurück. Die sinnbildlichen Raumformen stützen zum einen die ästhetisch-leibliche Befindlichkeit im Schwellen-Dasein und zum anderen ergeben die Schrittmuster der Prozession die räumliche Orientierung als geistige Grundlage der Schwellenwegabfolge. Ebenso haben die Einzelgebärden im Verbund mit den Richtungen im Raum eine besondere Differenzierung in der jeweiligen Blickrichtung im Raum. Die unmittelbare körperliche Präsenz für den Bezug zum Ritual ist wirksam als Blick

⁵²⁵ Vgl. ebenda, S. 20.

und Hinwendung zum Zentrum des Raumes, also wenn die Gebärde mit der Bewegung des Sehens zur Mitte hin ausgerichtet.⁵²⁶

Die Inszenierungsmittel der Schwelle unterstützen die Dynamik der leiblich-ästhetischen Erfahrung im Ritualgeschehen.

Was zeichnet die Dynamik der körperlichen Präsenz für die ästhetische Erfahrung der Schwelle im Ritualerleben zur Taufe aus?

Im Folgenden soll daher die kathartische Funktion der leiblichen Inszenierung im Bezug zum Schwellendasein betrachtet werden.

3.7 Die kultische und kathartische Funktion des Schwellendaseins

Viele wesentliche Elemente zur Erschließung religiöser Erfahrung werden über rituelle Bewegung eingeleitet. Die Gebärde zum Beispiel in ihrer reinen Form leitet ein in die Stille, in den Zustand des Gebets.

Volp führt in seinem zweibändigen Werk „Die Kunst Gott zu feiern“ nur an einer Stelle eine Bemerkung zur leiblichen Expressivität im Gebet an. Dabei geht es ihm weniger um die mögliche leibliche Ausdrucksweise für das Gebet der angesprochenen Gemeinde. Vielmehr ist er besorgt darum, wie sehr der Geistliche als Vorbild und geistliche Anleitung für das Gebet die eigene Haltung bestimmt. Dennoch konstatiert er: „Weil das Nachzeichnen der Lebenslinie Jesu Christi immer Beziehungen leiblicher Art beinhaltet, braucht das Gebet auch die Einheit von Wort, Ton und leiblicher Bewegung.“⁵²⁷

Beten bezieht den ganzen Leib ein. Die körperliche Bewegung im religiösen Ausdruck hat vielerlei Gebärdensprache, die beispielhaft jeweils Gebetsformen begleiten. Dennoch befassen sich die Theologen weniger mit der körperlichen Befindlichkeit am und im Ort des Ritualgeschehens. Der theologischen Diskussion geht es in der Inszenierungsthematik des liturgischen Verlaufs nicht wirklich um die jeweilige leibliche Weise des ästhetischen Erlebens, obwohl immer wieder, zum Beispiel in der angeführten Pastoralästhetik, die leibliche Dimension der religiösen Erfahrung genannt wird. Hiermit entgeht der Theologie die Chance, den liturgischen Ablauf im Kontext der ästhetischen Erfahrung im Raum, also die Wechselwirkung von

⁵²⁶ Vgl. Wosien 1994, S. 21 f.

⁵²⁷ Volp, Bd. 2. 1992, S. 1119.

Körper und Klang im ästhetisch inszenierten Raum, für die Schwellenerfahrung als eigene Qualität für das subjektive Erleben zu betrachten. Erst durch die Berücksichtigung dieser Qualitäten kann es gelingen, zu unterscheiden, welche Faktoren eine gemeinschaftsstiftende Erfahrung ausmachen oder – zum subjektiven Erleben hin, eine performative Erfahrung erzeugen könnten.

Im Zusammenhang der Erkundung des Schwellendaseins stellt sich die Schwellenwirksamkeit als ästhetische Erfahrung für das „Leibwissen“ dar, denn aus dem Dargelegten erweist sich die Bewegungsdynamik in der Prozession durchaus als eine mehrdimensional angelegte ästhetisch-leibliche Inszenierung.

Die Betrachtung der inszenierten Klangerlebnisse für die liturgische Ritualabfolge erschließt zudem das Schwellendasein als leibliche Inszenierung eines Resonanzphänomens. Die liturgische Abfolge hat eine Rahmenhandlung, in der der Körper selbst als „Resonanzboden“ in Schwingungen gerät, mit Hilfe der liturgischen Inszenierung von Bewegung und Klang, bis hin zum Wort im Bezug zur körperlichen Gestik im Ritual.

3.7.1 Das Klangspiel als leibliche Schwellenerfahrung

Durch die Gestik des Körpers, der Bewegungen im Raum und in Verbindung mit einer Klanginszenierung kommen die Teilnehmenden am Ritual zur Taufe in einen besonderen Aufmerksamkeitszustand. Die leibliche Beziehung zum eigenen Körper und körperliche Ausstrahlung zwischen den Menschen bestimmen den Augenblick im Raum.

Volp betont, dass es für die Inszenierung des Gottesdienstes immer um natürliche Lebensrhythmen geht, die in der Andacht mit Hilfe der Liturgie gestaltet werden sollten. Dennoch besteht die Liturgie aus Formel und Lesungen, wie sie seit Anbeginn der Kultvorhaben in den bekannten Hochreligionen bestehen. Diese liturgischen Formeln und Formen geben mit ihrer spezifischen Prägung das Bild für den Gottesdienst.

In diesem Sinne gilt der Ausdruck „Form“ als formierendes Strukturprinzip. Es ist nicht eine bloße Formalie, sie strukturiert die Inhalte als Vorstellung im Sinne einer leiblich und bildhaft wirksamen Form. Die Elemente der Struktur gestalten in ihrer Form selbst das Ritual. Die Inhalte prägen den Ausdruck mit Hilfe der überlieferten Texte, die als liturgische „Formeln“ mehr oder weniger Verbindlichkeit haben und in rituellen Vorgaben, wie sie im Ritual zur

Taufe als Taufvorgang mit allen dazugehörigen Geräten und Gewändern in eigener Sinnbildlichkeit zum Tragen kommen. Die strukturierenden Elemente sind gleichermaßen Inszenierungsinhalte und Kontrapunkte in der Dramaturgie des Rituals. Im Raum zwischen diesen Elementen ereignet sich die Teilhabe als ästhetisch-leibliches Erleben.

Zunächst bestehen für alle Teilnehmenden jene Empfindungen, wie sie durch die jeweilige Klang-, Hall- und Schallinszenierung mit Wirkung der Gebäudegestaltung zu erspüren sind. Im Zusammenhang der sakralen Bauweise wurde dieser Raumfaktor in seiner Bedeutsamkeit vorgestellt.

Jede Kultur verknüpft ihre Musikinstrumente neu mit den Ritualen des Gottesdienstes. Die Glocken sind die „Musikinstrumente“, die den Gottesdienst einläuten. Zum Brauchtum der Nutzung von Glocke, Orgel und Gesang kommt es zu Ergänzungen durch andere Instrumente. „Immer aber kommt es auf die Authentizität der Spieler an, wie sie ihre Instrumente als alternative Eingaben individueller Bekenntnisse in das Gesamtensemble einbringen.“⁵²⁸

Neben allen Ausdruckselementen der Liturgie trägt die Musik zum leiblichen Erleben ihre besondere Funktion. „Musik hat keine Dienstfunktion gegenüber der Rede; ihr kommt ein eigener Verkündigungscharakter zu.“⁵²⁹

In der theologischen Tradition wird die Musik immer wieder als „Vorspiel des ewigen Lebens“ angesehen. Es wird ihr einhellig zugestanden, dass der Ton vor der Begrifflichkeit rangiert. Die Musik wird als Gabe jedes Menschen gesehen, als „Pösis“ in ihrem Gestalt- und Aussagecharakter, der schon darin begründet ist, dass die Musik Ordnungen setzt „zwischen den Menschen und der Zeit“⁵³⁰.

In welcher Weise trägt die Musik dazu bei, die Qualität der ästhetischen Erfahrung im Ritual zu unterstützen?

Sie weist schöpferische Qualität auf, es sollte zunächst die ganz leibliche Ebene verfolgt werden: Musik erzeugt Schwingungen. Volp schreibt:

Ein Ton entsteht dadurch, dass Schwingungen von bestimmter Frequenz hervorgebracht werden, er breitet sich mit diesen Schwingungen aus (...). Trifft nun ein Ton auf einen Ge-

⁵²⁸ Volp, Bd 2. 1992, S. 998.

⁵²⁹ Ebenda, S. 1032.

⁵³⁰ Vgl. Strawinsky, I., zitiert in: Volp 1992, Bd. 2, S. 1033.

*genstand mit Schwingungsbereitschaft in derselben Frequenz, so beginnt er sofort mitzuschwingen und erzeugt seinerseits einen Ton in derselben Höhe, es entsteht eine Resonanz, ein Einstimmen (...). Ein entfaltetes und differenziertes Gefühlsleben weist eine breite Sönanz- und damit auch Resonanz-Kapazität auf (...).*⁵³¹

Im Unterschied zur Geste tritt der Ton nicht aus sich heraus, er initiiert aber das Heraustreten innerhalb der musikalischen Systeme von Rhythmen und Melodien.

Der Gleichnis- und Zeichencharakter der Musik wird innerhalb der theologischen Erörterungen häufig genannt. „Töne sind durchaus *bestimmte*, keine vagen Gefäße. Diese Fähigkeit zur reinen Beziehung zwischen den Signifikanten unterscheidet die musikalische Sprache von der der Begriffe und der Bilder.“⁵³²

Musik im liturgischen Kontext gilt, neben der Eigenschaft des Verkündigungscharakters, als organisierende Basis von Kommunikation und Kontemplation. Musik erfüllt deshalb eine dreifache Sinnrichtung im Ritual: Sie besitzt als Basis der Liturgie eine ergänzende Funktion, im Musizieren, im Singen sucht jeder die Ergänzung durch den anderen; Musik versteht sich hier als Botschaft im Sinne der Verkündigung und formt damit das Ritual substantiell; schließlich wirkt die Musik im Artikulieren der Aufgabe zur Liturgie als Gebet. Hiermit erfüllt sie ihre kontemplative Funktion.⁵³³

Der Ausdruckscharakter der Musik im Kanon der Ritualabfolge ist in jeder Weise darauf abgestimmt, die Teilnehmenden einzigartig zu begleiten und zu stimulieren. Die elementaren Gestaltungen des Singens, das Singen im Wechsel von Teilen des Chores oder zwischen Chor und Gemeinde, die Dynamik des Rituals wurzelt in einer Musik, die Freiräume zum Einstimmen gewährt und eine Gesamtinszenierung der körperlichen Teilnahme am Ritual verschafft. Die Inhalte des Lied- oder Versgutes verstehen sich immer als persönliche, leibliche Ansprache an jeden einzelnen Teilnehmer. So empfahl Martin Luther zum Introitus der Deutschen Messe „ein geistlich Lied oder einen deutschen Psalm in primo tono“ zu singen. Es galt die Aufforderung an die versammelte Gemeinschaft, die, bevor die Liturgen das Wort ergreifen, deklariert, dass alle den „Leib Christi“ mitkonstituieren. Jede Wiederholung ist eine weiterführende Vergewisserung dieses Wunders.⁵³⁴

⁵³¹ Harnoncourt, Philipp, zitiert nach: Volp, ebenda, S. 1032.

⁵³² Volp 1992, Bd. 2, S. 1034.

⁵³³ Vgl. ebenda, S. 1038 f.

⁵³⁴ Vgl. Volp 1992, S. 1039.

Das Singen ist konstitutiv, um möglichst alle am dramatischen Geschehen teilnehmen zu lassen. Das große Potential der Wechselgesänge als dialogisches Prinzip, aber auch der hymnische Charakter von Liedern trifft die poetische und individuelle Dimension der Beteiligten am liturgischen Geschehen. In ihrer Funktion hat die Musik Anteil an allen denkbaren Möglichkeiten und Verführungen menschlicher freier Verkündigung. Mit Hilfe der Musik im liturgischen Kontext soll die religiöse Entwicklung der Teilnehmenden vertieft werden. Es dient die Musik „der Verstärkung gemeinsamer Glaubensüberzeugungen und damit ganz wesentlich der Gemeindebildung.“⁵³⁵

Musik als leibliches Phänomen des Hörens ist etwas, was nachklingt. In diesem Nachklang kommt im Hören alles nah und bemächtigt sich des Körpers. Die Musik wirkt ebenso wie die Stimme: „Die Stimme durchquert die Imaginationen und Projektionen des Gesagten / Gesprochenen, indem sie es an den Körper bindet, an den Resonanzkörper, der in der Stimme schwingt. (...) Der Körper ist auf undeutliche, spurenhafte ‚Ankündigungen‘ abzuhorchen.“⁵³⁶

Im Zentrum des Klangerlebnisses sind wir geneigt das Lautlose zu überhören, aber das Ich hört mehr und Anderes. In den Zwischentönen verschafft sich der andere Ton, als „nicht identifizierbare Stimme“ Gehör. Die Zwischentöne entlarven die Illusion der Selbstmächtigkeit. Das Ritual verschafft einerseits mit Musik eine leiblich inszenierte Stabilisierung, die auf das Klangerleben als „Füllhorn“ die Begehrlichkeit der Wünsche zu befriedigen sucht. Andererseits ist mit der Inszenierung des Schwellenerlebens auch der Zwischenton angestimmt, der sein Begehren nicht im Sinne der Gemeinschaftsbildung anrührt, sondern die Stimme für das unhörbare Andere erhebt und zwar in der Gegenüberstellung des Einzelnen mit seinem Klangerleben. Die Töne kommen körperhaft nahe: „Die Stimme des Anderen ruft uns an, spricht an, ruft beim Namen, ruft heraus, evoziert, stört, hält in Fluß, ohne daß der Ruf eine Botschaft wäre.“⁵³⁷

Die Musik wird zur bedeutsamen Imaginationskraft in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität. Ihr gelingt es den Blick auf das zu lenken, was uns vom *Anderen* her angeht.

So lässt sich folgern, dass zwar einerseits die grundsätzliche Stimulierung des Schwellenphänomens durch die leiblich-ästhetischen Faktoren der Gebärde und Bewegung, Licht und Far-

⁵³⁵ Ebenda, S. 1047.

⁵³⁶ Zilleßen, Dietrich: Hörproben. In: Fermor, Gotthard; Gutman, Hans-Martin; Schroeter, Harald (Hg.): Theophonie – Grenzgänge zwischen Musik und Theologie. Rheinbach 2000, S. 27.

⁵³⁷ Ebenda, S. 32.

ben im Raum eine gemeinschaftsstiftende ästhetische Referenz tragen, aber andererseits mit der Musikinszenierung für sich gesehen auch eine Ebene der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität – als spezifisch „einsame“ Inszenierung – gegeben ist. Die jeweiligen Faktoren für das ästhetische Erleben einer „konzeptuellen Metapher“ bestimmen sich dann aus der jeweiligen Konstituierung der ästhetischen Elemente im Hinblick auf das subjektive Erleben.

3.7.2 Communitas-Erfahrung als leiblich-ästhetische Inszenierung im Schwellenritual

Mit der leiblich-ästhetischen Inszenierungskraft von Musik, Gebärde, Bewegung, Licht und Farbe im Raum gelingt die liminale Befindlichkeit für das Ritualerleben. Zugleich gelingt durch die genannten ästhetischen Gestaltungselemente eine Inszenierungskraft mit ludischer Qualität.

Der ludische Charakter des Rituals entsteht insbesondere durch die soziale Situation des Rituals zur Taufe. Am Beispiel der Musik als sinnlich-leiblich organisiertes ästhetisches Erlebnis stellt sich die Inszenierungsdramatik zur Förderung der Communitas-Erfahrung besonders heraus.

Mit der außergewöhnlichen ästhetischen Inszenierung gelingt der Eintritt in das Ritualerleben, alle Teilnehmenden befinden sich auf der „Schwelle“ und sind damit gleichgestellt. Die Liminalitätsphase ist, wie Turner es umschreibt, „die Mischung aus Erniedrigung und Heiligkeit; Homogenität und Kameradschaft. (...) Wir werden in solchen Riten mit ‚einem Augenblick in und außerhalb der Zeit‘, in und außerhalb der weltlichen Sozialstruktur konfrontiert (...)“.⁵³⁸

Im Balanceakt zwischen den strukturierenden gesellschaftlichen Tendenzen und der gemeinschaftlicher Antistruktur spielen Rituale eine wichtige Rolle. Sie stehen an der Grenze zwischen strukturierenden und gemeinschaftlichen Tendenzen, beide Bereiche, sowohl die soziale Funktion der Strukturbildung als auch die Communitas-Bildung, werden ästhetisch inszeniert. In ihnen wird etwas von dem Sozialen sichtbar, das nur schwer fassbar ist. In der Gemeinschaft der Rituale mit liminalem Charakter entsteht eine Vielfalt von Situationen, die von einer Bewegung des „Aufeinanderzu“ gekennzeichnet sind. Es entsteht durch ein dynamisches Ge-

⁵³⁸ Turner Victor, zit. nach: Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 143.

genüber, welches „ein Fluten von Ich und Du erfährt: Gemeinschaft ist, wo Gemeinschaft geschieht“.⁵³⁹

In den Schwellensituationen geht es um Spontaneität und Unmittelbarkeit. Die dramatische Folge des Taufrituals akzentuiert die expressive Seite des rituellen Geschehens. Die Feierlichkeit des Eintritts in das kirchliche Geschehen enthält zugleich eine leibliche und ludische Komponente, denn im rituellen Geschehen geht es eben auch um ritualisierte Spiele, die in Bewegung und Klang durch die Teilnehmer des Rituals vollzogen werden in Ausdruck und Gestik. In den Inszenierungen des Körpers als symbolische Handlungen gestalten sich die ästhetischen Prozesse. Sie haben individuelle Tiefenwirkungen und geschehen gewissermaßen „vor den Worten“, vor der Sprache. Die affektive Bindung am Ritualvollzug ist die Basis der sozialen Bedeutungen und wie diese wird sie über sinnliche Prozesse, über Sehen Hören, Tasten, Riechen und Schmecken in den Körpern inszeniert. Die Anordnung, Positionen und Gesten regen im Miteinander die gemeinschaftlichen ästhetischen Erfahrungen an und werden durch Bewegungsdynamik und Musik verstärkt.

Das körperliche „Heraustreten“ in die gestische Darstellungs- und Ausdruckswelt wird als bereichernd erlebt. In lebendiger Weise führen diese Tätigkeiten in der Gemeinschaft des Ritualerlebens dazu, die Eigenart der anderen Beteiligten und des umgebenden Raums und wahrzunehmen. Es besteht eine Ausweitung der Wahrnehmung zum Anderen hin, und in dieser Form begründet sich zugleich der gemeinschaftsstiftende Beitrag des Ritualerlebens.

In der Bewegung des Menschen, durch seine Geste, drückt der Mensch sein Verhältnis zur Welt aus. „Die menschliche Geste ist nicht metaphorisch. Die Geste ist die lebendige Energie, die das Gesamt hervorbringt, das den Antropos ausmacht: das Leben in der Geste.“⁵⁴⁰

Die Gesten sind mimetische Bewegungen des Körpers, mit denen sich der Mensch der Welt ähnlich macht und sie sich aneignet. In ihnen stellt er sich selbst dar, drückt er sich aus. Der rhythmische Vollzug im Ritualereignis vollzieht sich in der Kraft der Gesten: Zwischen Spannung und Entspannung entsteht Handeln und Erfahrung von Handeln. Körperteile wie Hände, Arme, Füße und Beine und das Gesicht spielen in den Gesten eine besondere Rolle. „In phylogenetischer Hinsicht stellen Gesten ein frühes, wahrscheinlich älteres Kommunikationssystem als die Sprache dar.“⁵⁴¹ Hier wird deutlich, wie die Gestik als mimetisches

⁵³⁹ Buber, Martin, zit. nach: Gebauer; Wulf 1998, S. 144.

⁵⁴⁰ Jousse, Marcel L. zit. und übers. von Gebauer; Wulf 1998, S. 84.

⁵⁴¹ Chritchley, MacDonald: *Silent Language*. London 1975, zit. nach: Gebauer; Wulf 1998, S. 85.

Ausdrucksgeschehen einen eigen Stellenwert bezüglich der Wirksamkeit der Erfahrung des Gemeinschaftssinns hat. Durch die Entwicklung der Sprache ist die Geste nicht überflüssig geworden, im Gegenteil: in der Erfahrung des Ritualgeschehens hat sie eine besondere Bedeutung. Als körperliche Darstellungs- und Ausdrucksform ist sie nicht auf ihre sprachlich ausdrückbare Bedeutung zu reduzieren. Sie steht für sich selbst und ist so in ihrer besonderen Rolle zum Ritualgeschehen zu berücksichtigen.

Die Interaktion von Gestik, Bewegung und Musik als Klang im Raum intensiviert die emotionalen und sozialen Beziehungen der am rituellen Geschehen Beteiligten. Die Rhythmik in Bewegung und Klang als gemeinsames rituelles Geschehen bindet die Gemeinschaft in ihren jeweils ambivalenten Verhältnissen zu ihren Gefühlen, die sich durch die Thematik der Initiation darstellen und von Unsicherheit und Angst geprägt sein können.

In der rituellen Dramaturgie zur Taufe erfolgt über die Mimesiserfahrung der rituellen Gestik und im gemeinsamen klanglichen Ausdruckserleben eine Beteiligung am rituellen Arrangement, in dessen Verlauf es zu einer „Anähnlichung“⁵⁴² der Beteiligten an der rituellen Inszenierung kommt. Ausgelöst wird das Gemeinschaftsgefühl durch mimetische Prozesse in den rituellen Handlungssträngen, die mit der rhythmischen Inszenierung körperlicher Gesten, Bewegungen und der Klangerlebnisse zusammenhängen. Diese Empfindungen bilden neben der Gemeinsamkeit, im Ritual zur Taufe ein „Schwellenwesen“ zu sein, die Grundlage für die sozialen Wirkungen des rituellen Verlaufs. Diese kollektiv akzeptierten Handlungs- und Erfahrungsformen entfalten ihre Wirkung. Der einzelne Teilnehmer ist auf der kognitiven Ebene von den Effekten der Rituale entfernt. Der Vermittlungscharakter bewirkt die Intensität der Gefühlslagen und bietet für die ästhetische Erfahrung im Subjekt eine außergewöhnliche Konstellation.

Zusammengefasst gehören zu den gemeinsamen Rahmenbedingungen für das Ritualerleben der Übergang in den Schwellenzustand, die Teilhabe am herausgehobenen Charakter der Handlung und die Intensität der Wahrnehmung des körperlichen, gemeinschaftlichen Ausdrucks in Klang und Bewegung. Diese Form von *Communitas*-Erfahrung ist jedoch genau zu differenzieren, denn die Momente des Ausdrucks in der darstellenden Gestik und die Empfindung im Kontext der Wechselwirkungen im Handlungsstrang der rituellen Dramaturgie zur Taufe sind auf die ästhetischen Erfahrungen des einzelnen Teilnehmenden angewiesen. Diese

⁵⁴² Vgl. Gebauer; Wulf 1998, S. 146.

Erfahrungen sind gekoppelt an die Momente des Erlebens wie diese von der Art und Weise des angelegten Rituals hervorgerufen werden. Das Subjekt ist hier losgelöst von vorherigen Strukturen, deren Ordnung und zeitlicher Bindung. Als Schwellenwesen am Ritual beteiligt, unterliegt die Selbsterfahrung diesen besonderen Bedingungen.

Im Folgenden soll das Phänomen des Resonanzerlebens in Bezug zum Schwellenritual betrachtet werden.

3.7.3 Das Phänomen der Resonanz im Schwellendasein

Die szenischen und gestischen Formen des Rituals als gemeinschaftliches Erlebnis der Dynamik von Bewegung und Klang im kirchlichen Raum lassen das Subjekt in einer Art Selbstvergessenheit handeln.

Hier ähnelt das Erleben im Ritual der Erfahrung im Spiel. „Der im Ritual Agierende und der Spieler handeln ganz in der Gegenwart; beide erfahren dabei ein hohes Maß an Intensität und Lust. Diese selbstvergessene Intensität lässt sich auch als inneres Fließen beschreiben.“⁵⁴³

Das Erlebnis des Fließens ermöglicht eine Annäherung als „Anähnlichung“ der Handelnden in der rituellen Gemeinschaft und lässt hiermit das gemeinschaftliche „flow-Erlebnis“ entstehen. Mihaly Csikszentmihaly beschreibt mit „flow“⁵⁴⁴ ein positives Erleben mit starker Präsenz und innerer Befriedigung.

Das Erleben des inneren Fließens ist im Ritual auf zweierlei Ebene von Bedeutung: Zum einen stellt sich mit dem Gefühl der Zufriedenheit auch das Gefühl der Zusammengehörigkeit ein, zum anderen ist die Selbstvergessenheit des Flow-Erlebens die grundsätzliche Voraussetzung für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität. Letzteres ist jedoch nicht begründet in einem gemeinschaftlichen Sinn, sondern inszeniert sich in Wechselwirkung aller zum Ritual bezogenen Elemente und dem individuellen ästhetischen Bezug als Einzelerlebnis einer „einsamen“ ästhetischen Erfahrung.

Die Eingliederung der ästhetischen Erfahrungen im Ritual muss sich daher auf unterschiedlichen sinnlichen Erfahrungsebenen darstellen. Mimetisch ist das Subjekt von der Ritualwirklichkeit ergriffen und somit auch berührt im gemeinschaftlichen Ausdruckserleben. Der Ein-

⁵⁴³ Gebauer; Wulf 1998, S. 148.

⁵⁴⁴ Csikszentmihaly 1993, S. 75.

druck der Communitas-Erfahrung wird von einem ästhetischen Sinn hervorgerufen, der gleichzeitig auf Befriedigung und Bestätigung in der Erfahrung von Mimesis hofft. „Im mimetischen Handeln wird etwas, das es schon gibt, noch einmal gemacht. In eins mit dieser Verdoppelung wird eine Beziehung zu anderen aufgenommen; sie ist Kern des Sozialen.“⁵⁴⁵

In der Begründung für diesen Zusammenhang weisen Gebauer und Wulf auf die Analyse des Sehens und des Blicks von Lacan. In der Selbstbezüglichkeit, bei der das Subjekt auf den Blick Bezug nimmt, tritt in der Theorie von Gebauer und Wulf das „Sehen des Sehens“ auf, als das Mimetische. Danach macht der Blick des Anderen das Bild. Diese Blicherfahrung geschieht innerhalb der sozialen Beziehung, die zwischen dem Subjekt und dem Anderen bereits geknüpft worden ist. Der Blick ist demnach gleichzeitig ein Rückblick als eine Art Bestätigung, ein Festhalten des vom anderen gemachten Bildes. Das Subjekt verhält sich gemäß dem Blick des Anderen: Ich sehe mich, wie er mich sieht.

*Blicken und Zurückblicken sind ein zweiseitiges Herstellen eines sozialen Bildes. Dabei entsteht kein „image“ im Sinne des symbolischen Interaktionismus; (...). Hier ist das Blicken unmittelbar, ein materieller, körperlicher Akt.*⁵⁴⁶

In ihrer Theorie zum Blick deuten Gebauer und Wulf die Blickinszenierung, wie sie von Lacan als Blick des Subjekts in Bezug zum Anderen als das Unbewusste verstanden wurde, mit einer Theorie zum Blick als ein „soziales Ereignis“.

Hier geraten sie mit ihrer Theorie in die Nähe der Blicktheorie von Sartre, der die Blickinszenierung vom Anderen her als mit dem Blick des Gegenüber verfolgt hat.

*Gibt es in der alltäglichen Realität eine ursprüngliche Beziehung zum Anderen, die ständig anvisiert werden (!) und sich mir folglich entdecken kann (...). Um das zu wissen, muß man diese banale Erscheinung des Anderen im Feld meiner Wahrnehmung genauer befragen.*⁵⁴⁷

Für Sartre ist die Wahrnehmung des Körpers als Objekt durch die Identifikation mit dem Blick des anderen Menschen gegeben. Von Erfahrungen ausgehen heißt für Sartre, wie die Ordnung unserer Erkenntnisse zu wählen ist: „Und gewiß ist die Entdeckung meines Körpers als Objekt eine Enthüllung seines Seins. Aber das Sein, das mir so enthüllt wird, ist sein Für-Andere-sein.“⁵⁴⁸ Er ist damit der Körper für Andere.

⁵⁴⁵ Gebauer; Wulf 1998, S. 264.

⁵⁴⁶ Ebenda, S. 266.

⁵⁴⁷ Sartre, Jean Paul: Das Sein und das Nichts. 9. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2003, S. 458.

⁵⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 542.

Im Blick des Anderen erstarre ich zum Objekt. Der verdinglichte Blick des Anderen fängt mich ein, statt meine geschichtlichen Möglichkeiten wahrzunehmen, den Körper „als lebendige Möglichkeit zu laufen, zu tanzen usw.“⁵⁴⁹

Gebauer und Wulf beziehen ihre Theorie zum Blick auf ein Bild, das mit dem Anderen entstanden ist. Es ist als ein Medium zu verstehen, in dem die imaginären Vorstellungen zwischen uns und dem zu Erblickenden wie auf einem „Schirm“ vorhanden sind, auf dem wir uns aufführen und abbilden. Hier greifen die Autoren in ihrer Blicktheorie die Bezeichnung des Schirms auf, nutzen den Begriff aber nicht im Sinne Lacans, sondern sehen diesen Schirm als mimetische Produktion des Subjekts, als eine Welterzeugung, die in Resonanz mit dem Anderen, als materieller, körperlicher Akt geschieht. Insofern entwickelt sich der Blick und damit der Schirm in der Blickinszenierung auch zum Blickraum als Resonanzraum. Diese Resonanz im Blick inszeniert sich sowohl vom eigenen *Anderen* als auch mit dem Anderen (als Gegenüber), als eine Resonanz im Angeblickt-Werden.

In diesem Punkt dienen die blicktheoretischen Überlegungen von Gebauer und Wulf zur Hervorhebung des Resonanzcharakters im Ritualgeschehen.⁵⁵⁰

In diesem Bild sind wir nicht selbst, sondern ein Bild in einem Medium. In der imaginären Vorstellung stehen wir wie auf einer Bühne: Zwischen uns und den Blickenden ist „ein Schirm“ aufgespannt, auf dem wir uns abbilden, indem wir uns aufführen. Hier auf diesem Grund zeigt sich, was wir von uns zu sehen geben. Jede mimetische Darstellung eines Subjektes ist eine Produktion auf diesem Schirm. Wenn also Mimesis die Aneignung von Welt ist, so ist eben auch der mimetisch Handelnde auf diesem Schirm der Welterzeugung präsentiert. Damit ist die Ausdrucksgeste ebenso eine Repräsentation auf diesem Schirm. Sie ist in diesem Punkt Gegenstand der Wahrnehmung.

Das „Soziale“ in dieser Wahrnehmung ist eine durch die Lebensgeschichte des wahrnehmenden Subjekts gewonnene Produktion des jeweiligen Bildes auf dem Schirm. Die Bedingungen der mimetischen Produktionen als Vorstellungsbilder geschehen im Verweis auf das Eigene.

⁵⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 542

⁵⁵⁰ Hier ist jedoch kritisch anzumerken, dass Gunter Gebauer und Christoph Wulf die Darstellung der Lacan'schen Blicktheorie bis hin zur Verknüpfung mit dem eigenen Ansatz eines sozialen Aspektes im Blick nicht deutlich differenziert vorgenommen haben. Auch die Bezüge ihrer Theorie gegenüber der Blicktheorie von Jean Paul Sartre wurden nicht dargelegt.

In der mimetischen Beziehung steckt das Projizieren. Der Schirm zeigt und verbirgt zugleich diese Produktionen. Einerseits ist er die Projektionsfläche und andererseits wird gerade dort ein Schleier vor die Dinge gezogen. Im Austausch mit dem anderen als Gegenüber kommen die inneren Empfindungen mit auf die „Abbildungsfläche“ zwischen den Subjekten. Somit wird der Schirm auch eine Spielfläche zwischen Berührung und Berührt-Werden. Das Soziale ist hier Austausch der Empfindungen, sie werden nicht mit Worten gesprochen, weil es dafür keine gibt.

Der Schirm ist nicht nur Bühne, sondern auch Resonanzraum⁵⁵¹ Dieser *Widerhall im Eigenen und im eigenmächtigen Anderen* macht das Beziehungsgefüge als ästhetische Erfahrung im Ritualerleben aus. Der Resonanzraum ist gefüllt mit den Empfindungsqualitäten, deren Resonanz wir nicht orten können, aber wir können sie ahnen und werden im Zusammenhang des Ritualerlebens davon berührt. Aus diesem Grund hat die *Communitas*-Erfahrung im religiösen Ritual eine spezifisch ästhetische Erfahrungsqualität. Der Resonanzraum im Ritual ist ein Ort für das ‚Hören‘ (Reik) des Eigenen in- und mit dem Anderen. Die Gemeinschaft der Teilnehmenden bietet im Kontext der Inszenierungsqualität mit dem Übergangsritual zur Taufe diese besondere Erfahrung für jeden Beteiligten. Nur ungenau kann diese Form des Berührens und Berührt-Werdens mit *Communitas*-Erfahrung bezeichnet werden.

Über den Begriff der Resonanz kann die Qualität der gemeinschaftsstiftenden Erfahrung näher beschrieben werden.

Rein sprachlich lässt sich Resonanz definieren als „zurücktönen“, antworten durch „mittönen“. Resonanz wird zunächst mit der musikakustischen Sicht verbunden. Es bezeichnet der Begriff Resonanz im musikalischen Sinne das „Mitschwingen“ eines schwingungsfähigen Systems, wie zum Beispiel wenn man bei getretenem Pedal am Klavier einen einzelnen Ton anschlägt, summt bald die Oktave mit. Es klingt das ganze Klavier. Das Prinzip der Resonanz gilt für alle schwingenden Systeme, für Atome, Moleküle, Organe, Organismen und Personen, - ebenso auch für Gesellschaften. Alles im weitesten Sinne Lebendige ist Schwingung und Welle. Die Quantenmechanik nennt hier den Korpuskel-Wellen-Dualismus: Ein Ding kann gleichzeitig

⁵⁵¹ Der Begriff „Resonanzraum“ dient im Bezug zum Ritual für die Bestimmung ästhetischer Begleiterscheinungen, welche die Resonanz subjektiver und leiblicher Befindlichkeiten meint. Der Teilbegriff Resonanz korreliert nicht mit dem Begriff der „Resonanz“ aus der Systemtheorie von Niklas Luhmann, ebenso ist hier auch kein Bezug zur Physik gesucht, dort ist mit der Resonanz die Übereinstimmung der Frequenz (Mittelfrequenz) einer Anregung mit einer Eigenfrequenz des Systems gemeint.

Welle und Teilchen sein. Die Resonanz bezeichnet die Wechselwirkung aller miteinander schwingenden Elemente.

In diesem Punkt sollte das Feld der gemeinschaftlichen Erfahrungen näher untersucht werden: Die Berührung im Resonanzraum als Berührung vom Eigenen her wird nur möglich, indem sich die Gemeinschaft der Teilnehmenden für dieses Ritual zusammenfindet. Insofern ist die *Communitas*-Erfahrung eine Erfahrung des „Spürsinn“ vom Eigenen her im *Anderen*, die nur möglich ist *mit Hilfe* der anderen Ritualteilnehmenden. Hiermit gelingt eine besondere Form der *Communitas*-Erfahrung und sie beinhaltet ihre spezifische ästhetische Dimension für das soziale Erlebnis in der Ritualgemeinschaft.

Diese Erlebensdimension ist nicht gleichzusetzen bzw. zu überfrachten mit „übergeordneten“ sozialen Zielsetzungen als mögliche gemeinschaftliche Ritualerfahrung. Denn die gemeinschaftliche ästhetische Erfahrung kann eben nicht intentional gebunden werden: Das Spüren und Berühren gelingt nur in der Qualität der Selbstvergessenheit des Subjekts im Erleben des Ritualgeschehens, wie diese für das Schwellenerlebnis weiter oben gekennzeichnet wurde.

Die Resonanzwirkung im Sinne einer *Communitas*-Erfahrung wird von Gisela Schmeer im Aspekt der Gruppenerfahrung als „Mütterlichkeitserfahrung“⁵⁵² bewertet. Ein entsprechender ‚Mutteraspekt‘ könnte auch für die Gläubigen gelten, denn sie sind im „Schoß der Kirche“ geborgen. In diesem Aspekt kann das Ritual dazu beitragen, die religiöse Erfahrung als eine Form der „Umhüllung“ innerhalb der gläubigen Gemeinschaft zu empfinden. Der große Schutzrahmen oder der „Schoß der Kirche“ sorgt dann dafür, dass im Einzelnen eine sinnliche Resonanzfähigkeit im Bezug zum Schwellendasein gelingt. Jedoch ist eine performative ästhetische Inszenierung der Subjektivität im Sinne der ästhetischen religiösen Erfahrung davon unabhängig.

Die sinnlich-leibliche Schwelleninszenierung verfügt – gegenteilig in Bezug zur *Communitas*-Erfahrung auch über die Resonanz zu Uneindeutigkeit hin, an diesem Punkt kann die Irritation dazu führen, dass das Ritualerleben zur ästhetischen Erfahrung der Subjektivität als Präsenzerfahrung eintritt.

⁵⁵² Vgl. Schmeer, Gisela: *Kunsttherapie in der Gruppe Vernetzung – Resonanzen – Strategeme*. Stuttgart 2003, S. 206.

Schlussfolgerung

Die sich inszenierenden „bewegenden“ Faktoren des Rituals und deren Erscheinungen im individuellen ästhetischen Erleben haben eine eigene stoffliche Qualität. Die Wechselwirksamkeit bewirkt als Resonanzfähigkeit und als „mitschwingendes Element“ von Raum und Atmosphären ein Echo als ästhetische Inszenierung, es besteht die Möglichkeit des ästhetischen Spiels – im Blick auf den jeweils eigenen Schirm – mit den sich gestaltenden Phänomenen des Rituals.

Hier liegt die Relevanz der *Communitas*-Erfahrung im Ritual: Das gemeinschaftliche Erleben wird zum Echo, als Resonanz des eigenen *Anderen* an einem Ort, der eine erhöhte Aufmerksamkeit für das Miteinander inszeniert.

Auch Turner stellt die Bedeutsamkeit der Gruppenerfahrung als *Communitas*-Erlebnis heraus. Insbesondere wird die Progressivität für das Erleben in der Gemeinsamkeit der Gruppe formuliert. Nicht zuletzt wird im Kontext der religiösen Erfahrung die Gemeinschaftserfahrung als eine transpersonale Erfahrung dargestellt.

Im Kontext dieser Studie sollte die Resonanzwirksamkeit als ästhetische Inszenierung im Ritualerleben gesondert betrachtet werden. Denn es gilt zu unterscheiden, in welcher Weise die Resonanzen im Ritualgeschehen wirksam werden.

3.7.4 Resonanzvorgänge als Herausbildung eines impliziten Wissens

Im Sinne der Resonanzerfahrung erschließt sich die Bedeutung der *Mimesis* für die Reflexivität durch Darstellung. Rituale arbeiten mit dieser zentralen Bedeutung auf der Ebene der ein(zuver)leibenden Erfahrung, die in der Gestik und Darstellung des Ritualgeschehens mit anderen geteilt und im mimetischen Vollzug im Inneren „verstanden“ und getragen wird.

Im Rahmen der phänomenologischen Anthropologie⁵⁵³, welche den Begriff des Leibes in den Mittelpunkt stellt, kommt die grundlegende Bedeutung des Begriffs *Mimesis* als Voraussetzung für das Mitgefühl als das soziale Verstehen zum Tragen. Als früheste Erkenntnisstruktur bleibt das Mimetische als Untergrund aller Wahrnehmung immer erhalten und begründet eine auf Ähnlichkeit basierende Semantik der Existenz. Die Dimension des Verstehens beruht vor

⁵⁵³ Vgl. Fuchs 2000.

allen Dingen auf der leiblichen Erfahrung. „Jeder Leib bildet einen Auszug aus einer Vergangenheit von Begegnungen und gemeinsamen Erfahrungen, die sich niedergeschlagen haben und in Zukunft weiterwirken.“⁵⁵⁴

In ihrem umfangreichen Werk haben Gebauer und Wulf zwei Bestimmungen der Mimesis betont: zum einen ist mimetisches Handeln Angleichung der Einzelnen an die Gesellschaft, die zweite Bestimmung wendet dieses Verhältnis konstruktiv, insofern in jedem sozialen Subjekt, dass sich mimetisch handelnd, d. h. „auch darstellend auf die Welt bezieht, keineswegs von Imitation die Rede sein kann: Darstellen (...) ist Erzeugen von etwas Eigenem“⁵⁵⁵.

Auch Gisela Schmeer hat die Resonanzfähigkeit in Gruppen untersucht. Nach Schmeer ist die Resonanz in der Gruppe eine Form der Wechselwirkung. Es ist die Wechselwirkung, wie sie für alle Kreisläufe des Lebens und eben auch für die Wechselwirkung zwischen Gruppenteilnehmern stattfindet und dort im Besonderen die körperlichen, emotionalen und geistigen Bezüge zwischen den Beteiligten ausmachen. Schmeer verwendet den Begriff der Resonanz im Bezug auf kunsttherapeutische Gruppenarbeit. Hier entdeckte sie die Vielfältigkeit des psychologischen Phänomens von Resonanzbildern. Ausgelöst durch ein Bild, ein Wort eines anderen Gruppenteilnehmers wird „irgendetwas Eigenes in Schwingung geraten“⁵⁵⁶. Sie findet hierbei den gemeinsamen Bezugspunkt für die Gruppe, der in ihrer *Kohärenz* besteht. Nach ihrer Erfahrung besteht – unabhängig von der Auswahl der Beteiligten – im Zusammenhang mit anderen eine *allen Menschen innewohnende Möglichkeit*, sich zu entwickeln und zu entfalten. Hier verweist sie auf das Konzept der Individuation als „*überindividuelles, universales, kollektives Gesetz*“⁵⁵⁷ nach Carl Gustav Jung. Mit dem Ergebnis ihrer Studien zur Resonanzthematik findet sie sich in Übereinstimmung mit der buddhistischen Lehre des abhängigen Entstehens.⁵⁵⁸

Der Gewinn der Studie von Schmeer liegt in der grundsätzlichen Beachtung des Phänomens für die Gruppe im Kontakt mit dem Ort des Geschehens: das „Mitschwingen mit äußeren Ge-

⁵⁵⁴ Ebenda, S. 332.

⁵⁵⁵ Gebauer; Wulf 1998, S. 19.

⁵⁵⁶ Schmeer 2003, S. 70. Das Phänomen der Resonanz wird hier in Bezug zur Gruppe interpretiert. Schmeer formuliert: „Resonanz ermöglicht Ganzheit“. Von ihr wird der Gruppenbezug zur Wirksamkeit der Resonanz vorschnell mit dem Gefühl der Ganzheit verbunden. Das Phänomen der Resonanzbildung betrachtet Schmeer in ihrer Arbeit unter dem Aspekt der Persönlichkeitsentwicklung.

⁵⁵⁷ Ebenda, S. 134.

⁵⁵⁸ Das Prinzip des abhängigen Entstehens ist eine der Hauptbelehrungen des Buddha. Es zeigt, dass alle Phänomene voneinander abhängig sind.

gebenheiten, das dauernde unbewusste Auswählen“ und der unbewussten Dialog zwischen drinnen und draußen.⁵⁵⁹ Schmeer spricht dem Faktor der Resonanz in der Gruppenarbeit im Sinne der Entwicklungsprovokation für jeden Einzelnen in der Gruppe eine übergeordnete Instanz, eine Eigenmächtigkeit zu.

Zusammenfassend erschließt sich die mimetische Resonanz als Voraussetzung unseres Mitgefühls, als leibliches Gedächtnis und auch als konstitutives Element in existentieller Dimension, welches die Mimesis als soziales Band bedeutend macht. Handlungen und Gefühle sind für uns deshalb bedeutend, weil wir sie miteinander teilen können.

Die Mimesis als innerer Vollzug zeigt sich als „Einbildung“ des Verhaltens der anderen. Schnakenburg betont in ihren Ausführungen zur Ästhetik und Sozialität⁵⁶⁰, dass wir mehr wissen, als wir wissen, dass wir mehr wahrnehmen, als wir bewusst beobachten und dass wir mehr und anders verstehen können als durch Nachdenken. „Durch Mimesis werden Resonanzvorgänge als Herausbildung impliziten Wissens möglich.“⁵⁶¹

Im impliziten Wissen dieser unbewussten Mimesis bildet sich die Intuition. Diese Fähigkeit zur mimetischen Resonanz wird vom Neurophysiologen Bauer die „proleptische Intuition“⁵⁶² genannt. Unsere intuitiven Ahnungen gehen über Bewegungsabläufe hinaus. Dies geschieht vermutlich nach dem Pars-pro-Toto-Prinzip, denn „Spiegelneuronen können beobachtete Teile einer Szene zu einer wahrscheinlich zu erwartenden Gesamtsequenz ergänzen“⁵⁶³.

Aus diesen Forschungen bestätigt sich, dass wir, ohne nachzudenken, verstehen können. Diese mimetischen Handlungen übernehmen eine wesentliche Rolle in der Bindung menschlicher Individuen. Der Rekurs auf die mimetische Resonanzfähigkeit unterstreicht die Communitas-Erfahrung als mimetischen Vorgang, als leibliche Partizipation im Ritual zur Taufe. Bezüglich der ästhetischen Erfahrung im Ritualerleben ist die Dimension der leiblichen Partizipation als mimetische Resonanz weiter zu untersuchen. Allen Untersuchungen zur Folge wird die Mimesis grundlegend in Richtung der Bedeutung des Gemeinnsinns geprüft. Schnakenburg deutet

⁵⁵⁹ Vgl. Schmeer 2003, S. 71.

⁵⁶⁰ Vgl. Schnakenburg, Renate von: Zur Konvergenz von Ästhetik und Sozialität. Ausdruck und Verstehen – Grundanliegen einer Ästhetik in der Sozialen Arbeit. Überarbeitetes Skript des Vortrages zum 6. Bundeskongress Soziale Arbeit, Münster am 23. 09. 2005, S. 21.

⁵⁶¹ Schnakenburg 2005, S. 21.

⁵⁶² Vgl. Bauer, Joachim: Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneuronen. Hamburg 2005.

⁵⁶³ Ebenda, S. 32.

zudem die Mimesis als grundlegendes Vermögen von Ausdruck und Verstehen im Punkt der „Selbstähnlichkeit“ von Mimesis als „Grammatik“ in der primären leiblichen Kommunikation. Gestaltungsverläufe von mimetischen Handlungen, wie wir sie auch im Ritualerleben deuten können, zeigen synästhetische Charaktere⁵⁶⁴, in denen die Einzelsinne und ihre Darstellungsräume im Phänomen übergreifender Wahrnehmungs- und Ausdrucksvermögen stehen. Das Phänomen der Ähnlichkeitsbezüge kann in völlig verschiedenen Darstellungsbereichen analoge Gestalten erscheinen lassen, wie etwa die Bewegungen des Kosmos im Tanz erscheinen.⁵⁶⁵ Es ist die Bewegungsanmutung, die die „interne“ Ähnlichkeit der Einheit der Sinne provoziert. Auch Merleau-Ponty spricht von dieser Ähnlichkeit im „Bewegungsentwurf“: „Das Fundament der Einheit der Sinne ist die Bewegung, nicht die objektive Bewegung und Ortsveränderung, sondern der Bewegungsentwurf oder die ‚virtuelle Bewegung‘“.⁵⁶⁶ Auf das Ritualerleben bezogen, führt die mimetische Resonanz zur ästhetischen Erfahrung der physiognomischen Charaktere und deren Ausdruckseigenschaften, welche sich vor allem durch das atmosphärische Einfühlen bedingen. Diese Erfahrung des „Ausdruckshaften“ ist im Ritual als Inszenierungskraft des Schwellenortes zu spüren. Das Kernstück dieser Physiognomie wird ästhetisch im Eigenen erfahren durch den Blick und dieser ist leiblich inszeniert. Im Zusammenspiel der Schwellenerfahrung ist die Selbstähnlichkeit der Mimesis als primäre Ausdrucksfunktion zu betrachten. Ein Bewegungsmuster im Sinne einer Grammatik zur Mimesiserfahrung mit synästhetischen und physiognomischen affektiven Momenten impliziert als solches das präverbale Mitteilen und Verstehen. Die „Selbstähnlichkeit der Mimesis“ und deren subjektive Auslegung führen zu einem Netz von Relationen, welche den leiblich wahrzunehmenden Raum strukturieren. Das relationale System im Ritual bindet Verstehen als ein leibliches Geschehen.

Die Resonanzfähigkeit ist bisher als mimetischer Vollzug nach Gebauer und Wulf dargelegt worden und weiterhin ist mit der Theorie von Schnakenburg das Vermögen von Ausdruck und

⁵⁶⁴ In dieser Studie wurden weiter oben die synästhetischen Charaktere in Bezug zur subjektiven Wahrnehmung des Umraums erschlossen (Kap. 3.2). In der Tradition der Wahrnehmungslehre werden Synästhesien von ihren einzelsinnlichen Komponenten behandelt. Gernot Böhme sieht das Phänomen vom Ganzen der Wahrnehmung aus, von den integrativen Phänomenen her, um dann die Vielfalt der Sinne und ihre spezifischen Phänomene aufzusuchen. Nach Gernot Böhme sind fünf Gruppen von atmosphärischen Charakteren zu nennen: gesellschaftliche Charaktere, Synästhesien, kommunikative Charaktere und Bewegungsanmutungen. Die Synästhesien sind also eine bestimmte Gruppe von atmosphärischen Charakteren. Vgl. Böhme 2001, S. 78.

⁵⁶⁵ Vgl. Schnakenburg 2005, S. 22.

⁵⁶⁶ Merleau-Ponty, zitiert nach: Schnakenburg 2005, S. 22.

Verstehen als leibliche Kommunikation hergeleitet worden. Das Resonanzphänomen ist zudem in Bezug zur Qualität einer möglichen performativen Erfahrung als Dynamik eines schöpferischen Erlebens interessant. Dieser Aspekt hat in den hier genannten Untersuchungen zum Resonanzphänomen im Gruppenerleben wenig Berücksichtigung gefunden. Für diesem Zusammenhang bietet die naturwissenschaftliche Theorie zur morphischen Resonanz eine systemische Perspektive: Die Strukturen des Denkens und der Erfahrung vieler Menschen verdichten sich durch morphische Resonanz zu morphischen Feldern.⁵⁶⁷

Die Theorie der morphischen Resonanz besagt, dass in der Natur alle Aktivitätsmuster mit anderen ähnlichen Aktivitätsmustern unabhängig von Raum und Zeit miteinander in Resonanz treten. Die so entstehenden morphischen Felder sind unsichtbare organisierende Strukturen, die die Natur *formen* und *gestalten* und sich wie eine Art universelles Gedächtnis auf das Verhalten auswirken.

Diese Theorie verdeutlicht – zunächst auf naturwissenschaftlicher Ebene, dass unser Leben von einem viel größeren lebendigen System abhängig ist. Dieses System von Welt bedeutet, dass wir den ganzen Kosmos wie auch die Erde als lebenden Organismus verstehen müssen, der uns Menschen umschließt. Die Idee, dass ein unsichtbares Feld alle Aktivitäten der Natur speichert, führt dazu, dass es eine Art „kosmische Erinnerung“ gibt und dass eine Art Feldwirkung, eine kommunikative Resonanz vorhanden ist, die jenseits der rationalen Interaktion und somit in gewisser Weise „vor der Sprache“ liegt.

Zum einen wird im Bild eines morphischen Feldes das mimetisch angelegten Ritualgeschehen betont, indem die tragenden Elemente in ihrem Wiederholungsvorgang eine stabilisierende und konstituierende Funktion erhalten, zum anderen liegt in der Resonanzfähigkeit eines Feldes das *schöpferische* Moment. Die Verkörperung der Erfahrung als „Resonanzwissen“ trägt dazu bei, der Intuition unserer Erfahrungen einen größeren Wert zuzuweisen. Diese Intuitionsfähigkeit bildet sich aus unserem imaginativen Wissen. Hier befindet sich das Potential, die jeweilige Botschaft im Ritualerleben in eigener schöpferischer Kompetenz zu erleben. Die Resonanzfähigkeit im Ritualerleben bietet hierzu eine spezifische Wahrnehmungsorientierung, welche – wie zuvor entwickelt – *nicht* auf eine eindeutige Resonanz im relationalen Bezug zu dem inszenierten liturgischen Geschehen steht, vielmehr ist die Spur der Resonanzfähigkeit in

⁵⁶⁷ Vgl. Sheldrake, Rupert: Das Gedächtnis der Natur. Das Geheimnis der Entstehung der Formen in der Natur, 10. Aufl., Bern/München/Wien 2002, S. 308. Anmerkung: Der Begriff zur „morphischen Resonanz“ dient zur Veranschaulichung der Dichte eines Bezugssystems und der potentiellen Wechselwirkung aller Akteure und Faktoren innerhalb des begrenzten Ritualgeschehens.

Bezug zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität der Teilnehmenden am Ritual in Wechselwirkung des gesamten morphischen Feldes, gemäß eines lebendigen Organismus zu suchen.

Zusammenfassung zum Resonanz- und Schwellenerleben im Ritual

Der gemeinsam erlebte Gestaltungsrahmen bindet alle Beteiligten am Geschehen. Die Teilnehmenden befinden sich auf der Schwelle des Übergangsrituals im Zustand der Selbstvergessenheit. Dieser Zustand vermittelt eine besondere Form der Aufmerksamkeit für das Ritualgeschehen und für das Miteinander. Zugleich birgt dieser Zustand die grundsätzliche Bereitschaft für das Erleben einer performativen Erfahrung.

Das ästhetische Erleben des teilnehmenden Subjekts wird bestimmt durch die Dynamik des Schwellendaseins im dramaturgischen Kontext zur Taufe. Die Aspekte des Ritualerlebens sind insgesamt im Bezug zu ihrer Resonanzdynamik zu verstehen. Dabei stellt der Gestaltungsrahmen des Rituals ein Verbindungselement zwischen den Akteuren her. Mit Hilfe dieser Rahmeninszenierung erfahren die Teilnehmenden das Erlebnis des Schwellenphänomens. Die Gestaltungsinszenierung sorgt in diesem Sinne für die Communitas-Erfahrung, wobei die Gestaltungsqualität des Rituals einen „Resonanzraum“ eröffnet, in dem das Spüren zum Eigenen hin, zur eigenen Befindlichkeit als ästhetisches Erleben in der Gemeinschaft ermöglicht wird. Die Inszenierungskraft liegt in der Resonanzdynamik der sich wechselseitig bedingenden und sich gestaltenden Faktoren. Sie führt zur Resonanz der Teilnehmenden in Beziehung zueinander und miteinander und in Bezug zum Ort, Objekt, Wort und Geste.

Die Dramaturgie der liminalen Prozesse im Übergangsritual bietet eine Inszenierung mit der Loslösung vom alltäglichen Geschehen. Die begrenzenden Faktoren des „Eintritts“ als Anfang, des „Übergangs“ als „Schwellenweg der Taufhandlung“, der „Salbung“ und „Segnung“ als Abschlussphase, Integration und Entlassung in den Alltag bewirken in ihrer Gesamtheit die Qualität des Ritualerlebens als intermediären Raum. Die „Schwelle“ als Gestaltungsmedium bietet das Erleben eines zyklischen Raums „außerhalb der Zeit“. Die Schwelle dient hier selbst als darstellendes Mittel zur ästhetischen Erfahrung.

Die Faktoren des Rituals verhelfen zu diesem autonomen Geschehen, welches dennoch dafür sorgt, dass es nur im Eigenen berührt. Das, was sich als das *Andere* inszeniert und in der Präsenzerfahrung als Konfrontation mit der „konzeptuelle Metapher sich ereignet, spricht und spielt vom eigenen *Anderen*. Mit Hilfe des Modells der „Mimikryerscheinung“, wie diese mit Lacan eingeführt wurde, ist festzuhalten, dass sich das Subjekt selbst in seinen Bedeutungshin-

tergrund, als das, was das Subjekt in Bezug zum Ritualgeschehen ästhetisch erfahren wird, „einschreibt“. Es inszeniert sich, erzählt und spielt in Form einer Einschreibung des Eigenen als Blick auf das Geschehen im Ritualkontext und ereignet sich somit als ästhetische Inszenierung der Subjektivität.

Die Resonanzerfahrung umfasst die ästhetischen Erfahrungen mit „stofflicher“ Qualität. Sie ist leiblich erfahrbar und begründet sich in dem Erleben der synästhetischen Charaktere der inszenierten Räume für das Ritual. Im Bezugsrahmen der Ritualerfahrung hat die Resonanzerfahrung eine spezifisch eigene Erlebensqualität. Es ist in der Sache selbst, also im Phänomen im Eigenen wirksam und im Fall eines performativen Ereignisses als Phänomen der *mise en scène* zu erleben. Im Kontext des Spiel-Rahmens von Ritual und Performance wirkt das performative Erleben als das Neue, Eigenartige, Irritierende.

Mit Hilfe der sich gestaltenden Elemente im Rahmen des Ritualgeschehens ist die ästhetische Inszenierung für den Einzelnen im Erleben einer konzeptuellen Metapher möglich. Was hierbei im ästhetischen Erleben als einsames Erleben der subjektiven Befindlichkeit angstvoll oder ambivalent in Erscheinung tritt, ereignet sich im Kontext des Rituals als gemeinschaftlich erlebter Resonanzraum. Somit wird ein Echo im Eigenen möglich und als Erlebnis durch den inszenierten Gestaltungsrahmen gemeinschaftlich gehalten.

Die Dramaturgie der Inszenierung wird für das Erleben des Subjektes in der Wechselseitigkeit der sich bedingenden Gestaltungselemente wirksam. Im Bezug zur konzeptuellen Metapher besteht in den sich darstellenden Mitten zur Taufe keine Ähnlichkeit, sondern Teilhaftigkeit als Variation eines leiblichen Blicks, einer leiblichen Teilnahme am Ritual zur Taufe. Die pathische Funktion des Leiberlebens als Resonanzfähigkeit erlaubt die Teilnahme am Ritual in besonderer Weise.

Die Liturgieabfolge gleicht hier der Performance-Inszenierung: Durch ihre Gestaltungsform im Schwellenritual bewirkt sie eine Verstärkungsfunktion für alle weiteren Gestaltungsmittel. Das einzelne Element ist in seinem ästhetischen Mittel auf das eine Ganze als christliche Botschaft ausgerichtet.

Das Ritual zur Taufe verfügt über einen aufwendigen Gestaltungsrahmen, in dessen Inszenierungselement das Phänomen der Schwellenerfahrung als liturgische Dramaturgie und im Zeichen der Angrenzung hier vorgestellt wurde. Die Faktoren stellen sich im Kontext performati-

ver Qualitäten nur im Zusammenwirken aller Phänomene dar. Beispielhaft soll für diese Studie die Thematik des Wassers im Kontext des Taufrituals erschlossen werden.

3.8 Darstellung der visuellen Poetik im Ritual zur Taufe am Beispiel der Thematik des Wassers

Am Beispiel der Thematik des Wassers als herausragendes Motiv der Taufe werden im Folgenden die Inszenierungsmerkmale für eine visuelle Poetik vorgestellt.

Zur Verdeutlichung der visuellen Poetik wird die Faszination des Narrativen hinzugefügt, wie diese von Mieke Bal hervorgehoben wird. Unweigerlich wird ein subjektiver Standpunkt fokussiert, von einem Akteur der Betrachtung, dessen Sicht der Ereignisse die Interpretation des Geschehens beeinflusst.

Bal bezeichnet diese subjektive Präsenz in den Erzählungen als Fokalisator und die betreffende Tätigkeit als Fokalisation.⁵⁶⁸

Bilderinnerung und Vorstellungsbild gestalten sich als Kompositionen der „Zeichen“ in Wort, Bild, Handlung im Raum. Die Schnittstelle der religiösen Erfahrung mit der ästhetischen Erfahrung beschreibt die Interaktion des Subjekts mit dem Kunstobjekt, eben hier: mit dem „Gesamtwerk der lebendigen Erzählung zur Taufe“.

Das Konzept des wandernden Blickpunktes erlaubt auch im Prozess des Rituals die Beziehungsvielfalt in Perspektiven aufzufächern. Zwischen den Zeichen werden Verbindungen hergestellt.

Im Gestaltungsrahmen der Taufe erschließt sich die Thematik zum Wasser beispielhaft als visuelle Poetik. Mit Hilfe der Annäherung an das Thema des Wassers als Element der Taufe soll es gelingen, die darstellenden Mittel der Liturgie in ihren besonderen Kennzeichen des Zeigens und Verhüllens vorzustellen.

⁵⁶⁸ Vgl. Bal 2002, S. 119, vgl. auch Kap. 3.5.3.

3.8.1 Das Wasser als Element der Taufe

Für diese Studie werden diejenigen Interpretationsebenen zur Thematik des Wassers gesucht, die einen Beitrag zur ästhetischen Inszenierung leisten.

In Kontext zur Taufe bietet das Wasser eine Fülle ästhetischer Erfahrungen im Ritualerleben an, denn es ist entsprechend dem Charakter des Schwellenphänomens eine Substanz des Übergangs: Die Faszination des Wassers liegt in der Bewegung, im Fließenden und Flüchtigen, im Tragenden. Leben ist ohne Wasser nicht denkbar, und dennoch verfügt dieses Element auch über eine ungeheure Gewalt, die bedrohen und vernichten kann. Wasser erscheint uns entweder flüchtig und vergänglich; es regnet, alles wird nass, trocknet wieder, und das Wasser ist verschwunden. Oder aber das Wasser ist scheinbar ewig und endlos, wie zum Beispiel das Meer. Wasser hat weder eine festgelegte Form noch Größe, es kann süß oder salzig sein, Temperatur und Farbe können sich ändern, ebenso die Art der Erscheinung. Im Normalfall begegnet es in seinem flüssigen Zustand: das Nasse ist der vorherrschende taktile Eindruck.

Im Umgang mit Wasser werden viele Handlungen möglich, die alle den Aspekt der Bewegung beinhalten: das Gießen, Schütten, Darin-Eintauchen, Schwimmen, Sichtragenlassen, das Bewegen von Gegenständen, Waschungen. Alle diese Aktivitäten haben einen offenen Charakter und ermöglichen das Experimentieren und das Spiel. Wasser verbleibt im phänomenalen Bezug zur ästhetischen Erfahrung in dem, was „vor der Sprache“ ist, es bleibt im sinnlichen Bild in uns haften.

Da Wasser die Grundlage allen Lebens bildet, wird es als Element häufig in Verbindung zu spirituellen und schöpferischen Kräften gebracht. Es gibt keine Kultur, deren Symbolwelten nicht vom Element des Wassers mit bestimmt wären.

Die Theologie befasst sich eingehend in ihrer Symbolaufarbeitung mit dem christlichen Motiv Wasser. Allein der Hinweis auf biblische Motive ist in unterschiedlichen Kategorien verdeutlicht und die Sinnbildhaftigkeit bekommt ein hohes Maß an Auslegung.

Wohl hat die Theologie sich zum Inhalt gesetzt, über das zu reflektieren, für das es keine Worte gibt, dennoch bestimmt die Theologie vielfältige Reflexions- und Interpretationsebenen im Rahmen der ästhetischen Erfahrung zur Taufe.

Der grundlegende ästhetische Kontext zum Phänomen des Wassers verweist in der christlichen Reflexion immer auf die ästhetisch-leibliche Komponente des Menschen im Kontakt mit

dem Wasser. So bekommt die Taufe mit der Plastizität des Wassers ihre grundlegende ästhetische Qualität.

Die Christen gebrauchen das Wasser beim Initiationssakrament der Taufe insgesamt; es bewirkt sowohl Reinigung wie Neubelebung. Eine römische Taufbeschreibung aus der Mitte des 7. Jahrhunderts bezeugt den Brauch, dass mit der Taufwasserweihe ein spezielles Segenswasser bereitgestellt wurde, welches die Gläubigen mitnehmen konnten, um damit ihre Häuser zu segnen oder sonst heilbringend anzuwenden.⁵⁶⁹ Im Gegensatz zum Kreuzzeichen ist der Gebrauch des Weihwassers rein mittelalterlich. Dennoch bezeugt die Geschichte der Nutzung des Wassers, welche stoffliche Qualität von und mit dem Weihwasser für die Menschen ausging, auch ganz außerhalb des liturgischen Geschehens. Praktisch bildete das Weihwasser im Volksglauben ein Gesundungsmittel für Leib und Seele, wirksamer als die Sakramente. Hier kommt für die Qualität des Wassers eine Kraftaufladung hinzu. Wasserbezogene Erfahrungen begründen sich im Allgemeinen in dem lebensgeschichtlichen Aufbau von Körper-Selbst-Bildern.⁵⁷⁰

3.8.2 Die Initiationsthematik des Wassers

Die Thematik des Wassers ist in Bezug zur Dramaturgie der Taufhandlung und in Analogie zur Dramaturgie der biblischen Geschichten bedeutsam im Hinblick auf die visuelle Poetik. *Es stellt sich hier die Frage, was zeigt sich als mögliche konzeptuelle Metapher in der Thematik zum Wasser?*

Der Charakter einer radikalen Transformation mit dem Absterben der alten Persönlichkeit und der Möglichkeit einer seelischen Wiedergeburt kommt in den biblischen Darstellungen und Geschichten, wie sie zur Taufe in den Mittelpunkt zur Anschauung gemacht werden zum Ausdruck. Hierbei steht das Element des Wassers jeweils in einem eigenen dynamischen Bezug zum dramaturgischen Geschehen. „Wie das Urwasser, aus dem die Schöpfung hervorging, diese auch verschlingen kann (Sintflut), so kann das Unbewußte, aus dem das Ich-Bewußtsein

⁵⁶⁹ Vgl. Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter. 2. Aufl., Darmstadt 2000, S. 416.

⁵⁷⁰ Neben Wasser gehören Erde, Feuer, Luft zu den leiblichen Grunderfahrungen. Gaston Bachelard sieht hier die Möglichkeit, eine Kulturgeschichte der Elemente zu entwickeln. Vgl. Bachelard, Gaston. Zit. nach: Biehl, Peter: Symbole geben zu lernen II. Neukirchen 1993, S. 134.

hervorging, dieses auch wieder überschwemmen und zurückschlingen.“⁵⁷¹ Das Wasser ist hier Ausdruck für die mythische Dimension seines Elements, für seine lebensschaffende und lebenverschlingende Macht.

Wird das Wasser nun ein Handlungselement, fügt sich im Erleben der Handlung mit dem Ereignis von Wort und Bild ein sichtbares und unsichtbares Geschehen zu einer Einheit. Es geschieht in und an dem Menschen etwas. Indem der Leib zum Beispiel mit Wasser übergossen wird, wird seine Seele gereinigt. Indem er ins Wasser getaucht wird, wird das Alte, Gottlose ersäuft, und indem er aus dem Wasser gezogen wird, ist er ein neues christliches Wesen.

Mit Eliade kann man zusammenfassen:

Wasser symbolisiert die Summe der Möglichkeiten. Es ist die Mutter von allem, was existieren kann. Wasser als Urgrund der Welt sichert langes Leben, Zeugungskraft und ist das Prinzip jeder Heilung. Mit der Ursubstanz des Wassers ist aber auch das Prinzip des Undifferenzierten und Virtuellen gemeint. Es ist die Basis jeder kosmischen Erscheinung, Sammelbecken aller Keime. Das Wasser symbolisiert die Möglichkeit die Rückbildung in das Formlose *und* die Neubildung. Das Untertauchen bedeutet ein Auflösen der Formen und eine Reintegration im undifferenzierten Sein der Präexistenz. Das Auftauchen aus dem Wasser wiederholt den Akt der Formwerdung. Durch den Initiationsritus der Taufe bewirkt das Wasser eine Neugeburt.

Der Zusammenhang Wasser – Mond – Frau ist als ein Fruchtbarkeitskreis bekannt. Das Wasser als Symbol des Lebens kennzeichnet das periodische Erscheinen und Verschwinden aller Gestalten. In den indianischen Mythologien ist das Zeichen für Wasser eine gefüllte Vase, in die ein Tropfen aus einer Wolke fällt, das ist stets in Verbindung mit dem Mondemblem anzutreffen. Auf allen kosmischen Ebenen gehören Spirale und Schnecke als Mondemblem, die Frau, das Wasser und der Fisch zu den Fruchtbarkeitssymbolen.

In den mesopotamischen Steininschriften sind zum Beispiel das Wasser ebenso wie der Fisch die Zeichen der Fruchtbarkeit.⁵⁷² Das Wasser ist keimtragend und somit Lebensquelle für alle Ebenen des Seins. Da das Wasser alle Wirkungsmöglichkeiten enthält, bestimmt es Mythen und Legenden, die eine „Wassermutter“ kennen, an die sich die Frauen wenden, um Kinder zu

⁵⁷¹ Steffen, Uwe: Taufe Ursprung und Sinn des christlichen Einweihungsritus. Stuttgart 1988, S. 55.

⁵⁷² Vgl. Eliade 1998, S. 227.

bekommen. Das Wasser ist keimkräftig, der Regen befruchtend. Es umarmt und befruchtet der Himmel die Erde durch den Regen. Dieses ist in allen Mythen und Legenden bekannt. Unter allen diesen Vorstellungen existiert eine Grundidee: Das Leben ist in einer kosmischen Substanz konzentriert, von der direkt oder durch symbolische Teilhabe alle lebenden Gestalten abstammen. So sind die Tiere des Wassers, zum Beispiel die Fische, besonders bestückt mit den Eigenschaften, welche auch die Substanz des Wassers ausmacht.

Das Wasser und somit alles, was es enthält, ist Lebenswasser. Lebendiges Wasser, Jungbrunnen, Lebenswasser sind Formulierungen der Darstellung des Wassers im Zeichen des Schöpfungsmythos. In den unterschiedlichen Mythen und Legenden hat der Protagonist auf dem Weg zur „Quelle“ und zur Erlangung des Lebenswassers eine Reihe von Weihen und Prüfungen zu bestehen.

Das lebendige Wasser verjüngt und gibt ewiges Leben:

Alles Wasser ist aufgrund eines Vorgangs der Partizipation und der Degradation, (...) wirksam, fruchtbringend oder heilkräftig. (...) Erinnern wir noch an die große Bedeutung von ‚ungebrauchtem Wasser‘ für Zauberei und Volksmedizin. Man versteht darunter Wasser aus einem neuen, durch den täglichen Gebrauch noch nicht profanisierten Gefäß, das in sich die Keim- und Zeugungskräfte des ‚Urwassers‘ hat. Es heilt, weil es in, gewissem Sinne die Schöpfung wiederholt.⁵⁷³

Die Wiederholungen von weihevollen Handlungen sind auch im Kontext der Rituale in ihren regenerativen Konstellationen zu begreifen und beziehen sich hierbei immer rückführend auf den Schöpfungsakt.

Die Manifestationen zum Wasser stellen die Bedeutung des Sakralen rund um die Substanz des Wassers heraus und lassen es machtvoll erscheinen. Dies bezeugen Wasserkulte – und besonders die von Heilquellen weisen eine erstaunliche Kontinuität auf. Neben der Verehrung des Wassers tritt auch die Furcht davor auf. Es hält sich das ambivalente Gefühl der Furcht und der Anziehung in Bezug zum Wasser, welches einerseits auflöst, durch den rituellen Tod und der damit verbundenen Auflösung der Persönlichkeit und andererseits die Faszination für das Neue gibt, im Auftauchen aus dem Wasser, als Wiedergeburt in einem neuen Sein.

Eliade beschreibt zu dem Kontext der sakralen Bedeutungen, dass die Vereinigung der entgegengesetzten Prinzipien immer dort vorgefunden werden, wo diese auf das Göttliche ausgerichtet werden.⁵⁷⁴

⁵⁷³ Vgl. Eliade 1998, S. 227.

⁵⁷⁴ Vg. ebenda, S. 244.

Auf dem Weg der Regeneration hat die Reinigung durch das Wasser die Eigenschaft, jede Form aufzulösen. Die Geschichte wird aufgehoben:

Das Eintauchen kommt auf der menschlichen Ebene dem Tode gleich, auf der kosmischen Ebene der Katastrophe (Sintflut), die von Zeit zu Zeit die Welt im Urozean auflöst. Das die ‚Formen‘ und die ‚Geschichte‘ aufhebende Wasser hat die Kraft zu reinigen, neu zu schaffen und wiederzugebären, (...).⁵⁷⁵

Wasser reinigt und erneuert und lässt die ursprüngliche Unversehrtheit wiederherstellen. So heißt es im christlichen Kontext in der Schrift Hesekeil 36, 25 und 26:

Und ich werde reines Wasser auf euch sprengen, und ihr werdet rein sein, von allen euren Unreinheiten und von allen euren Götzen werde ich euch reinigen. Und ich werde euch ein neues Herz geben und einen neuen Geist in euer Inneres geben; und ich werde das steinerne Herz aus eurem Fleisch wegnehmen und euch ein fleischernes Herz geben.

Den religiösen Akten geht zumeist eine Waschung voraus, die den Menschen für die Einfügung in die sakrale Welt vorbereitet. Ebenso ist mit dem Untertauchen ins Wasser das Mittel für die geistliche Erneuerung gegeben. Die Funktion des Wassers hat auf allen Ebenen des Taufrituals grundsätzliche Bedeutung: Es desintegriert, hebt die Gestalten auf, ‚wäscht die Sünden ab‘, reinigt und regeneriert zugleich. Dabei ist es dem Wasser selbst bestimmt, keine Formen bilden zu können. Es verlässt die eigene Modalität nicht, es bleibt immer in einem virtuellen, keimhaften und beweglichen Zustand. Alles, was Form ist, manifestiert sich außerhalb des Wassers.

Die stoffliche Wirksamkeit des Elements, wie dieses am Beispiel des Wassers zu verdeutlichen ist, lässt sich als leiblich-ästhetische Inszenierung nur in der Wechselwirkung von *allen* räumlichen und szenischen Bestandteilen des Rituals empfinden.

Im Kontext der Grundthese dieser Studie wurde hergeleitet, dass die Präsenzerfahrung der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität eine einsame, daher auch leiblich empfindsame Spur hinterlässt. Im Element des Wassers ist einerseits, wie oben Geschehen, die elementare körperliche Bedeutung für das Taufleben selbst herauszustreichen, aber eben auch ist es vorstellbar in seiner Wirksamkeit einer Gegenüberstellung zum bildlich-darstellenden Geschehen im und am Ort des Taufrituals.

⁵⁷⁵ Ebenda, S. 228.

Am Beispiel der Darstellungen im Kontext der Wasser-Thematik zum Taufritual soll weiterhin die gemeinsame Inszenierungskraft von Wort, Bild und Element im Bedeutungszusammenhang der visuellen Poetik erarbeitet werden.

3.8.3 Die Plastizität des Wassers als ästhetische Qualität der Taufe

Spezifisch wasserbezogene leibliche Gefühle sind phänomenologisch und zivilisationshistorisch zu bestimmen. In allen Kulturen ist die „Beseelung“ des Wassers zu beobachten, das zentrale Leitbild liegt zum Beispiel in dem „ozeanischem Gefühl“. Unter dem historischen Aspekt zur Psyche sind auch die motivgeschichtlichen Bedeutungen hinzuzufügen, denn die Vorstellungen zum Wasser sind an traditionsgebundene Praktiken geknüpft. In diversen Bräuchen geht es um Ausgießen, Überschütten oder Wegschwemmen. Die Sonderverwendung von Wasser in Übergangsriten, zum Beginn eines neuen Lebensabschnittes, findet sich in vielen analogen Zusammenhängen. Oft muss beim Eintritt in das neue Heim die Braut als Erstes ein Glas Wasser trinken, über ein Gefäß mit Wasser schreiten oder ein solches mit dem Fuß umstoßen. Aber auch umgekehrt kann das Ausgießen von Wasser das Ende eines Zeitabschnittes markieren. Es gibt den Brauch, beim Abtransport einer Leiche einen Eimer Wasser hinterherzugießen.⁵⁷⁶ Die Verwendungsmöglichkeiten des Wassers bieten – unabhängig von jeder Art des Kultes oder einer religiösen Sinngebung – vielfältige Ansätze für die Sinnbefrachtung und Bedeutungssteigerung einer Handlung, wobei das genutzte Wasser mit „Beseelung“ jeweils befrachtet wird. Die Affinität zum Wasser als Heilmittel wurde in der Wertschätzung noch überboten vom Taufwasser, für welches sich schon früh eigene Weiheformulare ausgebildet haben. So schreibt Hartinger: „Nicht bloß die Reinigung der Seele von den Sünden schrieb man dem Taufwasser zu, sondern auch wunderbare Wirkungen für die leibliche Gesundheit und eine geheimnisvolle Kraft gegen Beschwörungen und Zauberei.“⁵⁷⁷ Die Querverbindungen zwischen kultischem und profanem Brauch sind nicht eindeutig herzuleiten, jedoch muss die gleichmäßige Wertsteigerung des Wassers im christlichen Kult ein günstiges Umfeld für die zeichenhafte, medizinische, religiöse und magische Verwendung des Wassergebrauchs abgeben.

⁵⁷⁶ Vgl. Hartinger, Walter: Religion und Brauch. Darmstadt 1992, S. 230.

⁵⁷⁷ Hartinger 1992, S. 234.

Im Sinne der oben dargestellten Phänomene zum Resonanzgeschehen ist die Bedeutung des Wassers für die Taufe auf der Ebene der ästhetischen Wirksamkeit zu deuten. Der wechselseitige Einfluss von Raum und Objekt, Handlung und Subjekt ist einander gegenüberzustellen. Die Atmosphäre des religiösen Ortes entsteht mit der liturgischen Handlung. Sie wird beeinflusst von der wechselseitigen stofflichen Qualität aller Elemente und ist erfahrbar in ihren ästhetischen Inszenierungsqualitäten.

Wasser ist das Element per se, welches Schwingungen und Substanzen in jeglicher Form aufnimmt und weiterleitet. Substanzen, die vorher im kristallinen Zustand waren, geben ihre Eigenform auf, wenn sie mit Wasser in Berührung kommen und lassen sich vom Wasser tragen. Das Wasser ermöglicht aber auch Formen. Indem das Wasser mineralische Substanzen in sich aufnimmt, sie auflöst aber nicht bindet, ermöglicht das Wasser der Substanz, wenn es verdunstet ist, die eigene Gestalt zu zeigen. Das Wasser ermöglicht zum Beispiel der Pflanze, sich in ihrer eigenen Gestalt zu zeigen. Hier wären noch vielfältige Eigenschaften zur Gestaltungsqualität des Wassers anzumerken. Im Kontext zum Referenzrahmen der Taufe ist hier die Bedeutung der elementaren stofflichen Qualität des Wassers hervorzuheben. Im Sinne eines feinstofflichen leiblichen Erlebens stellt das plastische Vermögen des Wassers deutlich die Wechselwirkung mit dem ihn umgebenden Raum dar. Erst in der gegenwärtigen Zeit ist es möglich geworden, die Reaktion von Wasser auf das umgebende Feld fotografisch zu dokumentieren.⁵⁷⁸ Harlan schreibt dazu Folgendes: „Das Wasser durchdringt sich nicht nur mit mineralischen Substanzen, die es weiter trägt und vermittelt, sondern es ist auch offen für Formungsimpulse, die aus dem kosmischen Raum hereinwirken.“⁵⁷⁹

Wie Klänge sich im Wasser fortsetzen, so funktioniert diese Übertragung als Informationsquelle, indem der Stoff – das Wasser die Information (Töne) vorstellt. Diese spezifische Qualität ist ebenso für den umgebenden Raum mit seinen Körpern zu spüren. Auf den Ritualkontext übertragen heißt dies: Das Wasser ist nicht nur einfach da, sondern trägt substantiell zur Wechselwirkung im Geschehen der Taufhandlung bei.

⁵⁷⁸ Lauterwasser hält die Schwingungen von Klangphänomenen im Wasser fotografisch fest. Je nach Temperatur und Luftdruck erzeugt schon ein einziger Ton die unterschiedlichsten Bilder. Vgl: Lauterwasser, Alexander: Wasser Klang Bilder. Theodor Schwenk untersucht Bewegungsformen des Wassers und verweist ebenfalls durch fotografische Abbildungen auf Tropfbilder, deren Wasserqualität die unterschiedliche Herkunft in unterschiedlichen Formungen hervorruft. Vgl. Schwenk, Theodor: Bewegungsformen des Wassers. Stuttgart 1967, S. 7 ff.

⁵⁷⁹ Harlan, Volker: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys. 6. Aufl., Stuttgart 2001, S. 107.

3.8.4 Das Taufwasser als Lebenswasser

Das Ursprüngliche im Element des Wassers beschreibt die biblische Theologie. Der göttliche Anfang wird aus der Bildsubstanz des Feuchten geschöpft. Im Alten Testament ist es die Schöpfung aus dem Wasser und die Errettung durch das Wasser; im Neuen Testament ist es die neuschöpferische Verwendung im Initiationsakt der Taufe, indem das Wasser die Einweihung in das Christsein bietet und damit zugleich Schöpfung und Errettung mit dem Dasein verbindet. „Entsprechend muß jemand ‚aus Wasser und Geist‘ (Joh 3,5) geboren werden, um in das Reich Gottes zu kommen.“⁵⁸⁰

Als „neue Schöpfung“ wird im Neuen Testament auch der Christ bezeichnet, der in seiner Taufe Christus gleichförmig geworden ist. Im 2. Korinther 5,17 heißt es: „Ist jemand in Christus, so ist er eine neue Schöpfung; das Alte ist vergangen, siehe, Neues ist geworden“ In diesem Zitat des Neuen Testaments ist „neue Schöpfung“ auf die Taufe bezogen. Durch das Wasser der Taufe taucht der Christ in ein neues Sein. Aus dem Wasser entsteht ein neuer Mensch, der frei ist von allem, was an Sünde oder Feindschaft an ihm haftet. „Es beginnt ein Neues. Aus dem Wasser der Taufe erstet ein neuer Mensch, der lebt wie Gott es will, und der das ewige Leben erlangt.“⁵⁸¹

Das Taufwasser wird zum „Lebenswasser“: Für die Neuschöpfung steht auch das Mysterium der Achtzahl. Der achte Tag, der auf den siebten Schöpfungstag folgt, ist der „große Tag“, der zukünftige Tag im Inbegriff des ganz Anderen, Wunderbaren, der Tag, der die Endzeit bringt. Der Prophet sagt, dass dieser Tag weder untergehen noch abgelöst werden wird: die Ewigkeit (Joel 2,11). Aus diesem Gedankenzusammenhang des achten Tages erklärt sich, dass die Taufkirchen und Taufbecken häufig achteckig waren, denn so lautet die Inschrift des Ambrosius im Baptisterium der Theklakirche in Mailand: „Nach dieser Zahl musste das Haus der heiligen Taufe erbaut sein, in der die Völker in Wahrheit das Heil erlangten im Lichte des auferstandenen Christus ...“⁵⁸²

In der Osternacht tritt der Pastor zur Taufe an den Taufstein und ruft Gott den Herren an, dessen Geist bei der Schöpfung der Welt über den Wassern schwebte. Und indem er das Wasser nach den vier Winden in Form des Kreuzes teilt, spricht er: „Gib, daß dein Heiliger Geist das

⁵⁸⁰ Biehl 1993, S. 137.

⁵⁸¹ Vgl. Neue evangelische Taufordnung, zit. nach: Steffen 1988, S. 92.

⁵⁸² Neue evangelische Taufordnung, zit. nach: Steffen 1988, S. 93.

Element des Wassers bereite für dein heiliges Sakrament. Aus dem Mutterschoß der Taufe erwecke dir eine neue Schöpfung, laß emporsteigen aus ihrer Flut ein wiedergeborenes Geschlecht.“⁵⁸³

Der katholische Priester segnet an dieser Stelle das Wasser dreimal. Während der Segnung haucht der Priester dreimal in Kreuzform über das Wasser, so wie Gott am Anfang seinen Geist darüber hauchte. Der Weihe des Taufwassers maß das Frühchristentum eine große Bedeutung bei, der Geist Gottes schwebt auch auf dem Taufwasser, damit dieses Wasser die Täuflinge neu erschaffen kann. Auf diese Weise empfing das Wasser eine geheiligte Natur.

Der Ritus der Wassertaufe ist zwar zunächst bestimmt durch die ursprüngliche Realpräsenz des Wassers: Mit dem „Sprung“ in das Wasser ist ein riskantes Tun verbunden, weil man plötzlich den Boden unter den Füßen damit verliert, aber: Es verbindet sich mit dem Taufwasser auch die reale Chance, mit neuer Schöpfungskraft geboren zu werden.

Auch verbindet sich mit der Schöpfungsgeschichte eine weitere Parallele im Taufgeschehen: Der Befehl Gottes an das Wasser lautet, Lebewesen hervorzubringen, beziehungsweise von lebendigem Getier zu wimmeln (1. Mose 1,20). Von daher bringt das Wasser der Taufe Lebendiges hervor.

3.8.5 Die bildliche Darstellung des Wassers im Zeichen der Taufe

Die bildliche Darstellung der vier Flüsse im Paradies dient dem Vermittlungszweck des Glaubens:

Auch die zweite biblische Schöpfungsgeschichte (1. Mose 2,4b–25) ist mit der Tauf liturgie in Beziehung zu setzen. Nachdem Gott den Menschen erschaffen hatte, setzte er ihn in den Garten Eden. Die Fruchtbarkeit des Gartens wird durch einen Strom bewirkt, der den Garten bewässert. Dieser Paradiesstrom teilt sich in vier Ströme, die die vier Welten, also die ganze Erde bewässern. Es wird hier ausgedrückt, dass die Fruchtbarkeit bringenden Ströme ihren Ursprung im paradiesischen Garten Gottes haben. Eben dieser Paradiesstrom wird in Bezug zur Taufe gedeutet. Mit der Taufe wird Fruchtbarkeit für das neue Leben geschaffen.

Die Vorstellung von den Paradiesflüssen begegnet uns im Judentum und im Christentum, aber auch in Indien. In der christlichen Kunst entspringen sie häufig einem Hügel, auf dem Christus

⁵⁸³ Neue evangelische Taufordnung, zit. nach: Steffen 1988, S. 94.

oder das Gotteslamm steht. Die vier Paradiesflüsse symbolisieren die vier Evangelien. Diese Symbole werden seit dem 4. Jahrhundert meist als Mischwesen dargestellt. Als Vierer-Gruppe sind sie eng verwandt mit der antiken astral-kosmologischen Vorstellung, wie dem Kreuz der Astrologen, das aus den vier Tierkreiszeichen Löwe, Stier, Skorpion und Wassermann gebildet wird, den vier Himmelsrichtungen und den vier Elementen sowie den vier Winden. Die Vierzahl der Evangelisten verbindet sich mit dem Rhythmus der Weltzahl Vier. In der Vier steht für Erde und Kosmos Ordnung und Maß. Die Evangelistensymbole tragen als geistliche Pfeiler das Weltgebäude. Sie tragen vier Gesichter und spiegeln ihre vierfache Botschaft wider: das menschliche Gesicht die Menschwerdung Christi, das Löwengesicht seine allüberwindende Macht, das Stiergesicht seinen Opfertod und das Adlergesicht die Ausgießung des Heiligen Geistes aus der Höhe. Jeder einzelne der Evangelisten erhält sein spezifisches Gesicht.

Der Mensch wird dem Matthäus zugeschrieben, denn Matthäus 1 bringt den Stammbaum Jesu; der Löwe dem Markus, denn die Bußpredigt des Täufers Johannes in Markus 1 wird dem Brüllen eines Löwen verglichen; der (Opfer-)Stier dem Lukas, denn Lukas 1 beginnt mit dem Opfer des Priesters Zacharias; der Adler dem Johannes, denn der Johannes-Prolog zeigt, dass dieser Evangelist ‚höher fliegt als die anderen‘.⁵⁸⁴

Nach dem „Musterbuch“ von Schmid⁵⁸⁵ kommt eine *Quelle als Ursprung* aus dem Schnabel einer Taube (Heiliger Geist). Diese Quelle speist sich durch das Kreuz Christi, wächst zu einem Strom heran, sammelt sich in einem Becken, teilt sich in vier Flüsse (Evangelien) und ergießt sich in den unten fließenden Jordan. Hirsche und Lämmer (Gläubige) löschen ihren Durst an diesem heiligen Wasser.

In dem Bild des Wassers als Zeichen für die Taufe wird die Kraft der Taufe mit ihrem Wasser verbunden. Es ist mit dem Gotteswort verbunden. Sein Geheimnis „liegt in der Offenheit von Materie als geisthaft tiefer Potenz qua Möglichkeit einerseits sowie in der Leibhaftigkeit des Geistes oder des Wortes andererseits“⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ Schmidt, Heinrich; Schmidt, Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. München 1995, S. 171.

⁵⁸⁵ Vgl. Becker, Udo: Lexikon der Symbole, Freiburg im Breisgau 1992, S. 78.

⁵⁸⁶ Ratschow, Carl H., zit. nach: Biehl 1993, S. 137. Anmerkung: Die Konsequenz der Aufladung des Wassers durch das Wort Gottes wurde in der Alten Kirche mit dem Ritus der Wasserweihe geübt. Das Wasser ist seinerseits „getauft“, indem die Geistlichen ein Kreuz oder eine brennende Kerze senkrecht in das Wasser tauchten. Damit bildete man das Herabsteigen des Feuergeistes nach. Die Anrufung des Geistes im Weihegebet heiligt das Element mit dem Geist Gottes.

3.9 Wasser als dramaturgisches Handlungselement in Wort- und Bildgestaltung des Taufritus

Neben diesen zentralen Darstellungen ist der Blick auf die Zeichen der oberen Schriftleiste eines Taufbeckens zu richten: Es werden die Namen einer unterschiedlichen Zahl von weiblichen Heiligen genannt. Die Nennung dieser Namen bedeutet Anruf der Heiligen, die insbesondere die Nöte der Frauen lindern sollten, denen man aber gleichzeitig danken wollte für geleisteten Beistand. Es ist die zentrale Darstellung der Kraft, die das Taufwasser und die Heiligen spenden. Mit der Geburt als Thematik der Erneuerung wird der zentrale Akt der Taufe hier in leiblich-ästhetischer Weise auch als Akt des Gebärens verstanden.

Wasser ist Handlungselement und spürbar in allen Sinnen: vom Tod zum Leben, Wasser in den Zeichen der Gleichnisse, Transport der lebendigen Erzählung „Jonas im Walfisch“.

Alle Elemente der rituellen Kommunikation waren an den biblischen Vorstellungen vom Umgang mit dem Wasser ausgerichtet. Dieser Zugang bietet auch den Schlüssel zur semantischen Differenzierung.⁵⁸⁷

In der sinnlichen Anschauung des Wassers ist die Spannung der Adoption des Menschen⁵⁸⁸ im Akt der Taufe vergegenwärtigt: Die Spannung von Tod und Leben als Erfahrung wird beim ganzheitlichen Untertauchen evident. Die Errettung aus der Todesmacht wird in den biblischen Geschichten verdeutlicht wie zum Beispiel die Geschichte von Jona im Walfisch (Jona, Röm 6,1–11); diese Geschichten markieren die Übergangserfahrungen im individuellen wie kollektiven Bereich.

Die Initiationsdramatik der Taufhandlung ist in Analogie zur Wort- und Bildgestaltung der Taufliturgie zu sehen. Nachfolgend wird der Versuch unternommen, die Wasserthematik zur Taufhandlung in der Weise vorzustellen, dass das Geschehen in der Ausdrucksweise der biblischen Geschichten die Empfindungsqualität zum Wasser herstellt und somit beim Rezipienten die entsprechende Symptomatik hervorrufen kann.

Das Wasser ruft in Übereinstimmung mit dem Spüren und der *Wortgestaltung* eine Gefühlsqualität auf, für die es kein Wort, aber im Vorstellungserleben eine ästhetische Inszenierungskraft im Sinne einer „lebendigen Erzählung“ hervorlockt. Hören und Sehen der Bild- und

⁵⁸⁷ Vgl. Biehl 1993, S. 242.

⁵⁸⁸ Vgl. ebenda.

Wortgestaltung ruft ein entsprechendes Sehen auf. In dem, was sich „zeigt“, haben wir kein Wort dafür und dennoch eine Ansicht er-/verspürt. Hier liegt die Möglichkeit der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität mit Hilfe der visuellen Poetik.

Die zweite Schöpfungsgeschichte erzählt die Geschichte von dem „Menschen“, hebräisch: *Adam*.⁵⁸⁹ Der Grundzug der biblischen Typologie wird hier deutlich: Vorbild (typus) und Gegenbild (antitypus) entsprechen einander, aber das Gegenbild übertrifft qualitativ das Vorbild bei weitem: Christus ist mehr als Adam.

Die vielfältige Variation und Weiterentwicklung der Gegenüberstellung von Adam und Christus durch die Kirchengeschichte hat in erster Linie die Neuschaffung des Menschen im Auge. In der syrischen Kirche stand der Täufling auf einem Teppich als Inbild des „Fellkleides“, mit dem Gott nach dem Sündenfall die Blöße Adams bedeckte. Es symbolisiert seine gefallene, profanisierte (unvollkommene, weltliche) Natur. Dieses Bild kehrt in anderer Form bei der Taufe wieder: Das Gewand, das der Täufling vor der Taufe ablegte, entspricht dem Fellkleid, als Kleid Adams, das Gewand der Sünde und der Todverfallenheit. Christus, der neue Adam, legte es ab, als er gekreuzigt wurde, und der Täufling legt es ab, wenn er ins Taufwasser steigt. Das Ablegen dieses Gewandes bedeutet Rückkehr zur paradiesischen Unschuld.

Es geht um den Untergang Adams im Wasser der Taufe und die Neuschaffung des Menschen nach dem in Christus wiederhergestellten Ebenbild Gottes. Es geht dann in der Taufe um die persönliche Prüfung des Taufbewerbers und der darauf folgenden Überführung zur Taufe. Es wird eine Parallele gezogen zwischen Adam, Christus und dem Täufling.

3.9.1 Zur ästhetischen Inszenierungsqualität des biblischen Wortes im Zeichen des Wassers für die Taufe

Im Bild des Wortes steigt der Täufling zur Erneuerung und in der Gestalt als Ebenbild des Gottes nackt in das Taufwasser. Das Wasser bekommt mit dem Bild des Wortes eine synästhetische Qualität und erhält hiermit seine kraftvolle Aufladung:

⁵⁸⁹ Diese Geschichte ist vom Mythos des Urmenschen geprägt. Adam ist das Urbild des Menschen, von dem wir alle Abbilder sind. Seine Geschichte wiederholt sich in jedem Menschen. Sein Abbild ist als Ebenbild Gottes geschaffen, aber durch die Sünde, Gott gleich sein zu wollen, verfiel er dem Tod. Durch den „Messias“ (griechisch: „Christos“), konnte der zweite Adam die verlorene Gottebenbildlichkeit des Menschen wiederherstellen. Diese Vorstellung greift der Apostel Paulus in seiner Adam-Christus-Typologie auf (Römer 5,12 ff). Vgl. Steffen, Uwe: Taufe – Ursprung und Sinn des christlichen Einweihungsritus. Stuttgart 1988, S. 96.

Im Taufakt selbst wird der Täufling von der Erbsünde gereinigt und befreit. Auf einem frühchristlichen Baptisterium in Mainz steht: „Hier in diesem Wasser wäscht Christus Adams Sünde ab.“⁵⁹⁰ Der alte Adam wird durch die Taufe nach Gottes Ebenbild neu geschaffen. Die Geschichte wiederholt sich in jedem Menschen. Hier liegt das Potential der visuellen Poetik in der Dramaturgie zur Taufe. Die Wiederholung der Neuerschaffung im christlichen Sinn der Taufe ist immer auch verbunden mit der Einzigartigkeit der Geschichte des Menschen in seiner Geschichte; das macht den Faktor Mensch aus: Seine Originalität ist wie die Taufe selbst einmalig.

Dennoch geht es in dieser Geschichte zur Taufe nicht um ein bloßes Ersäufen des alten Adams, der aus dem Wasser wiedergeboren wird. Die Taufhandlung selbst steht in der Dialektik von Tod *und* Leben. Das Taufhandeln zielt auf die Überwindung des Todes, auf die Hinführung zur Nähe Gottes.

Sowohl der Tod als auch die Erneuerung schaffen eine neue Daseinsform und verbinden sich mit dem Wort „Verwandlung“, anders als das Wort „Wandlung“ ist durch die Verwandlung eine Daseinsform zum Ende gekommen und eine neue beginnt. Die Verwandlung im Sinne des Neuen Testaments steht im Zeichen der Auferstehung. Der Mensch nach dem Urbild Adam „stirbt“ im Wasser der Taufe und erhebt nach dem Urbild Christi.⁵⁹¹

Im Zeichen der Verwandlung begegnen wir dem positiven Aspekt der Erneuerung, das Wasser dient hier als heilsamer Effekt, es nährt und bringt neue Kraft für ein neues Leben voller Hoffnung. Die Verwandlung gelingt mit dem Wasser als elementare Substanz, es befreit vom Alten und nährt als Substanz das Neue. So wird der Taufakt durch die Substanz, durch das Erleben des Taufwassers elementar spürbar.

Jedoch wird dieselbe Substanz, die für die reinigende Kraft und für die Erneuerung steht, im Augenblick des unmittelbaren Spürens gleichzeitig zur Bedrohung: Das Untertauchen im Taufakt ist mit dem Schreck verbunden. Die Luft zum Atmen wird genommen. Die Orientierung im Raum geht verloren. Im Wasser ist kein Halt. Das Element, das Lebenskraft im Sinne der Erneuerung verspricht, birgt Gefahr in sich und wirkt lebensbedrohend.

⁵⁹⁰ Steffen 1988, S. 98.

⁵⁹¹ Uwe Steffen kommentiert diese Verwandlung im Sinne der Auferstehungsgeschichte, dass die evangelische Theologie diesen Akt der Neuschöpfung in der Begrifflichkeit des Apostel Paulus als „Rechtfertigung des Sünders“ und die orthodoxe Theologie als „Vergöttlichung“ (Theosis) darlegt. Es handele sich hierbei nicht um inhaltliche Gegensätze. Vgl. Steffen 1998, S. 99.

Mit diesem Moment der Ambivalenz arbeitet die konzeptuelle Metapher im Akt der Taufe: Mit der Todesdrohung soll das neue Leben mit allen Sinnen erahnt und zugleich im wahrsten Sinne des Wortes kostbar werden. Die Dramaturgie der Taufhandlung arbeitet mit der Irritation einer *Gleichzeitigkeit* von Tod *und* Leben, von Untergang *und* Erneuerung, von Schuld *und* Erlösung. Das Wesen der Taufe zeigt und verhüllt sich zugleich im Phänomen Wasser, hiermit inszeniert die Taufhandlung die Qualität eines elementaren ästhetischen Erlebens in Wort, Gestik und Bild.

3.9.2 Die Wasserthematik im Bild der Sintflut, des Meeres und der Wolke

Ebenso wie die Schöpfungsgeschichte den Aspekt der Erneuerung für das Tauferleben herausstellt, so bringt die biblische Geschichte der Sintflut den negativen Aspekt der Urflut als Todeswasser zum Ausdruck. So heißt es im 1. Buch Moses (6,17): „Denn siehe, ich will eine Sintflut kommen lassen auf Erden, zu verderben alles Fleisch, darin Odem des Lebens ist, unter dem Himmel. Alles, was auf Erden ist, soll untergehen.“

Die Sintflut ist auf vielen Taufsteinen dargestellt. Beim Renaissance-Taufstein in der Stadtkirche Celle blickt der Allmächtige aus den Wolken des Himmels hinab auf die Erde. Er ist als der Gericht haltende Alte dargestellt; zusätzlich hat ihn der Bildhauer mit der fünffachen Papstkronen als Gott Vater gekennzeichnet. Der furchterregende Blick, die drohend erhobene Hand, die den Urteilsspruch verkündet, lassen keinen Zweifel an seinem Zorn. Aus den Wolken stürzt das Wasser herab und überflutet die Erde. Mensch und Kreatur versinkt in den Fluten. Ganz hinten, an den Rändern rechts und links, erinnern die unschuldig spielenden Tiere und die nackte Gestalt der Eva an das verloren gegangene Paradies. Diese Todesverfallenheit zeigt drastisch, wie sich die Menschheit von ihrem Schöpfer entfremdet hat. Rettung kann nur durch Gott geschehen.

Hundsdröffer bemerkt dazu: „Wie die Arche die Gerechten vor dem Wasser des Todes bewahrte, so rettet die Taufe, das Wasser des Lebens, den Getauften durch Tod und Gericht.“⁵⁹²

Die elementare Gottesmacht ist hier mit dem Bild der Mächtigkeit der Naturgewalt des Wassers verbunden. Dennoch zeigt sich in der Todesdrohung die Wirkmächtigkeit der gleichzeitigen Überwindung, sozusagen im Gegenpol schwimmt die Arche, der Mythos der Geborgen-

⁵⁹² Hundsdröffer, Maria: Taufe: Die Botschaft der Taufsteine. Tübingen 1998, S. 63.

heit, umhüllt im Chaos des Kosmischen. Die Doppeldeutigkeit des Wassers – es bringt Tod *und* Leben – kommt in der Sintflutgeschichte zum Tragen.

Die Inszenierungsweise der Sintflutgeschichte zeigt Todesdrohung *und* Lebenserneuerung als gleichzeitig wirksame Phänomene. Hier stellt sich das Wasser als Inszenierungsthematik im Akt der Taufe in mehrfacher Weise als tragendes Element zur Herstellung einer visuellen Poetik dar.

Der Durchzug durchs Rote Meer gehört neben der Sintflutgeschichte zu den meist genannten Vorbildern der Taufe. Es geht in beiden Geschichten um Wasser, durch das Gott richtet und rettet, tötet und lebendig macht.

So wie die Taufe das Ende der „Sündenknechtschaft“ bedeutet und zu einer neuen Existenzweise mit dem christlichen Glauben führt, so ist der „Auszug aus Ägypten“ und der „Durchzug durch das Rote Meer“ das Ende der Knechtschaft, die Menschen wurden durch Moses in die Freiheit geführt.

Im Bibeltext des Apostels Paulus steht: „Ich will euch nicht in Unwissenheit darüber lassen, dass unsere Väter alle unter der Wolke gewesen und alle durchs Meer gegangen sind; und alle sind auf Mose getauft worden durch die Wolke und durch das Meer (...)“⁵⁹³ Mit der Wolke ist laut Steffen die Wolkensäule gemeint, in der der Gott am Tag vor seinem Volk verhüllt herzog. In der Nacht verwandelte sie sich in eine Feuersäule, die leuchtete, damit die Menschen auch bei Nacht wandern konnten, wie beschrieben im 2. Buch Moses 13, 17–22. Weiter heißt es dort: *’Meer und Wolke’* entsprechen bei der Schöpfung dem Urwasser und dem Geist Gottes, der über den Wassern schwebte, in der Sintflutgeschichte dem Wasser und der Taube, die anzeigt, dass das Gericht vorüber ist.⁵⁹⁴

Nach dem typologischen Denken vollzieht sich im Auszug aus Ägypten, in Tod und Auferstehung Christi und in der Taufe ein und dasselbe Erlösungswirken in verschiedenen geschichtlichen Phasen: als Zukunftsdarstellung, als Erfüllung in Christus und als sakramentale Wirklichkeit. Hier sind verschiedene Ebenen der Wirklichkeit gemeint: Beim Durchzug durch das Rote Meer befreite Gott durch das Geheimnis des Wassers ein Volk von seinem Tyrannen; in der Taufe befreit Gott den Menschen auf der geistlichen Ebene durch das sakramentale Element des Wassers.

⁵⁹³ 1. Korinther 10, S.1 f., zit. nach: Steffen 1988, S. 114.

⁵⁹⁴ Ebenda, S. 115.

Die drei Stadien des Einweihungsweges des Gottesvolkes – Auszug aus Ägypten und Durchzug durch das Rote Meer, Wüstenwanderung und Gesetzgebung sowie die Geschichte der Jordanüberquerung und der hier dargelegte Einzug in das Gelobte Land – können auf den Einweihungsweg des Taufbewerbers übertragen werden.

Die Symbolik des Durchzugs wurde bei der Taufe dort besonders augenfällig, wo die Täuflinge noch in langer Reihe auf der einen Seite in das Taufbecken hinab- und auf der anderen Seite wieder heraufstiegen. Sie *zogen* durch das Wasser.

Die bilderreiche Symbolik der biblischen Vorlagen ist nur dann als darstellendes Medium, bzw. als darstellendes Mittel eine Möglichkeit zur religiösen ästhetischen Erfahrung, wenn es im Sinne der Performance und der Möglichkeit zur Inszenierung einer konzeptuellen Metapher genutzt werden kann. Das kirchliche Ritual steht auch in den gegenwärtigen liturgischen Kontexten in der Tradition der Theaterarbeit. Im Folgenden soll hier der sakral-kultische Aspekt im Medium Theater vorgestellt werden.

3.9.3 Das sakrale und kultische Erleben als Zusammenführung von Bild und Wort Medium Theater

Das Medium Theater hat seine Fundierung im Sakral-Kultischen. Das Theater entstand aus dem Opferritual, Tanz und Sängerspiel. Auch die Liturgie zum christlichen Taufritual bedient sich von Beginn an, wie weiter oben beschrieben, der Medien von Tanz, Musik und Wort. Im Folgenden soll mit Hilfe der kulturhistorischen Perspektive die Nähe der medialen Anteile von Musik, Tanz und Wort zu ihren Vorläufern gekennzeichnet werden.

Nach dem Mythos paarte sich der Gott Zeus mit Semele, eine der vier Töchter des Königs Kadmos von Theben. Sie verbrannte jedoch in den Blitzflammen des Liebhabers, noch ehe das Kind geboren war. Zeus nahm den Sohn auf und brachte ihn ans Licht. „Der so Geborene ist nicht bloß der Jauchzende und Freudenbringende, er ist der leidende und sterbende Gott, der Gott des tragischen Widerspruchs.“⁵⁹⁵

Die Parallele des altgriechischen Mythos des Dionysoskultes zur späteren christlichen Religion zeigt sich. Ebenso wie die christlichen Rituale sehen auch die dionysischen Opferrituale

⁵⁹⁵ Vgl. Otto, Walter F., zit. nach: Faulstich, Werner: Das Medium als Kult. Göttingen 1997, S. 201.

wie alle Initiationsriten die Wiederkehr oder Wiedergeburt vor. Das charakteristische Merkmal des Dionysoskultes liegt auch in der Bedeutung der Feuchte des Wassers. Nach dem Mythos kommt Dionysos aus dem Wasser und kehrt auch dorthin zurück. Walter F. Otto interpretiert: „Das Wasser ist für den mythischen Sinn das Element, in dem die Urgeheimnisse alles Lebens wohnen. Geburt und Tod, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft schlingen hier einen Reigen.“⁵⁹⁶

Ein ursprünglicher Bezug des Dionysoskultes zur Körperlichkeit ist hier relevant: Das Medium Tanz basierte im Rausch des Dionysoskultes auf Ekstase und Sinnlichkeit als sakraler Bestandteil des Kultes. Der Tanz dient als Begegnung mit dem Gott. Die tänzerische Gestaltung mit dem Körper ist Teil des Ganzen. „Der dionysische Tanz ordnet dem Agieren des Körpers in der sakralen Handlung dienende Funktion zu, auch gegenüber dem gesungenen und gesprochenen Wort.“⁵⁹⁷

Dionysos galt als Gott des Festes. Es waren nicht herrschaftliche, sondern ekstatische Feste. Das Prinzip des Festes vermittelt hier widersprüchliche Tendenzen: Überschreitung durch Ekstase und Gesetz des Kultes, ebenso Spiel und Ernst.

Das Fest nimmt im Beispiel des ursprünglichen Kultes die Grenzüberschreitung gegenüber dem Alltag ein. Es findet ein Rollenwechsel gegenüber dem Alltag statt, man ist für begrenzte Zeit ein anderer. Die Vorgeschichte des griechischen Theaters in Gestalt der Festkultur lässt sich weit zurückverfolgen. Die anlässlich der Feste vorgetragenen Kultlieder und Dichtungen ermöglichten neben der Erinnerung an die jeweiligen Gottheiten das Verstehen der Gegenwart: „Im Spiegel des Mythos fallen die beiden Zeitebenen, Gegenwart und Vergangenheit, in eins zusammen.“⁵⁹⁸

Im Weiteren ist der Schritt vom Dionysoskult zum antiken Theater zu beleuchten: Am Anfang stand die Ergänzung zum dionysischen Chor durch einen Vorsänger und Antwortenden, hinzu kamen Schauspieler. Damit wurde das Spiel des Kultes in einer medien-spezifischen Zuordnung von Musik, Tanz und Wort zum *dramatischen* Spiel.⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ Otto, Walter F., zit. nach Faulstich 1997, S. 201.

⁵⁹⁷ Faulstich 1997, S. 202.

⁵⁹⁸ Ebenda, S. 205.

⁵⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 208.

Die Einführung des Schauspielers bedeutete den Schritt vom Gott über den Rezitator als Medium des Gottes. Mit der „Vermenschlichung der Götter“⁶⁰⁰ entwickelte sich das ästhetische Rollenspiel von Chor und Spielern, spezifiziert durch Maske, Kostüm und Requisite. „Das neue dramatische Medium entstand im Kern als ästhetische Inszenierung von Realität im Einverständnis von Schauspieler und Publikum, deren Interaktion konstitutiv war.“⁶⁰¹ Der Vollzug in dieser Form der Interaktion ist nicht mehr durch ein religiös-kultisches Programm reglementiert. Das Dionysos-Theater hielt in der Architektur den kreisförmigen Tanz um den Altar zunächst noch präsent, aber bei veränderter öffentlicher Funktion.⁶⁰² Das Theater als neues Medium hat Katharsisfunktion, als Läuterung des Zuschauers durch die Tragödie. Originär ist Katharsis Ausdruck einer emotionalen Ambivalenz. Im neuen Medium Theater fungiert sie zum Beispiel als die Gestaltung der ‚schuldlosen Schuldigkeit‘ der Menschen gegenüber den göttlichen Mächten wie in der Prometheus Trilogie von Aischylos.⁶⁰³

Das antike Theater ist stärker sprach- statt handlungsbetont, vor allem ist es zwar mythisch-kultisch verankert, aber es ist eben auch regulativ orientiert.⁶⁰⁴ In Bezug zum Ritual veranschaulicht der Wechsel vom Kult zum antiken Theater, dass durch die Formveränderung die Besucher in der öffentlichen Veranstaltung nur „Gäste“ im wahrsten Sinn des Wortes sind. Sie treten ein in ein Spiel mit ihren Gefühlen, werden stimuliert durch Musik, Tanz und Wort, aber alle Teile des Schauspiels bleiben repräsentativ, weil die Teilnehmenden jeweils als Gast, nicht in ihrer Person als sie selbst aufgefordert sind mitzuagieren. Im Kultus dagegen durchläuft, so auch noch im dionysischen Rausch des Festkultes, jeder als sie oder er selbst das Ritual. Im Spiel des antiken Theaters bleibt der ausgelöste Affekt mit dem Inhalt repräsentativ.

In der Unterscheidung von Theater und Kultus stellt sich somit heraus: das Theater hat (im antiken Sinn) eine *repräsentative Funktion*, der Kultus dagegen zeigt sich in seinem *Präsenzcharakter*, insofern verfügt der Kultus als liturgisches Ritual über einen Performance-Charakter.

⁶⁰⁰ Frischauer, Paul: Die Welt der Bühne als Bühne der Welt. 2 Bde, Hamburg 1967, S. 19 ff.

⁶⁰¹ Faulstich 1997, S. 209.

⁶⁰² Vgl. ebenda, S. 209. Anmerkung: Das Dionysos-Theater am südlichen Abhang der Akropolis beispielsweise fasste über 10 000 Zuhörerinnen und Zuhörer. Das Theater gehörte zu den Aktionsräumen, in denen das öffentliche Leben stattfand.

⁶⁰³ Vgl. ebenda, S. 216.

⁶⁰⁴ Kindermann, Heinz, zit. nach: Faulstich 1997, S. 223.

Die kulturhistorische Darstellung vom Kultus gegenüber der antiken Theaterstruktur dient hier zur Veranschaulichung der kirchlichen liturgischen Arbeit. So kann beschrieben werden, inwieweit der mediale Akzent zum Gelingen des kultischen Rituals beiträgt. Die Liturgie hat die Potentiale in ihren darstellenden Mitteln, welche einerseits im Sinne der antiken Theaterarbeit eher regulativ, also mit repräsentativer Funktion, oder andererseits performativ mit dem Präsenzcharakter eines interaktiven Mediums genutzt werden kann.

3.9.4 Darstellung der visuellen Poetik am Beispiel der Geschichte von Jona

Die Verschlingung, der Aufenthalt im Bauch des Fisches und die Ausspeieung entsprechen den drei Stadien des archetypischen Einweihungsweges. Jona betete zum Herrn, seinem Gott, im Bauch des Fisches: „Du warfdest mich in die Tiefe, mitten ins Meer (...).“ Der Zusammenhang von Tiefe und Taufe ist schon von Luther besprochen worden. „Ohne Zweifel in deutschen Zungen das Wörtlein ‚Tauf‘ herkommt von dem Wort ‚Tiefe‘, da man tief ins Wasser senket, was man taufet.“⁶⁰⁵

In der Geschichte von Jona verdeutlicht sich das Motiv der Taufe als Reise der Wandlung. Somit führt das Übergangsritual Taufe im Hauptelement des Wassers die sinngebende Funktion für den Tod *und* das Leben.

„So wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Schoß der Erde sein“ (Matthäus 12,40). Jesus selbst sagt es – so aufgezeichnet im Evangelium des Matthäus – und weist auf seinen Tod *und* die Auferstehung hin. Jona wird in die Tiefe geworfen, es stirbt der Teil in ihm ab, in dem er ungehorsam war. Er wird aus der Tiefe gerettet und kommt wiedergeboren zu einem neuen Leben. Übertragen zur Taufe wird der schwere Weg durch Tiefe des Wassers als Zeichen der Todeserfahrung bis zur Wiedergeburt im neuen Leben vom christliche Glauben gehalten: „Wer überwindet, der wird dies erben, und ich werde ihm Gott sein, und er wird mir Sohn sein“ (Offenbarung 21,7 f.).

Der Einweihungsweg zur Wandlung durch das Ritual zur Taufe geschieht mit einem Versprechen. Hat der Weg selbst auch Gefahren, so bedeutet es, „auftauchen“ zu dürfen in einer neuen Gemeinschaft. Dieser Verbund entwickelt sich für den Adepten als ein *ihm selbst* zugeteiltes Vater-Sohn-Verhältnis.

⁶⁰⁵ Luther, Martin, zit. nach: Steffen 1988, S. 122.

Das christliche Ritual gewinnt in dieser dramaturgischen Leistung mehrere Komponenten für eine visuelle Poetik, zum einen ist es persönlich, also auf das jeweilige Erfahrungspotential des Individuums ausgerichtet, zum anderen hat es im Spiel mit der konzeptuellen Metapher die Berührungsqualität mit dem Wasser, in all seinen elementaren Funktionen, der Tiefe, der Reinigung, Wandlung und Umschließung und Tragfähigkeit des Körpers. Der Fisch in der Jona-Geschichte ist wie sein Element, das Wasser, verschlingend, aber zugleich auch umfassend, umgreifend im Sinne von Bergung, denn in der Geschichte kann Jona unversehrt, ja besser als zuvor erneuert und gewandelt am Leben teilnehmen. Mit dem Bild der Jona-Metapher und dem körperlichen Erleben des Wassers erschließt sich für den Täufling sein persönlicher Plan des Einweihungsweges als mögliche ästhetische Inszenierung seiner Subjektivität. Hier trifft das Paradigma Performance für die Taufinszenierung zu.

Der Prophet Jona erfährt am eigenen Leib, wie sehr ein Leben ohne Gott an sich zugrunde geht, ehe er selbst in Ninive mit dem Drama seines eigenen Versinkens und seiner glücklichen Rettung kollektiv für alle zum Vorbild der Buße und der Rettung wird. Nach Eugen Drewermann entstammt der erste Teil der Jona-Geschichte der Sonnenmythologie und schildert den mühevollen Weg der Selbstfindung.⁶⁰⁶ Der zweite Teil zeigt, wie der Prophet in der sündigen Welt von Ninive seine eigenen Erfahrungen auf das Volk überträgt. Hier vergleicht Eugen Drewermann die Jona-Geschichte mit den Schilderungen über die Helden und Heiligen zahlreicher Sagen und Legenden mit einem Schemata: „Im großen und ganzen betreten ihre Akteure als Begnadete oder mit heldenhafter Kraft Begabte, jedenfalls als Fertige, Vollendete die Bühne der Geschichte.“⁶⁰⁷

Die biblische Jona-Geschichte weicht jedoch in vielfacher Hinsicht von dem allgemeinen Heldenmythos ab. Die geradezu trotzig, zornige Haltung gegenüber seinem Gott lässt Jona nicht heldenhaft, sondern eher wie „du und ich“ erscheinen. Er bildet sich selbstbewusst eine eigene Meinung, die er gegenüber seinem Gott verantworten will. Dass er mit seinem Willen nicht das eigene und das der anderen Schicksal steuern kann, erfährt er immer wieder. Dennoch ist er ein Kind seines Gottes in allem, was er tut. Er wird von ihm getragen und gerettet. In dieser Qualität unterscheidet sich diese biblische Geschichte vom allgemeinen Heldenmythos und bietet im Ritual zur Taufe ein anschauliches Material dafür, wie jeder in der Teilhabe an der

⁶⁰⁶ Vgl. Drewermann, Eugen: Tiefenpsychologie und Exegese. Band I. Olten/Freiburg im Breisgau 1991, S. 422.

⁶⁰⁷ Ebenda, S. 423.

christlichen Gotteserfahrung den eigenen, heldenhaften Weg beschreiten kann. Das Christentum führt ebenso die großen Gestalttypen und Symbolsetzungen der Naturreligionen, wie sie in den Mythen zu finden sind. Dennoch hat es zugleich eine andere Dimension, weil es den christlichen Ursprung und das Ziel deutlich in die Heilsgeschichte setzt. Damit hört jede Geschichte christlichen Ursprungs auf, lediglich auf ein vergangenes Ereignis zu weisen, „sie wird im mythischen Sinne zu einem ursprünglichen Geschehen. (...) Der zeitliche Abstand zu diesem Geschehen ist darum bedeutungslos.“⁶⁰⁸ Jede Zeit ist hier gleichzeitig und unmittelbar. Das Gleichzeitige und die Anteilnahme vollzieht sich im christlichen Kult, wie wir es unmittelbar am Taufritual nachvollziehen können. Das Wort und die Sakramente werden zur rituellen Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens. Und umgekehrt wird das gegenwärtige Leben auf seinen (christlichen) Urgrund und Ursprung zurückgeführt. Es vollzieht sich sowohl im Ritualgeschehen als auch in Wort und Bild der biblischen Jona-Geschichte eben diese Wirksamkeit des Taufenerlebens für jeden Einzelnen.

Die Geschichte des ins Wasser geworfenen und aus dem Wasser geretteten Jona steht für die sakramentale Errettung des Glaubenden in der Taufe. Die Quintessenz, wie sie im Jona-Buch zum Ausdruck kommt, bestimmt die Grundhaltung auch bezüglich der Hinwendung des teilnehmenden Täuflings zu seinem christlichen Gott. Zwar kann man die Vergangenheit nicht mehr ändern; aber durch die Umkehr in der Gegenwart kann die Zukunft beeinflusst werden. Der Gang des Schicksals kann durch die eigene Haltung und Einstellung durchbrochen werden. Nichts ist festgeschrieben, selbst der Wille Gottes kann sich ändern.

Hier ist der Mensch im Bild des Wortes *leiblich* angesprochen. Das Verhältnis kennzeichnet sich in einem „Ich zum Du“, eben auch in dieser menschlichen, gegenwartsbezogenen Dimension. Hiermit entsteht die qualitative Voraussetzung für die ästhetische Inszenierbarkeit der Subjektivität, wie sie durch Bal als mögliche performative Qualität wirksam weiter oben beschrieben wurde.

Eine weitere Bedingung zur ästhetischen Inszenierung läuft am Beispiel der Jona-Geschichte: Die Bildwirksamkeit als Irritation gelingt durch die Dimension der darstellenden Mittel im Wort. Der Ort der Darstellung ist das Meer. Es stellt sich als überwältigendes Phänomen dar, schon der Anblick der Weite und Tiefe eines stürmenden Meeres, welches unzählige, zugleich

⁶⁰⁸ Steffen, Uwe: Das Mysterium von Tod und Auferstehung, Formen und Wandlung des Jona-Motivs. Göttingen/Zürich 1963, S. 24.

unbekannte Wesen enthält, hätte dramaturgisch genügt, um die verschlingende Macht im Zustand von Schuld, Angst und Ohnmacht vor Augen zu führen. Aber die Irritation wird mehrfach gesteigert, indem ein überdimensionales Wesen in Form eines Fisches den Jona gänzlich verschlingen kann.

Und der Herr bestellte einen großen Fisch, Jona zu verschlingen; und Jona war drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches. Und Jona betete zum Herrn, seinen Gott, aus dem Bauch des Fisches und sprach: Ich rief aus meiner Bedrängnis zum Herrn, und er antwortete mir. Aus dem Schoß des Schoel schrie ich um Hilfe – du hörtest meine Stimme.

Und du hattest mich in die Tiefe geworfen, in das Herz der Meere, und Strömung umgab mich. Alle deine Wogen und deine Wellen gingen über mich dahin.

Da sprach ich: Verstoßen bin ich von deinen Augen hinweg, dennoch werde ich wieder hinblicken zu deinem heiligen Tempel.

Wasser umfingen mich bis an die Seele, die Tiefe umschloss mich, Seetang schlang sich um mein Haupt.

Zu den Gründen der Berge sank ich hinab. Der Erde Riegel waren hinter mir auf ewig (geschlossen). Da führtest du mein Leben aus der Grube herauf, Herr, mein Gott.

Als meine Seele verschmachtete, dachte ich an den Herrn. Und mein Gebet kam zu dir, in deinen heiligen Tempel.

Die, die nichtige Götzen verehren, verlassen ihre Gnade.

Ich aber will dir Opfer bringen mit der Stimme des Lobes; was ich gelobt habe, werde ich erfüllen. Bei dem Herrn ist die Rettung

Und der Herr befahl dem Fisch, und er spie Jona auf das trockene (Land) aus.

(Jona 2,1–11)

Im zweiten Teil der Jona-Geschichte ist es Ninives Umkehr, welche in der Überzeichnung der Schilderung zur Umkehr ein vollkommenes Beispiel zur Buße darstellt. Steffen spricht hier von einer grotesken Überzeichnung⁶⁰⁹, aber angesichts der Bildwirksamkeit der Bußbeschreibung ist es das klassische Beispiel der Bibel für vollkommene Buße: Es wird ein Fasten ausgerufen, vom König bis zum Vieh legen alle Bußkleider an und wenden sich ab vom Bösen.

Und das Wort erreichte den König von Ninive; und er stand von seinem Thron auf und legte seinen Mantel ab, hüllte sich in Sacktuch und setzte sich in den Staub.

Er ließ in Ninive auf Befehl des Königs und seiner Großen ausrufen und sagen: Menschen und Vieh, Rinder und Schafe sollen gar nichts zu sich nehmen, sie sollen nicht weiden und kein Wasser trinken! Und Menschen und Vieh sollen mit Sacktuch bedeckt sein und sollen mit (aller) Kraft zu Gott rufen; und sie sollen umkehren, jeder von seinem bösen Weg und von der Gewalttat, die an seinen Händen ist.

(Jona 3,6–9)

⁶⁰⁹ Vgl. Steffen 1988, S. 125.

Das Bild-Wort ist hier nicht eine expressive Überzeichnung, vielmehr ist es das darstellende Mittel, welches zur Bildimagination im „Ich-Du-Verhältnis“ verführt und *in* das Bild hineinführt. Das Wort *selbst* berührt im seelischen wie im körperlichen Sinne: Angst, Schuld *und* zugleich Hoffnung auf Erlösung erscheinen im Wort-Bild.

Eine weitere Dimension im Kontakt zum Wasser entsteht mit der Jona Geschichte als Bild für die Taufe und verursacht seinerseits ein spezifisches Körper- und Raumgefühl.

So kommt es zur konzentrischen Begegnung mit der ambivalenten Qualität des Baptisteriums: Die Tiefe des Wassers löst Angst und gleichzeitig Begierde aus, das Wasser zu berühren, weil die Taufe selbst eine Verheißung auf Wandlung und Erneuerung verspricht.

3.9.5 Kritik zur symboldidaktischen Auslegung der biblischen Erzählung

Die Geschichten des Alten Testaments erzählen von geschichtlichen Ereignissen in einer bildreichen Sprache. Auch dort, wo kein historisches Geschehen zugrunde liegt und der Symbolgehalt überwiegt (Schöpfungsgeschichte, Jona-Geschichte), soll die biblische Geschichte Ausdruck der Gotteserfahrung darstellen.

Konsequent ist die Symbolsprache auf das Heilshandeln Gottes zurückzuführen. Die alttestamentarischen Geschichten werden als Vorbilder des Christusgeschehens verstanden, in welchem sich letztlich die Heilshandlungen des christlichen Gottes erfüllen. Im sakramentalen Handeln des Rituals wird das Christusgeschehen, das sich in Tod und Auferstehung verdichtet, als Geschehen für die Teilnehmer verkündet und im sakramentalen Handeln wirksam.⁶¹⁰

Steffen erhebt den Anspruch, wer die biblischen Texte symbolisch versteht, tritt ihnen nicht distanziert gegenüber, sondern ist über Zeit und Raum hinweg mit dem berichteten Geschehen „gleichzeitig“. Er versteht die symbolische Auslegung als das äußere Geschehen, als Bild für Vorgänge, die sich in unserem Innern abspielen.

Das unbewusste innere Geschehen soll auf das äußere Geschehen projiziert und darin wahrgenommen werden. Hier erteilt er eine Anweisung: „Nun gilt es, die Projektionen von den äußeren Personen und Gegenständen abzulösen, nach innen zurückzunehmen und als Bilder inner-

⁶¹⁰ Vgl. Steffen 1988, S. 126.

psychischer Gegebenheiten zu erkennen.“⁶¹¹ Die Unmittelbarkeit der Beteiligung sieht er in der Übertragungssituation auf die Individualität der Zuhörer. In Meditation, Spiel oder sakramentalem Geschehen formulieren sich Fragen: Was ist das für ein Land, das ich verlassen muss? Welchen Lebensabschnitt muss ich hinter mir lassen? Wie heißt das Wasser, das ich überschreiten muss, der Einschnitt, der mich von meinem bisherigen Lebensabschnitt trennt und einen neuen beginnen lässt?

An dieser Stelle verlässt Steffen den Vermittlungsweg über eine unmittelbare Konfrontation mit dem elementaren Geschehen der eigentlichen biblischen Jona-Geschichte: Je mehr er Auslegungs(an)gebote vorgibt, desto mehr sind die Möglichkeiten zur ästhetischen Inszenierung intentional gebunden, und damit wäre das performative Erleben zum Scheitern verurteilt.

Im Sinne der ästhetischen Plastizität der bildreichen Wortangebote durch die biblischen Geschichten wirkt ein methodisches Repertoire an Auslegungsmodalitäten für die Taufgemeinde wie ein „Erinnerungswerkzeug“. Die darstellenden Mittel haben hier lediglich eine repräsentative Funktion. Werden hingegen die darstellenden Mittel selbst in ihrer Ausdrucksdramatik genutzt, wie es zum Beispiel das bildreiche Geschehen in der Jona-Geschichte leisten könnte, so kommt es bei den Teilnehmenden am Taufgeschehen zu einer Berührung mit leiblich-ästhetischer Qualität. Die Wasserthematik würde hier mit Hilfe der dramaturgischen Geste im Ritualgeschehen eine Voraussetzung im Sinne der konzeptuellen Metapher erfüllen und insofern ein performatives Ereignis als ästhetische Inszenierung der Subjektivität ermöglichen: Durch den Eintritt in den „Übergangsraum Kirche“ geschieht die Berührung mit der umgebenden Atmosphäre, die Teilnehmenden kommen in den Zustand der Selbstvergessenheit; das Bild-Wort der biblischen Erzählung arbeitet mit den Mitteln von Zeigen und Verhüllen und das spürbare Erleben im Kontakt mit dem Taufwasser führt in Ausdruck und Gestik in ein leiblich-ästhetisches Erleben. Hiermit sind die Bedingungen für die ästhetische Erfahrung mit performativer Qualität vorbereitet.

Die Form einer symboldidaktischen Auslegung, wie diese von Steffen angeboten wird, hat die Chance ihrer Wirksamkeit für eine ästhetische und plastische Erfahrung verloren. Barth selbst betont den Wert der religiösen, persönlichen Erfahrung an sich durch das jeweilige ,sakra-

⁶¹¹ Ebenda, S. 128.

mentale Ereignis', unabhängig von der Befindlichkeit oder gar der individuellen Einstellung der teilnehmenden Person.

In seiner kirchlichen Lehre zur Taufe schreibt Barth, dass der Taufe selbst eine wirksame Funktion zukommt:

Sieht man durch alle persönlich verschuldete Befangenheit und durch alle Zerstörung und Ordnung der Praxis der Taufe auch nur einen Augenblick hindurch auf ihr Wesen, ihre Kraft, ihren Sinn, dann wird man sich sagen müssen, daß man von ihrer Wirkung: von dem was sie faktisch ausrichtet, gar nicht hoch genug denken, gar nicht stark genug reden kann.⁶¹²

Er deutet auf die Taufe selbst als Zeichen, so führt er fort: „Es war doch *dieses* Ereignis, es war *dieses* Bild und wir *selbst* waren doch mitten in diesem Bilde.“⁶¹³

Entsprechend der theologischen Ausrichtung wird das Taufereignis von Barth auf das Christusgeschehen bezogen, denn es heißt an dieser Stelle weiter: „Und das Bild, in dessen Mitte wir waren, war doch das Bild vom Karfreitag und vom Ostertag als dem Abend und dem Morgen unseres eigenen Lebenstages.“⁶¹⁴

Hier schließt Barth die Tatsache des Taufvollzugs aus theologischer Sicht an: Im eschatologischen Zeichen steht die Erscheinung der von ihm bezeichneten Wirklichkeit, also der Erscheinung Jesu Christi als dem Ziel und Ende der mit seiner Auferstehung begonnenen Zeit. Er setzt den getauften Menschen unter das verliehene Zeichen der Hoffnung und würdigt den Getauften als Einen, der, obwohl er noch lebt, in dem für ihn geschehenen Tod Jesu Christi seinen Tod schon hinter sich hat und der, obwohl er sterben wird, in der für ihn geschehenen Auferstehung Jesu Christi sein eigenes Leben und zwar das ewige Leben in der neuen Zeit „und nur dieses Leben vor sich hat“⁶¹⁵.

Barth überträgt zwar auch das Geschehen der Taufe in das Leben des Teilnehmenden, der Rahmen des Handlungsgeschehens selbst wird für sich als ein sich gestaltendes Phänomen verstanden. Indem Barth von der Taufe als einem Ereignis spricht, ist keine konkrete Übertragung quasi als Transaktion möglich, denn diese kann sich nur im Leben selbst und – im christlichen Sinn – durch das Christusgeschehen inszenieren. Diese theologische Vorgabe müsste so auch für die biblischen Texte in Anspruch genommen werden, denn auch sie stehen, wie oben

⁶¹² Barth, Karl: Die kirchliche Lehre von der Taufe. In: Theologische Studien, Heft Nr. 14, S. 42, Zürich 1947.

⁶¹³ Ebenda, S. 46.

⁶¹⁴ Barth 1947, S. 46.

⁶¹⁵ Ebenda, S. 47.

dargelegt, im theologischen Verständnis, für ‚Teilhabe an der Heilshandlung‘ im Christusgeschehen.

Im Sinne der christlichen Lehre ereignet sich mit den gestalteten Zeichen der sakramentalen Handlungen und des biblischen Wortes die religiöse Erfahrung als ästhetisches Erlebnis. Hier zeigt sich, wie die Theologie von dem handelt, was nicht mit Worten, konsequent auch nicht mit Hilfe einer didaktischen Vorgabe vermittelt werden kann.

Im Fokus der performativen Ereignisse eines Rituals werden jeweilig die Elemente herauszustellen sein, die eben in dem Zwischenraum von Ereignis und den gestaltenden Phänomenen des liturgischen Rituals liegen. Dieser Raum gestaltet sich im Phänomen des „Nicht-Sprachlichen“, somit ist den „Zwischenräumen“ im Ritualgeschehen zu folgen.

Im nächsten Schritt sollen die wirksamen Phänomene in den Zwischenräumen des Rituals als mögliche performative Ereignisse am Beispiel der konzentrischen Darstellungen des Taufgeschehens zusammengefasst werden.

Seit Jahrhunderten behaupten die Taufbecken ihren Standort und ihre Funktion in den christlichen Kirchen. Ihre künstlerische Qualität zeigt sich nicht nur in der Formensprache der Darstellungen, sondern auch in der Anordnung der plastisch-bildlichen Gestaltung der christlichen Symbolik. Diese Symbolik ist geeignet, Dynamik und Konzentration der christlichen Liturgie zur Taufe zu demonstrieren.

Anhand einiger Darstellungsbeispiele sei skizziert, mit welchen Vorstellungsmotiven die Taufbecken geschmückt wurden, oder besser ausgedrückt, woher sie ihre Botschaft bekamen.

Nach Robra verweist das „ikonographische Programm“ der Taufbecken auf das zentrale Motiv des christlichen Glaubens: „Im Mittelpunkt aller Zeichen in Wort und Bild steht Christus als menschengewordener Heiland und als der Gekreuzigte, der das Heilswerk vollendet hat.“⁶¹⁶

So liegt zum Beispiel an der Wandung eines spätmittelalterlichen Taufbeckens das Marienbild genau der Kreuzigung gegenüber. Maria steht hier als Trauernde mit Johannes unter dem Kreuz. Ihnen zur Seite stehen die Apostel und Heiligen, die in der Wortverkündigung den

⁶¹⁶ Robra, Günther: Bronzetaufe in Groothusen tief empfundener Ausdruck mittelalterlichen Glaubens. In: Unser Ostfriesland, Heft Nr. 6, S. 21, Leer 1986.

Glauben an Christus bezeugen – deshalb das Buch als Attribut – und durch das Martyrium ihrem Herrn die Treue gehalten haben.

Die Gestaltung des Taufbeckens deutet in allen Teilen des Darstellungskonzeptes auf die konzentrische Inszenierung zur Taufe und der Inhalt, das Taufwasser, verweist auf die grundlegende Bedeutung der Taufe im Gesamtkontext des christlichen Glaubens: Das Ritual der Taufe soll den Halt für den Glauben insgesamt ausmachen. Die konzentrisch angelegten Darstellungen am Taufbecken deuten mit einem grundlegenden Verweis auf die Heilsgeschichte. Sowohl die Form des Beckens, als auch die konzentrisch um das Becken angelegte Reigendarstellung der biblischen Geschichte stellen immer wieder das Hauptelement des christlichen Glaubens, die Auferstehungsgeschichte, heraus.

Das Element des Taufwassers bietet eine weitere Perspektive: Das Becken der Taufe enthält das Wasser zur Taufe. Als fließendes, flüchtiges Element fordert es Beweglichkeit. Im Sinne des christlichen Glaubens kann nichts gefordert, geschweige denn festgehalten werden. Das Heil kann man nicht einfordern, es ist ein Ereignis als ästhetisches religiöses Ereignis.

Das Taufbecken ist im Sinne der Dramaturgie des Taufgeschehens auszulegen: Die Dramaturgie hält einen stützenden Ritualrahmen, gemäß den Liturgievorgaben, wie eben auch das Taufbecken von vier Trägerelementen gestützt wird. Innerhalb der Trägerpositionen geht es jedoch darum, etwas frei inszenieren und entfalten zu dürfen. Das Ritual ist, wie eben auch das Taufwasser in dem Becken, mit unterschiedlichen, auch ambivalenten Faktoren zu ergänzen.

Die Taufbecken sind mit ihrem Symbolgehalt qualitativ geeignet, die Glaubensinhalte mit Hilfe einer konzentrisch entwickelten Darstellung zu vermitteln, sie werden mit ihren jeweiligen Gestaltungsmerkmalen zum Zeugnis ihres Gewinns. Je nach Ort und geschichtlicher Entstehungszeit sind sie unterschiedlich gestaltet. Wie auch die Rituale zur Inszenierung der Taufe erweisen sich ihre Darstellungsmotive ganz im Zeichen eines lebendigen und kreativen Umgangs mit ihnen. Die Gestaltungen stehen im Interesse einer Auftragskunst, deren Wirkungen sich nicht nach der Logik der sinnlichen Erfahrung richten, sondern nach der inneren Vision. Sie stellen sich als Bindeglied der Darstellung der Heilsgeschichte dar. Zudem enthält das Taufbecken das wichtigste Element der Taufe: das Taufwasser.

Mit der Kreisform des Beckens, manchmal ist es auch ein Fünfeck, steht das Taufbecken mit seiner Erscheinung dort im Raum der Kirche, wo es den Verweis auf die christliche Bedeutung der Taufe gibt. Es deutet auf den zentralen Platz des Rituals der Taufe im Kontext des christlichen Glaubens.

Mit all seinen Attributen trägt das Taufbecken beispielhaft zum Erleben der Taufe bei. In diesem Sinn wird sich das Erleben einer konzeptuellen Metapher als performatives Ereignis mit Hilfe einer dramaturgischen Anreicherung und Steigerung der elementaren Gestaltungssequenzen zum Ritual der Taufe entwickeln können. Die christliche Tauf liturgie veranschaulicht die Heilsgeschichte in allen gestalterischen Elementen des Rituals. Die Sequenzen sind jeweilig in einer konzentrischen Anordnung gebunden, wie diese mit Hilfe des Schwellenphänomens und in der Thematik des Wassers bereits vorgestellt wurden.

Eine Qualität der ästhetischen Inszenierung gelingt mit der dramaturgischen „Aufladung“ gemäß einer leiblich-ästhetischen religiösen Erfahrung. Der dramatische Aufbau geschieht in Resonanz mit der Inszenierungskraft zur Schwellendynamik.

3.10 Zusammenfassung der Erkenntnisse zur Inszenierung Taufe als Performance und deren Elemente für eine performative Wirksamkeit

In der ästhetischen Inszenierung erschließt sich die Wechselwirkung aller Teile, einschließlich der teilhabenden Subjekte. Im System der Ritualabläufe wird der Fokus auf die Phänomene selbst gerichtet sein und nicht auf die Transferleistung im Kontext religiöser Wirksamkeiten.

Das Spiel (mit dem kleinen Schirm) ergibt in und mit den gesamten Wirkmechanismen des Rituals die Möglichkeit zur „Ergreifung“ des Subjekts, das heißt zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität. Dieses macht den „Zwischenraum“ als nichtsprachlichen Raum aus. Somit kann das performative Erleben nicht als gemeinschaftliches Ereignis stattfinden, sondern konstituiert sich als ästhetische Erfahrung der konzeptuellen Metapher im Einzelnen.

Bezogen auf die Thematik des Wassers bedeutet dies, sie ist zwar angelegt im Sinne des theologischen Überbaus – als Zeichen für die Heilswirkung –, aber sie wirkt im Einzelnen, im Subjekt, eben als Phänomen, das sich im Gestaltungsraum der Ritualwirklichkeit befindet. Es entsteht die „Zwischenzeit“, sie wird hier zur „Gleichzeit“ oder gleitenden Zeit: Sie zeigt sich in der Thematik zum Wasser im Wort *und* Bild, im Raum, im Klang- und Rhythmusbild und in den begrenzenden Faktoren der Ritualzeit. Hier liegt die Chance zur performativen Erfahrung für das subjektive Erleben des individuellen Teilnehmers.

Mit Lacan ist die „Difference“, welche den eigentlichen Ort des *Anderen* anklingen lässt, im eigentlichen Sein des Subjektes selbst „ergreifend“. Nicht aber unterliegt die ästhetische Erfahrung des Subjekts einer konkreten Anweisung zur Erschließung des Ritualgeschehens, möglicherweise mit Hilfe einer didaktischen Brücke oder eines methodischen Transfers zum Verstehen des Sinngehaltes einer biblischen Geschichte.

Die religiösen Symbole verweisen im ästhetischen Erleben zunächst auf das eigene *Andere*, sie wirken eigenmächtig dort, wo sie mit der ästhetisch-leiblichen Inszenierungskraft einer konzeptuellen Metapher und mittels einer visuellen Poetik eingeführt werden.

Die Schwellenbefindlichkeit richtet die Teilnehmenden im Ritualzustand in ihrer schwebenden Aufmerksamkeit ein. Mit Hilfe dieser Selbstvergessenheit im Zustand des Subjekts erhöht sich die Möglichkeit des „Spiels mit dem kleinen Schirm“, im Kontext des Selbst und des Ritualgeschehens bieten sich die Entwürfe für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität.

Die Bedingungen des Rituals schaffen die Möglichkeit für das performative Erleben mit und in Wechselwirkung der darstellenden Mittel zum Subjekt, wie dieses am Beispiel der Thematik des Wassers an seiner Wirksamkeit vorgestellt wurde: Das Wasser im Raum ist Berührungs- und Schwingungssubstanz, es berührt den Körper im Taufakt, das Wasser im Bild der Jona Geschichte berührt als Vorstellungsbild im Ich-und-Du-Verhältnis zum Menschen Jona.

Die Eigenart des Zwischen-Raums verfügt umso mehr über die Resonanz eines Nach-innen-Sehens, wenn damit auch ein Nach-innen-Hören verbunden ist. Dieses „Denken“ ist im Referenzrahmen des Ritualerlebens angelegt auf eine Sinnesform in Bildern, die mit den Traumbildern vergleichbar ist und *für die es keine Worte gibt*.

3.10.1 Die Verschmelzung von Performance und Performativität in der Inszenierung zur Taufe

Die Taufinszenierung arbeitet mit der Verschmelzung von Performance und Performativität. Als „Performance Taufe“ wird die Inszenierung angelegt: im Erleben des gestalteten Raums und der Objekte, in der lebendigen Erzählstruktur, in der Beschaffenheit von Wort und Handlung, also im Konzept der Liturgie kann die Taufe vollzogen werden.

Im aktiven Potential unterschiedlicher Wahrnehmungsformen der Aufmerksamkeit erschließen sich Elemente für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität. Erst mit nachlassender

Aufmerksamkeit in Form der selbstvergessenen Subjektivität öffnet sich die Wahrnehmung für unmittelbare inspirative oder überraschende Erfahrungen.

Willentliche Aufmerksamkeitserrregung verhindert Überraschungen. Das vorübergehende Nachlassen der Aufmerksamkeit bedeutet Ablenkung des Interesses, um mit darauf folgender Rückkehr zum Gegenstand jedoch auf eine Überraschung vorbereitet zu werden. Diese Vorbereitung gleicht der Wegbereitung zur Inspiration, die wie ein Gast zwischen den Phänomenen der Aufmerksamkeit in Erscheinung tritt und hier gleichbedeutend ist zum Phänomen des performativen Erlebens, wie dieses von Bal in der konzeptuellen Metapher konstruiert wird. Die Theorie zu den Aufmerksamkeitsformen, wie diese weiter oben im Zusammenhang der Resonanzthematik nach Theodor Reik vorgestellt wurde, verdeutlicht, dass in uns ein Vorwissen ruht. Anders als für Lacan, bedeutet für Reik dieses Wissen, dass es zwar undurchdringlich erscheint, aber auf Erleuchtung wartet.

Die gleichschwebende Aufmerksamkeit ist mit einem theologischen Aspekt zu lesen: im Sinne der Beziehung zur Heilsgeschichte sollten die Öllampen im Gleichnis der „Törrichten Jungfrauen“ bereitgestellt sein.

Die Inszenierung der Liturgie zur Taufe stellt eine besondere Form der Aufmerksamkeit vor: In den Zwischenräumen inszeniert sich eine ästhetische Bild-Wort-Aneignung mit schwebender Aufmerksamkeit. Diese zeigt auf das Bedeutsame, auf das, was das „Dazwischen“ ist, für das es keine Worte gibt. Das Subjekt wird zwar in der Performance zum Taufgeschehen von der Gemeinschaft begleitet, aber zugleich mit Hilfe der Gestaltungsphänomene zum Erleben einer konzeptuellen Metapher verführt. Somit unterliegt das Subjekt der Selbstsabotage seiner Aufmerksamkeit im Geschehen zur Taufe.

Die Theologie verfolgt das, was ohne Worte mitgeteilt wird und Gehör braucht. Ihr Anliegen wird mit Hilfe einer Aufmerksamkeitsinszenierung eingerichtet. Die Inszenierung dieser Performance als Ritual verursacht eine Verschmelzung des Performance – Erlebens mit dem performativen Erleben in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität.

Die visuelle Poetik des kirchlichen Rituals arbeitet mit der lebendigen Metapher. Diese führt die Teilnehmenden in allen Teilen des Rituals an das ‚eigentliche‘ Grundthema der Heilsgeschichte. Aber welche Kräfte wirken hier? Die darstellenden Mittel zur religiösen Erfahrung verweisen zwar metonymisch, also als religiöses Symbol in ihren jeweiligen Zeichen und Handlungen im Ritualverlauf immer wieder auf ihre christliche Thematik, dennoch werden sie

in ihrer Wirksamkeit als Phänomen im Ritualerleben jeweils eigenmächtig sein. Dasjenige, was sich im ästhetischen Erleben des einzelnen Teilnehmenden inszeniert, ist davon zu unterscheiden. Im Sinne der Theorie von Jacques Lacan werden die ästhetischen Inszenierungen im Subjekt wirksam und eigenmächtig, also in dem, was potentiell signifikant ist. Es ist ein Gleiten der Bedeutung da, in der Metonymie erkennt Jacques Lacan den „Mechanismus der Verschiebung“.⁶¹⁷

Die religiösen Symbole im ästhetischen Erleben verweisen zunächst auf das eigene *Andere* im Subjekt, sie sind „eigenmächtig“ in ihrer Inszenierungskraft und visuellen Poetik.

Schlussfolgerung:

Die Form der Aufmerksamkeit als gelebtes Ritual bewirkt eine schwebende Aufmerksamkeit. Das Ritualerleben richtet den „Schwellenzustand“ ein, somit bewirkt diese Befindlichkeit ein „Spiel mit dem kleinen Schirm“ als ästhetische Inszenierung der Subjektivität. Die Erfahrungsqualität für ein performatives Erleben gelingt nicht als eine mit den Gestaltungsinszenierungen gewonnene Transferleistung im Sinne eines theologischen Auftrags. Das Spannungsfeld des christlichen Rituals zur Taufe bewegt sich im Zwischenraum des Inszenierungskonzeptes der Liturgie und dem Freiraum des Spiels mit dem jeweiligen Gestaltungsphänomen selbst, welches sich als leiblich-ästhetische Erfahrung jeweilig installiert und für das es keine Worte gibt.

Nach Lacan ist das Subjekt ein „Werdendes“, in diesem Werden ist es „ohne Worte“, aber in der Geste des Wollens (aus dem Erleben des Mangels). *In* diese Geste gilt es hineinzufühlen, um von dem *Anderen* berührt oder irritiert zu werden, damit etwas im Sinne des Hörens-nachinnen (an)klingen kann.

Die Schwelle als leiblich-ästhetische Inszenierung stellt den Inszenierungsrahmen zur Performance Taufe: Die Inszenierung von Körper und Raum erschließt die sinnlich-leibliche Ästhetik der Zeichen zum Wasser als Referenzrahmen zur Taufe und lässt das Taufgeschehen als Performance gelingen.

Die Inszenierung der selbstvergessenen Subjektivität bewirkt in leiblich-ästhetischer Resonanz zueinander eine gemeinschaftliche Erfahrung. Die Inszenierung des performativen Ereignisses

⁶¹⁷ Vgl. Pagel, Gerda: Lacan zur Einführung. Hamburg 1991, S. 46–48; vgl. auch Lacan, Jacques: Die Stellung des Unbewußten (1960). In: Schriften II. 3. Aufl., Weinheim 1994.

als ästhetisches Erleben einer konzeptuellen Metapher im Kontext der Performance zur Taufe ist jedoch eine einsame Erfahrung, die nicht inszeniert, sondern nur als ästhetische (religiöse) Erfahrung gewonnen werden kann.

Die Inszenierung der Taufe führt als „lebendige Erzählung“ in eine visuelle Poetik, nur in der selbstvergessenen Weise der Subjektivität trägt die ästhetische Inszenierung im Sinne eines performativen Prozesses zur Präsenzerfahrung bei.

In der Inszenierung des Rituals findet eine Wechselwirkung statt, zwischen dem, was an Raum, Objekt, Gestik und Handlung als „lebendige Erzählung“ gebunden ist und dem, was vom Subjekt hineinwirkt als eigenes Begehren in der Wahrnehmung dessen, was erblickt wird, bzw. zur Ansicht gelangt. Das Subjekt oder - worum es hier geht, die Teilnehmenden am Ritual der Taufe sind eingebunden in einen Kontext elementarer Wahrnehmung, bei der es „keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn“⁶¹⁸ gibt. Der Blick ist in einer Absicht tätig, einer Begehrensabsicht. Die Inszenierung wirkt als bilderzeugende Handlung und in der Bestimmung des Blicks zum Subjekt verdeutlicht sich die Qualität der Empfindung, das heißt, in welcher Weise die Inszenierung zum Taufgeschehen erfahren wird. Die Empfindung für das, was in den Blick gerät, wird zum einen durch den Blick aus eigenem Begehren stimuliert, und zum anderen eben durch den Ort, die Objekte und durch die Körpergestik und Handlung bestimmt. Das Ritual als Performance bietet die Dynamik und Wechselwirkung, das Potential für ein performatives Erleben.

Im Anschluss an die Untersuchung des kirchlichen Rituals der Taufe als Performance sollen am Beispiel von künstlerischen Konzepten der Performance die Merkmale für performative Wirksamkeiten erschlossen und kritisch beleuchtet werden.

⁶¹⁸ Merleau-Ponty 1995, S. 47.

4. Performance und die Inszenierung des Performativen in der Kunst

4.1 Performance – eine Handlungsform als künstlerisches Konzept

Einführend soll zunächst die Performance als Kunstform hervorgehoben werden, um die Wirksamkeiten des Performativen als Inszenierung der Subjektivität verdeutlichen zu können. Eine allgemeine Einführung in die begriffliche Eingrenzung zum Thema der Performance ist zu Beginn der Studie vorgenommen worden.

Performance ist bildende Kunst. Auch eine Handlung ist ein „Bild“, sie wird an erster Stelle mit den Augen wahrgenommen. Klang und weitere Elemente können ergänzend hinzukommen. Es gibt weder Festlegung auf Techniken, Materialien, Medien noch auf eine Personenzahl oder auf Ort und Dauer. Zur Funktion der Performance schreibt Jappe: „Eine Performance beabsichtigt nicht die Herstellung eines dauerhaften materiellen Produkts, sondern die Schaffung eines einmaligen, ephemeren Ereignisses, das mit den Sinnen wahrgenommen, im Gedächtnis festgehalten werden kann.“⁶¹⁹

Beispieldarstellung:

Rolf Julius, „Musik für einen großen Baum“

*Die ovalen Lautsprecher hingen wie reife Früchte von den Luftwurzeln dieses riesigen Gummibaumes. Einige spiegelten sich in den Wellen des Sees. Ich spielte etwas abseits, dem Baum zugewandt, das Publikum saß oder stand auf der kleinen Anhöhe, konnte sowohl einzelne Lautsprecher direkt hören, als auch die Musik zusammen mit den Wellen, mit dem Wind und mit den anderen Geräuschen hören. – Was mich überraschte, war, wie sich die Musik meiner Performance der Situation anpasste; ich spielte wie immer, wie ich meine, aber die Klänge wurden Klänge für den Baum, nur war er kein deutscher Laubbaum, sondern war wild, üppig und stark, lebte in Brasilien. Und die Musik wurde immer tropischer, voller Vogelstimmen, die ich noch nie gehört hatte.*⁶²⁰

Der Ort bekommt hier seinen Ausdruck: Es wird zugleich ein Weg beschrieben als sich inszenierender Prozess. An dieser Stelle sind Ausführungen zu den Handlungsformen der Performance von Belang, die der Künstler Boris Nislony in der Performance als Werkzeuge beschreibt. In der Idee vom „Black Market“ bewirken diese Handlungsformen ein Zusammenfließen verschiedener Elemente. Die Werkzeuge der Performance erschließen sich

⁶¹⁹ Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993, S. 9 f.

⁶²⁰ Julius, Rolf: Musik für einen großen Baum. In: Jappe 1993, S. 130.

aus Erfahrungshintergründen, die durch Handlungen gegeben und durch Gespür vorhanden sind. „Das Kennen des anderen, in die Arbeit eines anderen so hineinzugehen, dass man fast seine Performance weitermachen könnte, auch das ist eine Art von Werkzeug.“⁶²¹ Beachtenswert ist die nonverbale, betont intuitiv geleitete Übung der Auseinandersetzung mit einer „im Feld abgesteckten“ Thematik.

Robert Filliou bezeichnet in einem Kurzprotokoll mit seiner Performance Arbeit die intuitive Begegnung als performatives Ereignis und beschreibt das Geschehen:

Der Performer befindet sich allein in einer Bar, einem Park, der U-Bahn, einem Zug (...) aus den anwesenden Personen sucht er (sie) eine Person heraus, der er in 20, 30, 40 Jahren ähnlich sehen möchte.

Dann werden die Handlungen der ausgewählten Person genau beobachtet, denn der Performer muss sich darauf konzentrieren, dass er (sie) sich selbst in 20, 30, 40 Jahren anschaut.

*Für eine ältere Person läuft die Prozedur andersherum.*⁶²²

Im Bezug zur Dramaturgie der Performance ergibt sich für die „Stofflichkeit“ des Erlebens eine besondere Wirksamkeit durch die genutzten Medien für die Performance. Jürgen Klauke zum Beispiel arbeitet zyklisch. Es besteht immer ein Zusammenhang zwischen Photos, Zeichnungen, Texten und Performance; ein Thema wird in all diesen Formen zum Ausdruck gebracht:

*5 Plastikbeutel gefüllt mit Blut und Herzen hängen an der Wand. Darunter die Worte: „Hoffnung“, „Liebe“, „Tod“, „Glück“, und „Sehnsucht“. Vom Tonband klingt abwechselnd verlangsamter Herzschlag und harte Ausschnitte aus internationaler Popmusik, in denen diese Worte vorkommen, oder – besser gesagt – abgeleiert werden. Ich schlage auf die Herzen, schlage dann auf die Beutel, bis sie zerplatzen, das Blut und die heraus fallenden Herzen verwischen die Konzepte darunter. Dann kommt ein Rottweiler und frisst die Herzen auf.*⁶²³

Der Performance-Künstler Robert Filliou beschreibt seine Werkprozesse als eine allumfassende Konzeption von Kunst und Leben. Ein Künstler muss merken, dass er Teil eines größeren Geflechts ist, welches ihn immer und überall auf der Welt umgibt. Robert Fillious Ideen wurden später von Vertretern der „expanded performance“ aufgegriffen.⁶²⁴

⁶²¹ Nieslony, Boris: Gespräch mit Boris Nieslony. In: Jappe 1993, S. 153.

⁶²² Filliou, Robert: Kurzprotokoll, Performance Piece for a Lonely Person in a Public Place (Games at the Ceddilla, 1967) In: Jappe 1993, S. 171.

⁶²³ Vgl. Klauke, Jürgen, zit. nach: Jappe 1993, S. 184.

⁶²⁴ Jappe 1993, S. 171.

Joseph Beuys pflanzte auf der „documenta 7“ im Jahre 1982 in Kassel 7 000 Eichen. Das Ereignis der Pflanzung hat das Stadtbild von Kassel verändert. Hier wurde mit sanfter Gewalt ein „Mit-den-Bäumen-Leben“ erzwungen.

Die Idee zu dieser Baumpflanzung erwuchs weniger aus dem Anliegen, ein Stadtbild zu verschönern, als vielmehr aus der Konsequenz des „erweiterten Kunst- und Skulpturbegriffs von Beuys: Plastizieren bedeutete ihm Formen mit physischem und zugleich immer auch mit seelischem Material. Die Aktion „7000 Eichen“ heißt, die Zeit-Dimension mitzudenken, die im Augenblick des Entstehens der Plastik Vergangenheit und Zukunft aufeinandertreffen lässt: Die Herkunft des Basaltgesteins reicht Jahrtausende zurück, als sich glühende Lava ergoss und zu Stein erstarrte. – Durch die jungen Baumpflanzen fließt ein großes Potential an Kraft zum Aufstreben und Entfalten. In mehreren hundert Jahren, einige Menschengenerationen überdauernd, werden sie, sofern man sie lässt, zu starken Baumriesen herangewachsen sein.⁶²⁵

Die künstlerischen Konzepte der Performance bieten einen geeigneten Rahmen zur Untersuchung der performativen Merkmale. Demgegenüber haben auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft hinsichtlich der Wirksamkeitsaspekte des Performativen nur wenige Autoren den Versuch unternommen, eine visuelle Rezeptionstheorie zu entwickeln.⁶²⁶ In Gegenüberstellung zum Gebiet der Theologie, deren Vertreter sich in vielfacher Weise darum bemühen, die ästhetische Rezeption von kirchlichen Ritualen in ihren eigenen Kategorien aufzuarbeiten (u. a. Zilleßen, Ricoeur, Biehl, Volp) nimmt die Kunstwissenschaft lediglich Anleihen aus der Literaturwissenschaft und der Psychologie. Die zunehmende Entdeckung der Subjektivität des Betrachters nehmen zunächst die Vertreter der Kunstpädagogik auf. Kunst wird hier für die Sozialisation hervorgehoben, für die allseitige Entwicklung des Menschen. Im Zusammenhang der Kunst stellt Peter Rech das Übergangsobjekt⁶²⁷ vor. Kunst ist ein Mittel zur Weltaneignung und elementares Mittel der Selbstfindung. Das Kunstwerk ist für den Betrachter offen.

⁶²⁵ Es handelt sich um 7 000 junge Bäume, denen 7 000 Basaltstelen zur Seite stehen: gepflanzt auf dem Territorium in und um die Stadt Kassel von einem künstlerisch-gärtnerischen Team; unterstützt von vielen privaten und öffentlichen Personen. Vgl. Seumel, Ines: Zum Beispiel: Joseph Beuys – 7 000 Eichen. In: Kunst + Unterricht, Heft Nr. 159, S. 14, Seelze 1992.

⁶²⁶ Vgl. Aissen-Crewet 1999, S. 29 ff. Anmerkung: Wolfgang Kemp ist der wesentliche Vertreter einer visuellen Rezeptionstheorie, der den Anteil des Betrachters gegenüber einer ausschließlich werksorientierten Betrachtungsweise berücksichtigt. Vgl. Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.

⁶²⁷ Vgl. Rech, Peter: L' art pour L' autre: Methodik der psychoanalytischen Kunsttherapie. Köln 1990, S. 55 ff.

Es ist wie der Gegenstand, welcher für das Kind ein Übergangsobjekt ist, und kann somit verschiedene Bedeutungen haben.

Das Kunstwerk fördert sich nicht selbst, sondern zwingt das Subjekt, sich von ihm zu entbinden. Es ist nicht für sich selbst tröstlich, sondern es braucht das Subjekt, um liebgewonnen, abgelehnt, als Vorbild genommen, favorisiert und bedacht zu werden.(...) (S)eine Offenheit gegenüber den Erfahrungen des Betrachters ist radikal.⁶²⁸

Kunstrezeption ist als lebendige Erfahrung und sinnliche Erkenntnis erkannt worden. Meike Aissen-Crewet hat, wie weiter oben beschrieben, den Versuch unternommen, eine Klärung für die Rezeptionsästhetik der bildenden Kunst zu unternehmen, wobei sie die ästhetische Erfahrung des Betrachters in den Mittelpunkt ihrer Erörterungen gestellt hat.

Die kulturwissenschaftliche Betrachtung von Bal verweist im Wesentlichen auf die Interaktion zwischen Rezipient und Werk, wobei hier verdeutlicht wird, dass es in der performativen Wirkmächtigkeit der ästhetischen Erfahrung darum geht, die Preisgabe des Kunstwerks einzufordern, zugunsten der ästhetischen (Neu-)Inszenierung der Subjektivität beim Betrachter und seiner Teilhabe am Werk.

In dieser Studie wird hinsichtlich der Wirksamkeit der ästhetischen Inszenierung das theoretische Konzept von Jacques Lacan verfolgt: Die ästhetische Inszenierung lässt das Spiel mit dem kleinen Schirm entstehen, damit die jeweilige Neuinszenierung in der Interaktion des Subjekts mit dem künstlerischen Werk stattfinden kann.

Da es im Folgendem um Wirksamkeitselemente zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität von Performance geht, soll im Anschluss das künstlerische Werk derjenigen Künstlerinnen und Künstler aufgesucht werden, welche diese Qualität der subjektiv inszenierten ästhetischen Erfahrung als substantiellen Bestandteil ihres Werks einfordern und gleichzeitig zur Quelle des eigenen Verstehens und künstlerischen Schaffens und dessen Dynamik entwickeln.

Die meisten Vertreter der heutigen Performance-Künstlerinnen und Künstler bestätigen ihre Nachfahrerschaft zum großen Aktionisten Joseph Beuys. Denn ihm ging es nie um den Aktionismus selbst, sondern um die ästhetische Bearbeitung menschlicher Zusammenhänge und

⁶²⁸ Rech, Peter: Kunst und Liebe. Jeder Gegenstand ist ein Kunstwerk. Marburg 1983, S. 65.

sinntragender Fragen und die durch den Aktionsverlauf angeregte, bewusstseinsverändernde Wirkung auf Akteure und Publikum.⁶²⁹

Unter dem Gesichtspunkt des Performativen als eigenständige ästhetische Inszenierung im subjektiven Erleben sollen im Kontext der künstlerischen Arbeit von Josef Beuys Vorgänge der ästhetischen Erfahrung im Bezug zur Performance beschrieben werden.

4.1.1 Das künstlerische Konzept der Performance als Beispiel der Werkarbeit von Joseph Beuys

Der Gegenraum, die Gegenzeit und die metaphysischen Gedanken sind Bedingungen und Möglichkeiten zugleich, um sich – neben der Kategorie der reinen Anschauung – weitere Bedingungen für die Erfahrung vorstellen zu können.

Joseph Beuys' Opposition gegen das fragmentierende Denken führt ihn zum Postulat: der Mensch ist alles, Erzeuger von Zeit und Überzeit, von Raum und Gegenraum, von Substanz und Kontingenz, von Energie und Materie.

In einem Gespräch, das Joseph Beuys im Oktober 1985 in Basel mit Enzo Cucchi, Anselm Kiefer und Jannis Kounellis führte, erläuterte er unter anderem seine plastische Theorie, wie er sie seit den sechziger Jahren wiederholt vorgebracht hatte:

*Ich habe versucht, den Begriff Plastik in drei simple Dinge aufzuteilen. Aber das begrenzt sich nur auf physisch sichtbare Gegenstände. Dasselbe gilt auch für die unsichtbaren Plastiken. Eine unbestimmte Energie wird über das Moment der Bewegung in eine bestimmte Form gebracht, das ist ein Prozeß. Es ist ein einfaches Gesetz: Ich greife in ein unbestimmtes Material, Fett oder Ton, und durch eine bestimmte Bewegung bringe ich das in eine Form. Es ist auch wichtig, dass man diese Form in eine unbestimmte Form zurückführen kann (...)*⁶³⁰

Joseph Beuys bringt die Begriffe Energie, Bewegung und Form in unmittelbaren Zusammenhang. Anschaulich gemacht hat er das in vielen Diagrammen.⁶³¹

⁶²⁹ Vgl. Lange, Marie-Luise: KörperHandlungsspielräume in der Performance-Art. In: Richter, Heidi; Slevert-Staudte, Adelheid (Hg.): Eine Tulpe ist eine Tulpe ist eine Tulpe. Frauen, Kunst und neue Medien. Königsstein/Taunus 1998, S. 157 ff.

⁶³⁰ Zweite, Armin: Natur Materie Form. In: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Hg.): *Joseph Beuys: Natur, Materie, Form*. München/Paris/London 1991, S. 13.

⁶³¹ Die „Partitur für Dieter Koepplin“ (diese entstand 1969) besteht aus zwei übereinander montierten Blättern, von denen das untere mit ‚Plastik‘ überschrieben ist. Die Begriffe Energie, Bewegung und Form sind auch hier zu finden. Energie wird erläutert mit „Unterbewusstes, Willen, chaotisch, amorph“. Ein darunter gesetztes Liniennäuel veranschaulicht das Gemeinte. Der Begriff Bewegung wird durch „Rhythmus, Seele, Empfinden“ unterbaut, dort an einer Stelle, wo der sanfte Linienschwung der Strichmenge links seinen Ausgang nimmt und den höchsten Punkt erreicht hat. Die Linie trifft rechts auf eine harte und verdoppelte Senkrechte, von wo aus die

Beuys stellt dem Amorphen das Kristalline gegenüber. Vor allem identifiziert er das Chaos mit Wärme und evolutionärer Kraft, die Form aber mit Kälte und intellektueller Schärfe. Der dialektische Gegensatz von warm und kalt wird als Grund der dynamischen Selbstbewegung der Materie erklärt.

Beuys⁶³² kam zu der Erkenntnis, dass die beiden Begriffe Kunst und Wissenschaft in der Gedankenentwicklung des Abendlandes diametral entgegenstehen, dass auf Grund dieser Tatsachen nach einer Auflösung der Polarisierung in der Anschauung gesucht werden muss. Erweiterte Begriffe müssen hierfür ausgebildet werden. Die Polarität von Kunst und Wissenschaft muss aufgehoben werden, indem beide Disziplinen in einem erweiterten, übergeordneten Kunstbegriff ihre Integration finden. Er sagt: „Eigentlich bedeutet Kunst in meiner Betätigung, wie ich sie betreibe, die eigentliche Naturwissenschaft, wie ich sie betreiben wollte.“⁶³³ Das Material, das zum Agieren zur Verfügung steht, kann im Sinne von Joseph Beuys geistige Energie, evolutionäre Wärme sein. Im Werk schafft das Material ein neues Verhältnis zwischen dem wörtlich gemeinten, dem bildlich zu sehendem und dem metaphorischen Sinn. Die Umsetzung von ideellen Inhalten in die Materie erfolgt über den Menschen. Er ist die Schlüsselfigur zwischen der Welt des Geistes und der Welt der Natur.

Aber Joseph Beuys gestaltet nicht bildlich, was er in Begriffen ausdrücken könnte. Begriffe müssen ernährt werden durch Imagination.

*Auch die rationalen Begriffe der Physik bekommen im Grunde erst ihr eigentliches Leben durch die Imagination, weil die Imagination viel tiefer in die evolutionäre Wurzel hineinfasst und sozusagen das Leben für die Sprache erst anliefert.*⁶³⁴

Form sich über das Denken zur Idee aufschwingt. Diese Sphäre wird durch ein Dreieck repräsentiert. Die Begriffe Willen' (links) und Denken (rechts) sind unterstrichen und sind noch einmal durch die Anführung von Kultur und ,Intellekt als Gegensatz (rechts oben) betont. In einer unteren Zone, so zeigt das Diagramm, vollzieht sich die Parallelbewegung in der Materie, angedeutet durch die Worte „Fett“ und „felt“ (Filz). Die obere Hälfte der „Partitur für Dieter Koeplin“ reflektiert Vorstellungen, die das Denken mit instrumenteller Vernunft gleichsetzen. Das Denken ist definiert durch die kategorialen Bestimmungen von Raum und Zeit, unter denen die Erde in ihren physischen und mechanischen Verhältnissen als eine geschlossene Sphäre erfasst wird. In sie dringen aus dem umgebenden „Antiraum“, auch „Gegenraum“ und „Gegenzeit“, metaphysische Gedanken, für die es einen Sender oder *transmitter* und einen Empfänger oder *reciever* gibt. Die „physische Mondfahrt“ erweitert das Gebiet der Erde. Vgl. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991, S. 15 f.

⁶³² Wenn im Folgenden häufig Joseph Beuys selbst zu Wort kommen wird, legitimiert sich dieses aus der Notwendigkeit, das Gesamtwerk zu berücksichtigen. Die Plastizität und Originalität seines Wortgebrauchs steht für den künstlerischen Werkprozess von Beuys selbst und dient zur Herausstellung des hier vorzustellenden phänomenalen Bezugs seiner künstlerischen Inszenierungsweise.

⁶³³ Vgl. Beuys, Joseph, zit. nach: Vischer, Theodora: Beuys und die Romantik – individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie? Köln 1983, S. 22.

⁶³⁴ Vgl. ebenda, S. 26.

Das Hauptanliegen von Joseph Beuys in seinem Werk ist die Aufhebung der Trennung von äußerer und innerer, sichtbarer und unsichtbarer Welt. Für ihn gehören zur unsichtbaren Welt die nicht wahrnehmbaren Kraftzusammenhänge, Formzusammenhänge und Energieabläufe und „auch das, was man gewöhnlich den Menschen nennt“⁶³⁵.

Die Idee der Energiequellen wird nicht mehr bildlich umschrieben, sondern das Objekt ist die unmittelbar verkörperte Idee. Es ist die Aufhebung des „Für-etwas-anderes-Stehen“, der Übergang vom Abbild zum Bild erschließt sich.

*Meine Arbeit ist nicht symbolisch. Sie ist praktisch nie symbolisch. Ich habe immer die entsprechenden Formen, Größen, Materialien ausgewählt, die nach meiner Meinung den Energiezusammenhang beleuchten (...); es sind also immer die Formen selbst, die Materialien, die den Energiezusammenhang unmittelbar darstellen – als Formen und nicht als Symbole.*⁶³⁶

Die Intention, die Joseph Beuys zu Grunde legt, verlangt ein Verlassen der vermittelnden symbolischen Ebene, um mit der Tätigkeit einen unmittelbaren Zugang gewinnen zu können.

Für den Diskurs, den Joseph Beuys mit seinem Werk eröffnen will, sind keine Symbole zu verwenden, weil er die von ihm auserwählten Materialien zu Identitäten qualifiziert. Er schlägt eine Brücke zum zentralen Problem der Substantialität. Das Materialverständnis wird von Joseph Beuys im Formcharakter als „plastische Substanz“ bestimmt. Zum Beispiel existiert für Joseph Beuys die Gattung Aquarell nicht, denn dort hat die Farbe zwar eine konstituierende, aber eher zufällige Zugabe.

*Was alles ist Substantialität? Flüssigkeiten, kristalline Formen, das können aber auch Sakramente sein, also Substantialitäten, die ganz außerhalb von Tastbarkeit liegen. An diesen Bereich von der Vorstellung Substantialität versuche ich mit dem Braun anzuknüpfen, also nicht als ein Maler, sondern eher als Former, als Fühler in den Substanzen.*⁶³⁷

Material ist für Joseph Beuys Substanz und von einer Qualität, die es erlaubt, unter einer bestimmenden Voraussetzung die ‚Autonomie des Material‘ unverfremdet zuzulassen. Entsprechend der Identität des Stoffes lädt Joseph Beuys die Materialität wieder mit neuer Bedeutung auf. Er versteht den materiellen Prozess immer als einen nächstfolgenden Prozess: „... es gibt erst mal das Evolutionsprinzip, das ja offen und beweglich ist“, im Modell ist es die geistige

⁶³⁵ Beuys, Joseph, zit. nach Vischer, ebenda S. 25.

⁶³⁶ Beuys, Joseph, zit. nach: Vischer 1983, S. 27.

⁶³⁷ Vgl. ebenda, S. 30.

Tätigkeit, bevor sie sich in eine Form gestaltet, „und dann vermaterialisiert es sich.“⁶³⁸ Um zu einem Aufbruch des Erstarrten in allen Bereichen der Gesellschaft anzuregen, „braucht es erst einmal wieder die allgemeine, offene, lebendige, fließende Substanz“⁶³⁹.

Als Substanz erhält das Material eine Funktion und hat die Eigenschaft, - gleichzeitig am Materiellen und am Geistigen teilhabend – die Polarität von Materie und Geist aufzuheben.

Die lebendige Substanz, die es wiederzugewinnen gilt, ist für Joseph Beuys „am besten dadurch charakterisiert (...), dass sie Wärmecharakter hat, aber natürlich keine physische Wärme (...), sondern soziale Wärme (...). Sie hat sakramentalen Charakter.“ Es handelt sich hier nach Joseph Beuys nicht um „irgend eine Spekulation, ein Abstraktum. Nein, es ist eine reale Substanz“.⁶⁴⁰

Wie ist diese jeweilige Substanz zu finden? Joseph Beuys sagt dazu, die „Wahrnehmung für die innere Substanz der Dinge kann nur durch Übung gewonnen werden“⁶⁴¹.

Es gibt für den Menschen keine andere Möglichkeit, sich einem anderen gegenüber auszudrücken, als durch einen Stoffprozess. Somit gibt es keine weitere Möglichkeit, sich zu vermitteln, als durch einen Abdruckcharakter in einem bestimmten Material. Die Substanz wird aber auch unter dem Gesichtspunkt wichtig, „um beispielsweise vom Retinalen abzukommen, also von diesem Sinn von Vermittlung im rein Formalen, im Erfühlen des ganzen Kräftezusammenhangs. Und Kräftezusammenhänge spielen sich in Substanzzusammenhängen ab, (...) da sind intuitive, inspirative und imaginative Organe dafür nötig, sonst erfährt man das nicht. (...) Alles, was sich vordrängt und vorgibt, Wirklichkeit zu sein, wird deswegen als Wirklichkeit genommen, weil die Wahrnehmung für die innere Substanz der Dinge, die aber nur durch eine Übung wahrgenommen werden kann, fehlt.“⁶⁴²

⁶³⁸ Harlan, Volker; Rappmann, Rainer; Schata, Peter: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1976, S. 13 ff.

⁶³⁹ Ebenda, S. 13.

⁶⁴⁰ Beuys, Joseph, zit. nach Harlan, Volker; Rappmann, Rainer; Schata, Peter: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1976, S. 13 ff.

⁶⁴¹ Beuys, Joseph, zit. nach: Harlan, Volker: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys. Stuttgart 2001, S. 91.

⁶⁴² Beuys, ebenda, S. 67.

Die Auseinandersetzung mit der Substanz hat also im Werk von Beuys grundsätzlichen Charakter: Für ihn ist die Substanz allein schon ein seelischer Prozess. Es kommt dadurch eine Kräftekonstellation ins Blickfeld, die mit dem Sehvorgang nichts zu tun hat, sondern sie ist auf dem Umweg interessant, so wie man zum Beispiel sagen kann, „die Farbe ist warm“, sie wird durch das Auge „warm“ erlebt.

Der Umgang mit den Substanzen bedeutet für Joseph Beuys, so lange vor der Substanz zu verharren, bis diese eine Substanz anfängt, ihm zuzusprechen: welcher Wille wirkt in ihr? Das Hinhören auf die Sache selbst tritt in den Vordergrund. In diesem Sinn sind alle Aktionen im Werk von ihm zu verstehen. Es ist ein Hinhören auf die Sache selbst. Joseph Beuys weist in seinen Handlungen und Werke auf das Bedeutungsvolle des Gehandhabten. Es ist nachzuvollziehen in erlebten Sinn der Substanzen.

Jede Form, jede Substanz und ihre Qualität werden aber auch im weiteren Umfeld bedeutungsvoll, so gesehen in einem Zusammenhang mit dem „Überzeitlichen“, und „Gegenräumlichen“. Hier ist den Substanzprozessen als Kräftekonstellationen nachzugehen. Aus dem Miterleben des Vollzugs und seiner Bildhaftigkeit erwächst unserem Bewusstsein eine qualitative Begrifflichkeit. Diese Sichtweise führt zu dem, was für Joseph Beuys eine Skulptur, eine Plastik ausmacht. „Dass sie nämlich aus Kräften zusammengesetzt ist, dass sie nämlich sehr wichtige Komponenten hat.“⁶⁴³ Wenn man diese Komponenten im Bewusstsein hat, ist diese Plastik zu lokalisieren.

4.1.2 Die Ideenverkörperung als Richtkraft für den skulpturalen Prozess

Am Begriff der Plastik begründet Joseph Beuys die Bedeutung einer Skulptur: Sie ist aus Kräften zusammengesetzt. Man kann die Plastik beurteilen, wenn diese Komponenten ins Bewusstsein kommen, man erfährt das Bewegungsprinzip, welches zwischen den Polen als den Kräftekomponenten zu erspüren ist. Dieses Ganze ist als skulpturaler Prozess anzuschauen und also auch als Formprinzip zu verstehen.

Kräftezusammenhänge spielen sich in Substanzzusammenhängen ab. Es wird hier die Substanz in ihrer Erfahrung wichtig, im Erfühlen des ganzen Kräftezusammenhangs.

⁶⁴³ Ders., zit. nach Harlan, Volker: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys. Stuttgart 1986, S. 58.

Im Modell des Nachspürens arbeitet Beuys auf vielen verschiedenen, bildlichen und begrifflichen Ebenen:

Ich habe nie irgendeine Strömung abgelehnt, sondern ich habe immer versucht nachzuspüren, welches plastische Prinzip zeigt sich in der Sache, dann, wenn man dieses Element aus einem plastischem Prinzip nehmen würde, überhaupt erst, wenn man es zusammenbaut zu dem Begriff Skulptur. Denn es ist ja ein wesentlicher Bestandteil dieser plastischen Theorie, die ich entwickelt habe, dass sie aus verschiedenen Elementen erst überhaupt zu dem Begriff Skulptur wird, nämlich aus polaren Kräften und aus einem vermittelnden Element.⁶⁴⁴

In der Anwendung der plastischen Theorie von Beuys bleibt die Qualität seines Denkens als ein bildnerisches Vermögen bewahrt. Hier ist sein erweiterter Kunstbegriff zu suchen und zu erfassen. Das Modell der plastischen Theorie kann in diesem Zusammenhang in Bezug auf die Materialanwendung nur angedeutet bleiben.

Das Grundmodell der Aktionen mit Fett, Filz und Kupfer ist ja das Darstellen von drei wichtigen Positionen: erstens die chaotische, nach allen Seiten hin wirkende Energie als eine Art Ursprung, von der alles ausgeht, dann das Bewegungselement und das Formelement.⁶⁴⁵

Das Material organisches Fett beweist sich für Beuys als die ideale Substanz zur Verbildlichung der plastischen Theorie. In der Anfälligkeit des Fetts auf Temperatureinwirkungen kann es als physisches Beispiel für alle drei Positionen verwendet werden. Seine im warmen Zustand flüssige, also formlose, ausufernde, chaotische Konsistenz verfestigt sich bei Temperaturabnahme allmählich, um im kalten Zustand als kompakte, in bestimmten Formen zu ordnende Masse überzugehen. Diese Energie zeigt sich als die zentrale, alle Vorgänge bestimmende Kraft. So konnte Beuys zunächst im Material die alles durchziehenden Kräfte nachspüren, die er dann weiter gegenständlich in den Zeichnungen darlegt und begrifflich findet.⁶⁴⁶

Als Energiepotential haben die Dinge durchgängig eine innere Substanz. Die „*Materialisierung eines rein geistigen evolutionären Prinzips*“ verkörpert sich für Joseph Beuys in den verschiedensten Formen, die ebenso wie die verwendeten Materialien nicht symbolisch verstanden werden sollten, sondern als Form den jeweiligen Energiezusammenhang unmittelbar selbst darstellen.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Beuys, Joseph, zit. nach: Vischer 1983, S. 34.

⁶⁴⁵ Ebenda, S. 35.

⁶⁴⁶ Vgl. Vischer 1983, S. 36.

⁶⁴⁷ Vgl. Beuys, Joseph: Das Museum – ein Ort der permanenten Konferenz. In: Notizbuch 3., Berlin 1980, S. 90.

Form und Materie, Idee und Chaos, Denken und Energie sind miteinander verbunden, gehen ineinander über. Alles, so sagt er, ist im Fluss:

*Erst nach und nach verfestigt sich das. Aber es verfestigt sich über die organische Form. (...) Also in irgendwelchen zusammenstehenden Knochen, Kniescheiben (...).*⁶⁴⁸

Joseph Beuys entwickelt in seinem Werk durch die Weise der Elementarisierung seiner Ausdrucksmittel eine besondere Form von Wahrnehmungsqualität. Auf diesem Weg schafft er die Voraussetzung, das Phänomen des sinnlichen wie des verstandesmäßigen Ausdrucks in seiner Entstehung und in seinen potentiellen Möglichkeiten anschaulich werden zu lassen. Er fordert hiermit eine Art der reflektierenden Anschauung heraus, die auch als Nachbild oder Gegenbild-Erscheinung zu beschreiben ist. Beuys legt in seinem Werk ein Gewicht auf eine Kunst „als eine Verlebendigung des Menschen direkt aus einem Raum heraus, den wir noch nicht kennen, der aber versucht wird von mir zu bezeichnen, als das was ich Gegenraum nenne“⁶⁴⁹. In der Rückführung der Ausdrucksmöglichkeiten auf ihre Materialität, eben in der Elementarisierung, arbeitet Beuys gleichzeitig immer auch ihr plastisches Potential heraus. In einem hohen Maß fordert die Elementarisierung die Wahrnehmung in der beschriebenen indirekten Weise. Er deutet auf die Wirkungsebene, die von seinen Werken selbst ausgeht, wenn er von der zentralen Wichtigkeit des Rätselcharakters seiner Werke spricht.⁶⁵⁰

Andererseits formuliert Beuys konkret, in welcher substantiellen Weise er die „Nachbild-Wirkung“ versteht. Diese ist nur zu erzeugen, indem man nicht das tut, was schon vorhanden ist, sondern was als Gegenbild da ist. Im Gespräch mit Schellmann und Klüser sagt Joseph Beuys:

*Ob ich nicht daran interessiert bin, durch Filzelemente die ganze farbige Welt als Gegenbild im Menschen zu erzeugen, danach fragt keiner. Also: eine lichte Welt, eine klare, lichte, unter Umständen eine übersinnlich geistige Welt, damit sozusagen zu provozieren, durch eine Sache, die ganz anders aussieht, eben durch ein Gegenbild.*⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Beuys, Joseph, zit. nach: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991, S. 20.

⁶⁴⁹ Beuys, Joseph, zit. nach einer Podiumsdiskussion, an der Joseph Beuys, Max Bense, Arnold Gehlen und Max Bill teilnahmen. Es hatte zum Thema: „Provokation – Lebenselement der Gesellschaft“ und fand im Rahmen des 67. Forumsgespräch des Bildungsforums in der Fernsehreihe „Ende offen“ am 06.02.1970 statt.

⁶⁵⁰ Vgl. Vischer, Theodora: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln 1991, S. 127–130.

⁶⁵¹ Beuys, Joseph, zit. nach: Harlan 2001, S. 119.

Diese Komplementarität, von der Beuys hier spricht, ist nicht ein einfaches, nur Anschauliches, sondern er spricht im weiteren Verlauf des Gesprächs von einem „Gegenbildprozess“, der entwickelt werden muss.

In einem nächsten Schritt, als Folge zum Gegenbildprozess ist der skulpturale Prozess in Kongruenz zur plastischen Theorie im übergeordneten Sinne zu verstehen. Der Blick auf das Sterbende, das sich zeichenhaft darstellt in allem, was aus dem lebendig-plastischen Zusammenhang der Welt herausgefallen ist, wird im Werk von Beuys zur Provokation, zu dem, was in uns hervorruft nach dem Wirken und Gestalten aus einer „hellen, klaren, lichten, geistigen Welt“⁶⁵².

Beuys formuliert für sein Werk, dass gegensätzliche Kräfte, wie Wärme und Kälte, Ausdehnung und Zusammenziehung, sich zu einem überräumlichen plastischen Prinzip gestalten. Sie können in solcher Thematisierung als jeweiliger Ausdruck einer Totalität verstanden werden. So werden diese von ihm nicht als gegebene Dualität präsentiert, sondern zeigen sich in ihrer Polarisierung als dialogische Beziehung, weil sie immer wieder den Zustand der Aufhebung in einem Gleichgewicht vorstellen. Der Kern des Konzeptes ist deshalb das Prinzip der rhythmischen Bewegung, des kontinuierlichen Fließens.⁶⁵³

An dieser Stelle soll schon ein vergleichender Bezug zum liminalen Prozess des religiösen Rituals eingeschoben sein, denn auch im Ritualerleben gehört das sowohl fließende, als auch rhythmische Geschehen zum Inszenierungsakt der Taufe.

Zur unsichtbaren Welt gehören für Beuys die nicht wahrnehmbaren Kraft- und Formzusammenhänge, sowie die Energieabläufe, die zum Inneren des Menschen dazugehören. Er spricht vom „Gegenraum“, von „Überzeit“ und von dem „Leben nach dem Tod“.⁶⁵⁴ Mit dem Leitbild Rudolf Steiners geht es Beuys um eine spirituelle Weltanschauung, die die Natur des Menschen so offenbart, „dass sie uns nun nicht etwa ein abstraktes Seelisch-Geistiges enthüllt, sondern ein konkretes Seelisch-Geistiges, das in alle einzelnen Glieder der menschlichen Organisation hineinzuarbeiten vermag“⁶⁵⁵. Beuys meint:

⁶⁵² Vgl. ebenda, S. 122.

⁶⁵³ Vgl. Vischer 1983, S. 36.

⁶⁵⁴ Vgl. Joseph Beuys – Werke aus der Sammlung Karl Ströher. Kunstmuseum Basel 1969/70, S. 17.

⁶⁵⁵ Steiner, Rudolf: Entsprechungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Der Mensch – eine Hieroglyphe des Weltalls. 16 Vorträge, gehalten in Dornach zwischen dem 9.4. und 16.5.1920. Dornach 1958, S. 154 f.

Es ist also das Auferstehungsprinzip: Die alte Gestalt, die stirbt oder erstarrt ist, in eine lebendige, durchpulste, lebensfördernde, seelenfordernde, geistfördernde Gestalt umzugestalten. Das ist der erweiterte Kunstbegriff.⁶⁵⁶

Es ist die von Joseph Beuys so genannte „soziale Plastik“, die diese Art Grundmeditation einfordert. Der Blick des Menschen soll zunächst auf all das gelenkt werden, was in ihm selbst die Ursache für Sterben, für seinen Tod ist, und dann all jene Kräfte hereinruft, die es dem Menschen ermöglichen können, wie der auferstehende Christus den Tod zu überwinden. Immer wieder weist Beuys darauf hin, wie der durch den Materialismus zu sich geführte Mensch aus dem Todesprozess, in den er geraten ist, sich befreien muss mit der Christuskraft, die er auch als Evolutionsprinzip darstellt.⁶⁵⁷

Immer wieder betont Beuys den Vorrang des Unsichtbaren:

Wir müssen (...) die Formen des Denkens, also die inneren Formen des Denkens, als die Voraussetzungen für alle weiteren Verkörperungen ansehen. Aus diesem Grunde sehe ich mich veranlasst zu sagen, dass das Denken des Menschen selbst schon eine Skulptur ist und dass es darauf ankommt, ob dieses Denken eine Form bekommt, damit sie auch in der physischen Welt eine Form verkörpern kann.⁶⁵⁸

Den plastischen Vorgang versteht Joseph Beuys als ein Abdruckverfahren, als ein „Hineindrücken einer Tat in die Materie“⁶⁵⁹.

Joseph Beuys versucht, an der gegenwärtigen Realität anzusetzen. Seine Tätigkeit soll nicht kontemplativ wirken. Er macht die Zusammenhänge zu einem offenen Zustand, an dem gearbeitet werden kann. Er bietet weder eine neue philosophische Lehre, noch bietet er eine Ideologie an. Auch auf politisch-gesellschaftlicher Ebene bleibt die Qualität seines Denkens als ein bildnerisches Vermögen bestehen, das aus dem künstlerischen Sinn heraus die Gestalt und Wirkungskraft gewinnt.⁶⁶⁰

Erst die Erfassung der Werkerscheinung, des sie prägenden Zwiespalts und der sich daraus ergebenden Anschauungsmöglichkeiten lassen auch die begrifflichen und ikonografischen Informationen innerhalb des Werkganzen fruchtbar werden. In der Betrachtung des Werkes

⁶⁵⁶ Beuys, Joseph, zit. nach: Harlan, Volker; Rappmann, Rainer; Schata, Peter: Soziale Plastik. 3. Aufl., Achberg 1986, S. 20.

⁶⁵⁷ Vgl. Harlan, Volker: Was ist Kunst? Werkstattgespräche mit Beuys. Stuttgart 2001, S. 120–123.

⁶⁵⁸ Vgl. Altenberg, Theo; Oberhuber, Oswald (Hg.): Gespräche mit Beuys. Wien 1983, S. 76.

⁶⁵⁹ Beuys, Joseph: Eintritt in ein Lebewesen. Vortrag vom 6.8.1977 im Rahmen der FIU/documenta 6. Wieder abgedruckt in: Harten, Jürgen; Kurnitzky, Horst (Hg.): Museum des Geldes. Über die seltsame Natur des Geldes in Kunst, Wissenschaft und Leben II. Düsseldorf 1978, S. 14.

⁶⁶⁰ Vgl. Vischer 1983, S. 35.

verdichten sich die bildnerischen Konstellationen. Theodora Vischer führt mit ihrer Argumentation vor, dass im Werk von Beuys die begrifflichen Informationen und auch die ikonographischen Elemente, wie diese zum Beispiel in den „Diagrammen“ zur Anschauung kommen, der Werkerscheinung untergeordnet sind.⁶⁶¹

Denken ist Tat, somit ist Denken ein skulpturaler Prozess. Die Begriffe, die Beuys führt, werden nicht nur als Erkenntniselemente genutzt, sondern sie sind vielmehr reale Kräfte, die auf die Seele einwirken sollen. Kunst ist für ihn das Mittel, die Wahrheit der Gesamtzusammenhänge zu finden.

Dieser Totalitätsanspruch wird jedoch von Beuys immer wieder in dem erhabenen Anspruch durch Ironie unterbrochen. Es sind die Widersprüche, die zu produktiver Auseinandersetzung mit dem Werk von Beuys herausfordern.

Das Werk „Partitur zu Eurasia“ (1965) erläutert den zentralen Begriff Wärme als Evolutionsprinzip, das überhaupt erst Materie erzeugt.⁶⁶²

Die Erläuterung von Armin Zweite zum Verständnis der „Partitur“ stellt die spezifische Beziehung des Künstlers zu den erwähnten Tieren nachvollziehbar dar. Der Hase gräbt sich in die Erde ein. Er vereint sich mit der Erde und leistet das, was der Mensch mit seinem Denken macht: Er reibt sich an der Materie. Der Hirsch stellt sich für Joseph Beuys als Christusfigur selbst dar, daher ist an der Stelle des Diagramms auch das Kreuz als Schnittpunkt horizontaler und vertikaler Linien zu sehen. Nach der Auffassung von Joseph Beuys begann Christus alle hierarchischen Strukturen aufzulösen. Ähnlich wie Christus wiederauferstehen konnte, ist im Geweih des Hirsches das verbunden, was die „Emmanation des Adernetzes, des hormonellen Geschehens, der Nervenverzweigung in seinem 12-monatlichen Geweihzyklus durch das Jahr trägt“⁶⁶³.

Als gleichwertiges Ausdrucksmittel dient Joseph Beuys, neben allen anderen von ihm verwendeten Medien, die Zeichnung als Substanzträger und Wahrnehmungserweiterung. Die Motive für sein Gesamtwerk sind komplex und von seinem Denken geprägt, das mythische

⁶⁶¹ Vgl. Vischer, Theodora: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln 1991, S. 74 f.

⁶⁶² Es handelt sich um ein Diagramm der Kräfte, als Basis ist die „Wärme“ bezeichnet, die über die Materie gestellt, - und hier durch „Filz“ und „Fett“ angedeutet, und durch das „Kreuz“ in die Natur hineinwirkt. Auf dem Diagramm, wo zwischen dem Block brauner Farbe, der einen halbtransparenten Keil aus sich entlässt, und einem weiteren gleichschenkeligen Dreieck notierte Joseph Beuys einige Begriffe: unten „Wärme, Stauungsprinzip“ im Zentrum „Kreuz, Fett, Filz“ und oben neben dem Dreieck „Hirsch“ und „Hase“. Vgl. Harlan 2001, S. 69.

⁶⁶³ Vgl. Joseph Beuys, zit. nach: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991, S. 16.

Elemente und magisch-religiöse Zusammenhänge einbindet, um diese für die praktische Umsetzung in der Gegenwart fruchtbar zu machen.

Die Quellen seiner künstlerischen Inspiration sind allumfassend: Archaisches und christliches Gedankengut, östliche wie westliche Weisheiten und Zeichen verdichten sich in seiner Kunst zu einem Ganzen.

Die Botschaften liegen in der Sprache der Dinge. Beuys hat zum Beispiel untersagt, dass dem „Beuys-Block“ im Hessischen Landesmuseum nur eine einzige Beschriftung in diesen Räumen angebracht wird, die einzelne Werke identifiziert. Es gibt keine Hinweise auf Materialien oder den Zeitpunkt, zu dem sie in die Sammlung eingefügt worden sind. Es verwischen sich die Grenzen zwischen den einzelnen Arbeiten, „es entsteht ein großes Schweigen, das dem Betrachter die Freiheit gewährt, sich im Erleben von der eigenen Faszination leiten zu lassen“⁶⁶⁴.

Die Ikonographie im Werk von Beuys veranlasst zu einer Annäherung an die Diagramme als einer Art verdichteter Einsicht durch Einfühlung. Wie eine ‚Agende‘ erhalten wir ein Instrumentarium, welches ein Bildverstehen inszeniert, das sich aber auch im subjektivem Erleben der Ambivalenz von Transparenz und Widerspruch auflöst, weil es – wie in der Theologie – von dem handelt, was im letzten Grund nicht zu wissen ist.

4.2 Zusammenführung und Interpretation des künstlerischen Konzepts von Joseph Beuys im Bezug zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität

Vor allen Dingen gilt für die Wahrnehmung der Beuyschen Werke, diese nicht auf die Formanalyse hin zum wahrnehmbaren Gebilde zu interpretieren. Der Prozess zur Werkentstehung muss intuitiv hinzuerfunden werden, damit das, was aus dem Werk hervorgeht, als ein „ästhetisches Denken“ vollzogen werden kann, an dem das Rationale und das Emotionale, das Sinnliche wie das Geistige und das Spirituelle, das Bewusste und das Unbewusste ihren unauflösliehen Anteil haben.⁶⁶⁵ Das Denken im Prozess der Kunst ist nach Joseph Beuys ein Instrument der Welterkenntnis. Für ihn sind im Prozess der ästhetischen Erfahrung die imaginativen Kräfte

⁶⁶⁴ Vgl. Faust, Wolfgang Max: Botschaften in der Sprache der Dinge. In: art. Das Kunstmagazin, Heft Nr. 90, S. 76 f., Hamburg 1990.

⁶⁶⁵ Vgl. Regel, Günther: Zur Identität von Eigenem und Fremdem bei der Kunstaneignung. In: Groppe, Hans-Hermann; Jürgensen, Frank (Hg.): Gegenstände der Fremdheit. Museale Grenzgänge. Marburg 1989, S. 11–20.

te besonders beteiligt. Es geht jedoch in der ersten Erfahrung des künstlerischen Werkprozesses immer um die Aufnahme des künstlerischen Phänomens selbst.

Er beschreibt den Vorgang der ästhetischen Erfahrung in seiner Beziehung zum Phänomen des Erlebens. Die Dynamik der ästhetischen Inszenierungskraft im (Nach-)Vollzug des künstlerischen Werks entwickelt eine Fragehaltung, sie ist geprägt vom Nichtwissen-Können. Diese Fragehaltung ist im schöpferischen Akt als (Nach-)Vollzug des künstlerischen Werks einzunehmen:

*Für mich sind alle Phänomene, die ich in der Kunstwelt sehe, Fragen und nicht länger Resultate, und mein Interesse liegt darin, das gesamte Verständnis über Kunst zu verändern: zum Beispiel eine Kunst, in der man leben kann, nicht Kunst als Objekt zu betrachten.*⁶⁶⁶

Das Grundprinzip der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität ist mit Joseph Beuys als Erfahrung des Inszenierens eines *Gegenraums* zu verstehen. Sie ist als Erfahrung der Erscheinung zu betrachten. Joseph Beuys entwickelt mit Hilfe seines künstlerischen Werks ein grundsätzliches Gefüge für die ästhetische Erfahrung, eine „Agende“, wie diese entsprechend auch im theologischen Kontext für das ästhetische Erleben im Rahmen der christlichen Liturgie vorhanden ist.

Joseph Beuys vermittelt, wie sich jeder auf das phänomenale Erleben einlassen kann. Denken als skulpturaler Prozess ist ein vom Menschen hervorgebrachter Vorgang, wobei der Mensch selbst zum Schöpfer der Welt wird. Das Individuum erlebt, also erfährt sozusagen *ästhetisch*, wie die schöpferischen Sinneswahrnehmungen Voraussetzungen mit sich führen, um zunächst als Eigentätigkeit „erzeugt“ zu werden.

*Die Sinneswahrnehmung, vor allen Dingen die retinale, also durch das Auge, ist kühl, ist distanziert. Man muss der Sache etwas hinzufügen, das heißt man muss mit dem Auge etwas anstellen, damit es die Wärme, die Wärmeprozesse überhaupt erfassen kann (...).*⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ Joseph Beuys verfolgt hier seine Aussage noch weiterhin: „Beispielsweise sollte man nicht irgend etwas Interessantes mit Farben machen, sondern sogar auf Farben springen und unmittelbar in den Farben leben, sofort, wie in einer anderen Welt, nicht mehr direkt konfrontiert mit der Materie. (...) Und nun sind alle Farben dynamisch. Sie bewegen sich, sie sind nicht mehr an Objekte fixiert. Man muss lernen, mit diesen Farben zu leben, und alle deine Sätze haben sofort Farbe zu werden. (...) Aber ich denke, dass wir dies zu entwickeln haben, sodass das normale Leben in jedem Stadium immer begleitet ist von der ästhetischen Erscheinung, unmittelbar, so dass ich sehen könnte, wenn hier die Leute sitzen, und ich sagen könnte, nun produzierst du ein spezielles Rot, und nun wechselt es mehr nach Orange, und nun hast du, als du diesen Satz sagtest, eine schöne Erscheinung von Kunst gemacht“ Vgl. Joseph Beuys in einem Gespräch mit dem Künstler Richard Hamilton. In: Eva, Jessyka; Beuys, Wenzel: Joseph Beuys. Block Beuys. München 1997, S. 15.

⁶⁶⁷ Harlan 2001, S. 23.

Das, was in der Kunst als Produktion eine Formel findet, wäre von vornherein nicht mehr ein Denkergebnis wie in der klassischen Philosophie, sondern zugänglich durch Intuition und Imagination und „solch höhere Denkkategorien –, und dass man auf der anderen Seite die Ideen ausdrücken kann, indem man ein simples Olivenblatt aquarelliert. (...) indem man sich mit einer solchen Idee, sagen wir mal berührt, erscheint das Olivenblatt oder der Sonnenstrahl oder ein kleiner Kieselstein auf dem Weg in einem ganz anderen Licht“⁶⁶⁸. Kunst trägt für sich selbst die Sinnfälligkeit, dass sie sich nur durch den Einzelnen vollziehen lässt. Joseph Beuys lehnt einen – die Phänomene voneinander distanzierenden – Symbolbegriff in Bezug auf sein Werk ab und betont, dass sie die wirksamen Kräfte unmittelbar darstellen wollen.⁶⁶⁹

Jeder Mensch vollzieht permanent materielle Prozesse. Er stellt immerfort Zusammenhänge her. Menschen können sich nur ausdrücken durch Abdruckformen in Materiebedingungen. Wenn der Abdruckcharakter da ist, kann man sehen, woher der gekommen ist. In dem Augenblick, wo das bewusst wird, ist man mit dem Problem befasst. Indem die Menschen selbst diese materiellen Prozesse herstellen, wird es notwendig, Dinge wahrzunehmen, die man normalerweise nicht wahrnimmt. Die „Soziale Skulptur“ als ein „sozialer Organismus“ existiert nach Beuys wie ein Lebewesen. Den sozialen Organismus als ein Lebewesen wahrzunehmen, um seine plastischen Bewegungen aufnehmen zu können, heißt wieder gestalten im Sinne eines skulpturalen Begriffs.

In dem Sinn ist das Phänomen des Ritualerlebens in der ästhetisch-leiblichen Resonanz als „Soziale Skulptur“ und somit als ein sozialer Organismus zu erleben. Dieses plastische Tun kann nicht mit einem gewöhnlichen Wahrnehmungsapparat geschult werden, hier ist nach Joseph Beuys die Übung notwendig, den plastischen Bewegungen nachzuspüren, um die gegenwärtige Gestalt des sozialen Organismus mit der Imagination von seinem Urbild⁶⁷⁰ herstellen zu können.

⁶⁶⁸ Ebenda, S. 19.

⁶⁶⁹ Vgl. Joseph Beuys im Gespräch mit Erika Billeter. In: Billeter, Erika (Hg.): Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre, Zürich 1981, S. 90. Dort äußert er: „Meine Arbeit ist nicht symbolisch, sie ist praktisch nie symbolisch. Ich habe die entsprechenden Formen, Größen, Materialien ausgewählt, die nach meiner Meinung den Energiezusammenhang beleuchten (...)“

⁶⁷⁰ Der Begriff *Urbild* wird bei Joseph Beuys im Gespräch mit Volker Harlan geführt zum Punkt der Übung an Substantiellem und an Substanzvorgängen, zur Hinführung von Wahrnehmung an die Stellen, „wo man diesen geistigen, spirituellen Hintergrund von diesen Dingen wahrnehmen kann, wo er erfahrbar wird“, siehe: Harlan 2001, S. 28 ff.

In der Ansicht der Sozialen Skulptur wird durch Joseph Beuys, ähnlich der christlichen Theologie, eine Botschaft vermittelt. Um sein Wissen über den Zustand des sozialen Organismus der Menschen zu vermitteln, verwendet er sein individuelles Wahrnehmungsinstrumentarium. Er stellt fest, dass dieser Organismus im Zustand höchster Erkrankung ist. In der Übung am Substantiellen und an Substanzvorgängen, an den skulpturalen Logiken nimmt man wahr und hat im Begriff der sozialen Plastik auf einmal eine Funktion, die sinnenfällig ist.⁶⁷¹

Innerhalb dieser Gestaltungsaufgabe ist jeder Mensch ein Wiederschöpfer seiner selbst und seiner Umgebung. Die Ansicht der aktiven Teilhabe des Menschen an seiner Befindlichkeit in der Welt ist ein Grundkonsens, von dem Joseph Beuys ausgeht.

4.2.1 Die lebendige Substanz in Gegenüberstellung zur konzeptuellen Metapher

Zu Beginn dieses Abschnitts sollen die Merkmale des Performativen in der Performance noch einmal zusammengefasst und zur Taufe in Bezug gesetzt werden

Das Merkmal des Performativen in der Performance stellt sich mit einer *konzeptuellen Metapher* in der Dramaturgie zur Inszenierung der Performance als ästhetische Inszenierung der Subjektivität ein. Das Spiel „mit dem kleinen Schirm“ ist als ästhetische Inszenierung gleichzusetzen mit einem Inszenierungsakt der Verstörung als lebendige Erzählung im Sinne des Ritualerlebens. Das Ritual der Taufe nutzt als Übergangs- und Schwellenritual in vielfacher Hinsicht die Merkmale der konzeptuellen Metapher innerhalb eines Gestaltungsrahmens. Das Quellenmaterial der christlichen Symbolik verdeutlicht dieses Phänomen der Wort/Bild-Konzeption.

Die Untersuchung der Merkmale des Performativen führt zum Ergebnis, dass dort, wo gleichzeitig die Erfahrung von *Communitas* eingefordert wird, das Gelingen der Performativität in Frage gestellt werden muss. Die leiblich-ästhetische Präsenzerfahrung ist als performatives Erleben eine „einsame“ ästhetische Inszenierung, welche im Individuum stattfindet. Die gemeinschaftsstiftende Wirksamkeit der ästhetischen Erfahrung bezieht sich auf die Wechselwirksamkeit der im Ritual angelegten, gestalteten Atmosphäre in leiblich-ästhetischer Reso-

⁶⁷¹ Vgl. Harlan 2001, S. 28 ff.

nanz und verweist auf das leiblich-ästhetische Spüren des Mit- und Füreinander aller Teilnehmenden im Schwellenphänomen des Ritualerlebens.

Die Ritualdarstellung verdeutlicht die Wirksamkeit der Taufe in ihrem Performancecharakter und eignet sich zugleich zur differenzierten Analyse der performativen Erfahrung als ästhetische Inszenierung der Subjektivität.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Darstellung der Präsenz im performativen Erleben mit Hilfe der Erkenntnisse aus der Werkarbeit von Joseph Beuys herzuleiten.

Joseph Beuys stellt den Prozess von Erkennen und Gestalten im Substantiellen als Energie heraus und setzt dieses Kräftepotential ins Zentrum seiner plastischen Theorie. Für das Prinzip des performativen Erlebens in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität steht ebenfalls das Phänomen des stofflichen Erlebens im Zentrum des Denkmodells der konzeptuellen Metapher.

Im Bezug zur Performance der Taufe war die Wirksamkeit des Substantiellen in der Zusammenführung der elementaren Komponenten im Sakrament zur Taufe vorgestellt worden. Die Betrachtung des performativ wirksamen Instrumentariums ergab in den grundsätzlichen Komponenten eine Referenzwirkung als „lebendige Erzählung“, die sich aus den Wechselwirkungen zwischen den Teilnehmenden am Geschehen zur Taufe, den Substanzen/Dingen und den Atmosphären im Raum ergab. Das stoffliche Phänomen oder – wie Beuys es ausdrücken würde – das Substantielle wurde hier in Bezug zum Ereignis einer ästhetischen Inszenierung der Subjektivität beschrieben.

Wenn im Zusammenhang der Taufe von der Referenzwirkung einer Verschlüsselung und Entschlüsselung in der Präsentation der Zeichen gesprochen wurde, welche als Sinnbild für das stand, was es zu sein hat, und nicht als repräsentative Zeichen zu erkennen waren, so sind die Komponenten der elementaren Substanzen im Werk von Joseph Beuys in entsprechender Qualität gemeint: die Substanzen bzw. die Zeichen zum Taufgeschehen haben ihre Wirksamkeit im stofflichen Erleben selbst, sie stehen für sich und vertreten nicht einen übergeordneten Verstehensgrund. Vielmehr noch sind sie unentbehrliche Mittel zur performativen Wirksamkeit der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität.

Die jeweiligen Kräfte für das, was sich inszenieren kann, sind sowohl im Hintergrund des theologischen Standpunktes als auch, im Grundkonsens von Joseph Beuys, ein *evolutionäres Prinzip*, dass sich jeweils als geistiges, subjektiv einsames Geschehen im Erleben konstituieren muss.

Für das performative Erleben findet Beuys den Terminus, dass „die Dinge anfangen müssen zu sprechen“, entsprechend weist Bal auf die Wirksamkeit der *mise en scène* hin, in ihrer Formulierung zur *konzeptuellen Metapher*. In beiden Termini ist die körperliche wie auch die seelische Befindlichkeit angesprochen, welche als Ereignis einer ästhetischen Inszenierung der Subjektivität wirksam wird.

In der Wirkmächtigkeit des Substantiellen sind die Bezüge auch mit Einführung der leibphilosophischen Ästhetik bestätigt. Joseph Beuys verfolgt als Künstler einen weiteren Schritt, indem er sein Weltverhältnis als ureigene leibliche Erfahrung der Kräftepotentiale verdeutlichen will.

Im Ansatz der leibphilosophischen Ästhetik wurde formuliert, wie auch die Dinge selbst zur Wirksamkeit im performativen Erleben ihre jeweilige Atmosphäre mittragen. Dieser Bedeutung widmet Joseph Beuys im Arrangement seiner Werke große Aufmerksamkeit. So konzentriert sich das Werk von ihm in der jeweiligen Blickführung auf eine Kräftekonstellation, die aber (und an dieser Stelle findet die ästhetische Inszenierung zum performativen Erleben statt) nicht mit einem einfachen Sehvorgang zu erfassen ist, sondern es kommt im Erleben mit den eigenen intuitiven und imaginativen Organen als „Nachbild“ entgegen.

Der Zusammenhang des „Gegenräumlichen“ zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität wird hier offensichtlich und bekommt seine qualitative, substantielle Bewertung durch das performative Erleben.

Auch das Motiv der „Wärmeentwicklung als Energiepotential eines geistigen evolutionären Prinzips“ steht im Werkverständnis von Beuys in Korrelation zum performativen Verständnis der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität. Im Anblick der Szene als performatives Erleben inszeniert sich das Sehen als imaginäres Theater, als „Spiel mit dem kleinen Schirm“, wie Lacan es ausdrückt. Nur so wird die Inszenierung in der Absicht und Einsicht des eigenen Begehrens im Subjektiven bedeutsam.

Für Lacan wird das Spiel mit dem kleinen Schirm vom *Anderen* her, dem Unbewussten, ausgelöst. Im Sinne von Beuys ist es im Prozess der ästhetischen Inszenierung die Wirkmächtigkeit der Kräftekonstellationen selbst. Es wirkt das Substantielle, die Stofflichkeit in der jeweiligen ästhetischen Inszenierung im einzelnen Erleben.

Es wird vom Künstler ein Rahmen für sein Werk geschaffen, ebenso wie es auch der Gestaltungsrahmen zur Performance der Taufe ist, aber es muss – wie Mieke Bal es eingefordert hat – für den Künstler die Preisgabe seines Werks erfolgen, wenn die ästhetische Inszenierung der Subjektivität als performatives Erleben gelingen soll.

In der Preisgabe des Werkes liegt die Verschmelzung von Performance und Performativität. Der Betrachter braucht beides: die Performance, um auf die Schwelle zum performativen Erleben vordringen zu können, um sich in das Ereignis des Werkes einzulassen und er benötigt den eigenen, inneren Ereignisraum, damit mit dem performativen Erleben die ästhetische Inszenierung der Subjektivität stattfinden kann.

Im Konzept der Plastischen Theorie von Joseph Beuys gibt es keine Dualität, es zeigen sich dialogische Beziehungen, weil sie immer wieder den Zustand der Aufhebung vorstellen. Im Zentrum des Konzepts ist daher das Prinzip der rhythmischen Bewegung und des kontinuierlichen Fließens. Der skulpturale Prozess ist im Sinne der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität – so auch im Beuys'schen Sinne im „Gegenbildprozess“ – ein fließender nicht zu haltender Augenblick. Hier verschmilzt in Konfrontation mit dem Werk – die Performance mit der Performativität. Was sich performativ im eigenen Erleben inszeniert, beschreibt Bal als das, was traumhaft entgegenkommt und sich dennoch gleich wieder entzieht. Auch Beuys sieht hier keinen festen Standpunkt, aber die Inszenierung des *Gegenraums* lädt dazu ein, Fragen zu stellen. Die Fragilität der Imagination ist im Konzept von Beuys Inhalt für das, was „in ein Rätsel“ kommen muss.

Zusammenfassend erschließt sich aus dem Beuys'schen Konzept eine weitergehende Erkenntnisstruktur, um zur Akzentuierung des performativen Erlebens in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität zu gelangen. In der Dichte des Werkerlebens und der konzeptuellen Werkformulierung von Joseph Beuys selbst liegt der Gewinn im Sinne einer Rezeptionstheorie, die sich im Kontext der leibphilosophischen Ästhetik bewegt. Gleichzeitig dient die differenzierte Analyse des Werkverständnisses von Beuys dazu, die Wirksamkeitsaspekte von Kunst als Performance herauszustellen. Das elementare Verständnis zu den Kräftekonstellati-

onen im Werk von Beuys strukturiert gleichsam die Wirksamkeitsaspekte zur Darstellung der Präsenz im Sinne des Ereignisses in der Performance. Im Werkverständnis von Beuys wird ebenfalls die Wirksamkeit einer Inszenierung des Blicks in der Deutung des „Spiels mit dem kleinen Schirm“ hervorgehoben. Indem Beuys für alle Werkhandlungen einfordert, sein Gegenüber, den Betrachter, in eine Fragehaltung, in eine Irritation zu versetzen, präsentiert er keine „Auflösungen“, sondern fordert die imaginative Eigenleistung des Betrachters ein. Nur so kann die Performance mit der ästhetischen Inszenierung des Einzelnen gelingen.

Der Prozess, der in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität stattfindet, ist mittels der plastischen Theorie von Beuys gestützt worden. Im Werkprozess der Performance oder auch in der Konfrontation mit dem künstlerischen Werk wird sich beim betrachtenden Teilnehmer nur dort etwas performativ ästhetisch inszenieren, wenn in ihm selbst der Raum geöffnet wird für einen eigenen Gegenbildprozess. Es gerät etwas ins Zwielficht des Ganzen, es kommt zur Ansicht und entzieht sich gleichzeitig wieder, hat aber – wie das berührende Traumerleben – seine Wirksamkeit in der Gefühlsqualität. Diese „Verflüssigung“ trägt im Beuys’schen Sinn dazu bei, dass die Polarität im Standpunkt „Betrachter – Werkgeschehen“ verlassen werden muss. Es ist einzig der wahrhaftige Augenblick der unversehens, unmittelbar in Erscheinung tritt, dort nämlich, wo das performative Ereignis mit dem Geschehen der Performance bzw. der Konfrontation mit dem künstlerischen Werk verschmilzt. Dieser Moment der Berührung ist als Ereignis „passiert“ – auch hier gemeint als „Passage“ in zeitlicher Frequenz, gefüllt mit dem Phänomen des „stofflichen“ Erlebens, verursacht durch Irritation und Erstaunen.

4.2.2 Zusammenführung der Kriterien für eine performative Wirksamkeit der künstlerischen Performance

Das hier beschriebene Phänomen von Performativität in der Performance kann dort nicht stattfinden, wo sich im Betrachter die Zeichen im Werk der Performance lediglich als Repräsentanten des vom Künstler so Gewollten erfüllen. Ein wesentliches Element zur Erfüllung der Performativität ist die jeweilige Preisgabe der intentionalen Besetzung zur Performance. Das performative Erleben kann nur unabhängig von der unterlegten Intention des Werkes gesche-

hen, weil es der Dynamik der jeweiligen eigenen Inszenierung der Teilnehmer bedarf. Folgerichtig fordert Mieke Bal, dass der Künstler sein Werk preisgeben muss.

Sowohl die liturgische Praxis zur Gestaltung der Performance Taufe als auch die Gestaltung der künstlerischen Performance müssen mit der Eigenmächtigkeit ihrer Werkvorhaben arbeiten, indem sie dem Teilnehmenden das intentional Inszenierte für den jeweiligen Gegenbildprozess öffnen.

Ein weiteres Kriterium zum Gelingen der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität soll im Folgenden für den oben gestellten Anspruch an die performative Qualität der künstlerischen Performance näher untersucht werden:

Die Preisgabe des Werks bedeutet für den Künstler das – im gemeinten Sinn des Wortes – Loslassen seines Werks. Das künstlerische Werk als Objekt wird im Anblick durch den Betrachter von der ursprünglichen Intention des Künstlers verlassen. Dieser Prozess liegt auf der Ebene des inszenierten imaginierten Spiels mit Hilfe einer besonderen Qualität, die den Prozess für die ästhetische Inszenierung erst ermöglicht.

Die Dynamik der selbstvergessenen Subjektivität im selbstvergessenen Spiel entsteht in der ästhetischen Inszenierung als Anteilnahme an der sich vollziehenden Performance.

Beuys fordert für sein Werk durchgängig das Prinzip der Wirksamkeit eines Gegenbildprozesses im Betrachter ein. Im Hintergrund seines Denkens steht immer auch die Botschaft eines evolutionären energetischen Prinzips im Gesamtwerk Mensch. Die christliche Theologie ist entsprechend ihrer eigenen Botschaft verpflichtet, wenn sie zur liturgischen Performance einlädt.

Beide Botschaften bringen von dem etwas ins „Spiel zur Performance“, von dem sie wissen, dass sie es im letzten Grund nicht wissen können. Möglicherweise liegt in diesem Nicht-Wissen die Begründung dafür, dass in beiden Formen der Performance mit jener Fragilität – gleichsam wie einem riskanten Spielcharakter – die Dynamik des Geschehens stattfinden kann. Die Wirkmechanismen der Irritation oder der Berührung in der ästhetischen Inszenierung liegen hier nicht allein auf der Schwellenbefindlichkeit, sondern sind nur im Gesamtwerk des Geschehens als lebendige Erzählung zu erleben, die sich vor dem Hintergrund des Grundkonsens einer unlösbaren Fragehaltung bewegen, um aber nichtsdestotrotz gleichzeitig dieses Nicht-Wissen ins Spiel der Performance zu bringen. Hier liegt die Quelle der Ereignishaftigkeit, der Präsenzerfahrung: es ist die Erfahrung von Irritation durch die ureigentliche Unlös-

barkeit der des Nicht-Wissens, aber auch die Erfahrung vom ahnungsvollen oder sehnsuchtsvollen Spiel eigener imaginativer Antworten.

Wie aber stellt sich das notwendige Kriterium der Preisgabe des Werks ohne einen übergeordneten Grundkonsens auf der Ebene der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität dar?

Mieke Bal definiert diese Preisgabe am Beispiel der Arbeit von Jeannette Christensen, *Tiden lager alle sar*, 1996, mit dem doppeldeutigen Titel: „Die Zeit heilt alle Wunden“.

Mit dem Wortspiel „Die Zeit schlägt alle Wunden“ stellt Mieke Bal am werkimmanenten Verfallsprozess der sieben knallroten, etwa menschengroßen Bänke aus Götterspeise eine Sache des Verschmelzens und Verschwimmens von Grenzen dar. Die schönen, präzise gestalteten durchsichtigen Formen sind von der Künstlerin zum Verfall überlassen worden. Im Verfallprozess bewegten sich die Farben ganz allein in die entgegengesetzte Richtung. Sie spalteten sich in Rot und gelb auf. Die Künstlerin hatte keine Ahnung, dass sie entstehen würden. Sie hatte wohl die Absicht die schönen Formen dem Verfall zu überlassen, aber dessen unberechenbare Auswirkung war nicht vorhersehbar. Die Erscheinung der Lachen ergab sich weder aus dem Willen der Künstlerin, noch brachten sie ihre Subjektivität zum Ausdruck; sie reflektierten keine Intention der Urheberin.⁶⁷²

Der Kontrast zwischen dem präzisen Zuschnitt der kontrollierenden Gestaltung und dem durch Preisgabe erzeugten Ergebnis ist nicht willkürlich, sondern strukturell. Bal stellt sich die Frage: Wer hat das getan?

Als Gegenüberstellung dazu befasst sich Bal mit einem ganz anderen Kunstwerk, dem Gemälde „Narcisso“ von Caravaggio⁶⁷³ sie beschreibt insbesondere die Nachdrücklichkeit, in der dieses Bild geschaffen wurde. Das Knie der in diesem Gemälde dargestellten Figur tritt außerordentlich hervor und die überaus sinnliche Darstellungsweise müsste der Absicht des Künstlers entsprechen.

⁶⁷² Vgl. Bal 2002, S. 301.

⁶⁷³ Bal bezieht sich hier auf ein Werk mit dem Titel „Narcisso“, das vor vierhundert Jahren entstanden ist und dessen Zuschreibung zu Carravaggio umstritten ist. Das Gemälde „Narcisso“ gibt es in der Galleria Barberini in Rom. Bal stützt sich hier auf die Zuordnung von Mina Gregori; vgl. Bal 2002, S. 307.

Der Künstler hat mit dem Maß der Absichtlichkeit tatsächlich gemalt, so dass die sinnliche Wirkung erscheint. Die Wirkung ist eine vom vorherigen Zustand der Ursache sich unterscheidende Sachlage. „Kausalität ist, wie die dekonstruktionistische Kritik ausführlich dargelegt hat, nichts weiter als eine *Folgerung* aus der späteren Ereignislage.“⁶⁷⁴ Die Bedeutung der Folgeerscheinung gibt in der Mehrdeutigkeit Rätsel auf: Ist die Kausalität mechanischer oder psychischer Art? Die Folgerung geht nicht auf den Urheber des Werks zurück, sondern auf jemanden, der den entsprechenden Schluss zieht.

Bal hat den Aspekt der Wirkung des Knies in Caravaggios Gemälde „Narcisso“ in die Diskussion gebracht, weil mit Sicherheit anzunehmen ist, dass der Maler eine besondere Wirkungsweise nicht gemeint haben kann, denn er konnte den Nachdunkelungsprozess der Farben nicht einberechnen. Das helle Knie ist von Dunkelheit umgeben. Was wir sehen, ist der fragmentierte Leib, nicht die imaginäre Ganzheit, die der Narzissmus als Schutz gegen das Gespenst dieser Fragmentierung heraufbeschwört.⁶⁷⁵ Im Bewusstsein dieser anachronistischen Interpretation geht es Bal hier jedoch um das Vorhandensein der Ablösung. Sobald sich die Form zu etwas von ihrer Umgebung Verschiedenem kristallisiert, kann man sie nicht mehr daran hindern, zu einer *Figur* zu werden, die die Möglichkeit hat, Bedeutung zu erzeugen.

Hier stellt sich die Frage: Hat der Maler, ebenso wie die oben genannte Künstlerin Christensen, sein Gemälde der Zeit preisgegeben? Streng genommen ja. Ein Unterschied liegt wohl darin, dass es der Künstlerin deutlich bewusst war, dass sie von der Werkveränderung nichts wissen konnte.

Von der Skulptur der Künstlerin wurde der langfristige Wandel der Kunst angesprochen. Sie hat dies beabsichtigt ohne Rücksicht auf ihre Unkenntnis des Resultats. Die Preisgabe ist vorsätzlich, bei Caravaggio ist sie es nicht. Die Intention des Malers wurde von der Preisgabe eingeholt.

Bal weist in der Einforderung der Preisgabe des Werkes gleichzeitig auf ein Potential der Kunst zu Gunsten des performativen Ereignisses, des gegenwärtigen Augenblicks, eben des Inszenierens eines neuen Moments im Blick auf das Kunstwerk. Es geht um ein Loskommen vom Gedanken der „Illustration“ in Form der Verabschiedung von einer Interpretationsweise, wie diese bei der Ikonographie narrativer Bilder entsteht.

⁶⁷⁴ Bal 2002, S. 302.

⁶⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 307.

Für das performative Ereignis wird derjenige Gestaltungsrahmen von der Kunst als Performance gesucht, der für das Verweilen sorgt. Es wäre dann ein Verweilen im Spielerischen und Assoziativen, im Sinne von Verfügen über etwas und Dazufügen, Weitermachen – ohne dass damit die Intentionalität eines Künstlers vom Betrachter her eingelöst werden müsste. Folgerichtig wird hier die ästhetische Inszenierung der Subjektivität zum Thema der jeweiligen Kunst gemacht. In diesen Werken ist der Betrachter indirekt dazu aufgefordert, in ein Ich-Du-Verhältnis zum Werk hin einzutreten. Das aktive, inszenierende Element ist angefragt, um grundsätzlich in ein performatives Erleben eintreten zu können. Ein hintergründiger Konsens ist von und mit der Künstlerin oder dem Künstler nicht gewollt, im Gegenteil – im inszenierten Spiel gibt es keine Begründungen, Schlussfolgerungen oder gar Entscheidungen.

4.3 Das Spiel – ein Konzept für die ästhetische Inszenierung

Einige Künstlerinnen und Künstler in der Generation nach Joseph Beuys haben mit ihren Werken diese Preisgabe ihres eigenen Werks und den dazugehörigen Prozess zum Thema ihrer künstlerischen Auseinandersetzung gemacht. Im Folgenden wird die Arbeit einer jungen Künstlerin dargestellt, die die Qualität des Loslassens als Übereignung des Werks an den Betrachter inszeniert und zugleich mit Hilfe einer spielerischen Dynamik das eigenmächtige Inszenieren provoziert.

In den Werken dieser Künstlergeneration ist mit Wolfgang Welsch das „Ästhetische“ im „Anästhetischen“ zu suchen.

Die Grundbilder der kulturellen und sozialen Erfahrungen sind der immanenten Anästhetik zugestellt. Als unbewusste Bilder sind sie besonders wirksam.

Eben indem diese Bilder – die in ihrer Konstitution nach ästhetisch sind – die Tarnkappe des Anästhetischen überzogen, in anästhetische Latenz sich begeben haben, wurden sie ‚verbindlich‘, d. h. zwingend. (...) Am Ende ist eine anästhetische Grundhaltung – gegen all die schönen und etablierten Angebote des Ästhetischen – die Methode der Wahl zur Aufdeckung der Anästhetik alles Ästhetischen.⁶⁷⁶

⁶⁷⁶ Welsch 1990, S. 35 u. 37. Welsch beschreibt die Anästhetik der modernen Kunst mit Marcel Duchamp, der von seinen „Readymades“ sagte, dass ihre Wahl nie von einer ästhetischen Lust diktiert wurde, sondern auf einer Reaktion visueller Indifferenz beruhte, bei einer gleichzeitigen totalen Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack – in der Tat eine völlige Anästhesie.

Diese Kunst arbeitet an Überschreitungen des Sinnhaften, am Bruch mit dem Ästhetischen, am Übergang zu komplexen Doppelbewegungen von Ästhetik und Anästhetik. Subversiv wird auch dort an Überschreitung gearbeitet, wo der Fokus auf die ästhetische Inszenierung der Subjektivität in der Überschreitung des Sinnlichen liegt, ein „In-das-Auge-Springen“ oder ein „Langsam-unter-die-Haut-Gehen“ als Ereignis im Moment der Konfrontation mit dem Werk.

Ein künstlerischer Indizienprozess: Die Künstlerin Claudia Ohmert erfindet in ihrem Werk *Mazzinis Welt* Biografien, die es schon gibt. Es werden Lebensorte rekonstruiert, die bereits existieren, es ist ein künstlerischer Indizienprozess. Suchend und experimentierend führt sie uns auf verschiedene Realitäten ein, die sie in ihrem Prozess der künstlerischen Auseinandersetzung immer dichter aneinanderrückt, ohne sie je ineinander übergehen zu lassen. Claudia Ohmerts Interesse gilt unbekanntem Menschen, die ihr beim Spaziergang begegnen. Sie sind der Ausgangspunkt für den künstlerischen Werkprozess, der damit beginnt, dass die Hundebesitzer gemeinsam mit ihren Hunden fotografiert werden. „Wir sehen Portraits der Personen und der Hunde, stellen Analogien her, suchen nach Verbindungen.“⁶⁷⁷

Nicht im Abfragen von Lebensdaten, sondern über die Hunde tastet sich die Künstlerin an die fremde Person heran. In der Annäherung entstehen Serien von Gemälden. Bilder, die Oberflächenstrukturen wie Haare, Fell, und Haut malerisch umsetzen. Der künstlerische Prozess strebt hier nicht nach Fakten, sondern bleibt auf der experimentellen Ebene der Annäherung. Im nächsten Schritt der künstlerischen Indizienarbeit wird der erdachte und antizipierte Lebensort der befragten Person mit dem Risiko rekonstruiert, dass die eigene Wahrnehmung die Künstlerin auf fremde Pfade führt.

Die produktiven Spannungen, Brüche und Widersprüche der Facetten von Wirklichkeit bilden den Fokus auch für den Betrachter von *Mazzinis Welt*. Die fiktive Romanfigur Josef Mazzini spielt mit der Wirklichkeit. Eine Idee, eine Fiktion sei immer schon vergangene Realität, die es in der Gegenwart nur aufzuspüren gelte. *Mazzinis Welt* spielt dieses Spiel weiter, modifiziert aber die Regeln. Es geht nicht um die Konstruktion einer vergangenen Wirklichkeit, sondern um die Gegenüberstellung zweier Wirklichkeiten im Hier und Jetzt. Der Aspekt der Zeitlichkeit wird fallengelassen, um so den Blick auf die mögliche Gleichwertigkeit zweier Alternativen zu richten.

⁶⁷⁷ Vgl. Thiele, Jens; Edith-Russ-Haus (Hg.): Katalog zur Ausstellung „Still“, Christian Gude/ Stanislaus Müller-Härlin/ Claudia Ohmert. Edith-Russ-Haus, Oldenburg 27.7. – 5.9.2004.

Wir werden in ein Wechselspiel zwischen den erdachten, künstlerisch inszenierten Lebensorten und den tatsächlichen Lebensräumen der angesprochenen Personen verführt. Fotografien und Tagebücher erzählen von verschiedenen Orten und unterschiedlichen Biografien, beziehen sich aber doch auf dieselbe Person. Die Überprüfung einer erfundenen Realität stellt sich in der Präsentation selber einer Überprüfung. Instinktiv wird die Zuordnung und die Kategorisierung der Exponate verfolgt: Was Wirklichkeit und was Schein ist, entfaltet sich als Irritation über konstruierte und rekonstruierte Orte. Gelebte und fiktive Lebensläufe verursachen in diesem Verfangensein der subjektiven Wahrnehmung das Gefühl einer Spiralbewegung – und diese setzt sich systematisch weiter fort, wenn der Betrachter der Bilder von einer unsichtbaren Überwachungskamera selbst in das Wechselspiel eingebunden wird – „eine endlose Spirale der Blicke“.⁶⁷⁸

Obwohl keine Merkmale in der Inszenierung der Exponate eingebaut waren, die eine zweifelsfreie Auflösung des Rätsels ermöglicht hätten, obwohl eine solche Aufgabenstellung überhaupt nicht gegeben war, entwickelte sich im Betrachten, in der ästhetischen Inszenierung die unmittelbare Versuchung eine Determinierungsmöglichkeit. „Ein Spiel mit der Wirklichkeit kommt augenscheinlich dann erst in Gang, wenn es auch als Spiel (an-)erkannt wird.“⁶⁷⁹

Im Grund dieser Inszenierung liegt das Spiel mit der Wirklichkeit, welches auch zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität eingeladen hat: es ist nicht allein der Zuordnungsdrang vorhanden. Gewissermaßen ist damit nur die „Eintrittskarte“ in eine andere, jeweilig subjektive ästhetische Inszenierung geschehen. Der Einstieg in das „Indizienmaterial“ lässt die Spur frei für die sinnliche Suche: Ausgehend von Detailaufnahmen der Gesichter von Mensch und Tier fertigte die Künstlerin malerische Kommentare. Stark vergrößert geben die Bilder durch die Auseinandersetzung mit der Oberfläche (Fell bzw. Haut) Aufschluss über das Darunter. Die ‚Haut‘ sehen wir nicht nur, wir fühlen betrachtend, diagnostisch: ist Verena, die Hundebesitzerin von dem Hund Anton gesund? Ist da nicht etwas bläulich, aschfahl? Hat sie überhaupt eine Beziehung zu Anton, wahrscheinlich ist er immer weggelaufen, wenn er als braves junges Hündchen eigentlich sein Pfötchen geben sollte ... steriles Wohnzimmer, kalt, daher die bläuliche Hautstruktur ... Die biografischen Daten verschwimmen durch den sinnlichen Eintritt in die Orte und Zimmer: Nah und klar bleibt der Blick haften, als ob ein Geruch der Polster in

⁶⁷⁸ Vgl. Thiele 2004.

⁶⁷⁹ Zitat von Claudia Ohmert anlässlich der Finissage der Ausstellung: „Still“, Christian Gude u. a. 2004.

der Luft läge, vielleicht eine Mischung von Lederbalsam und Parkettpolitur. Friedhelms Haut, bläulicher Schimmer, herzkrank, wie gut, Friedhelm hat seinen Hund Andi, ein paar Minuten am Tag bekommt er frische Luft... Im Abwandern der Mitspieler verliert sich die Indiziensuche, stattdessen entsteht die Annäherung an den Menschen – vorrangig den Menschen, nicht an ihre Hunde, im Blick: „Ich verliere mich in ihren Orten, Sorge mich: Was (er)lebst *du* hier – jetzt?“

Die lebendige Erzählung ist unter die Haut gegangen, erlebt wird ein *gemaltes Phänomen*, zugleich aber entsteht das Gefühl der Irritation durch das Wissen über die Fiktivität der Begegnung. „Haut“ wurde zum Erlebnis der konzeptuellen Metapher, gleichzeitig führt ein fiktionales Element zum Geschehen, zum imaginären Spiel: Es ist einerseits die Auseinandersetzung mit „Wirklichkeit“, im Fragment wird sie zugleich gebrochen, Demarkationslinien verschwimmen. Was bleibt, ist die ästhetische Inszenierung im Zustand einer selbstvergessenen Subjektivität.

Was die Künstlerin als ständige Oszillation für sich inszeniert, bietet zwei Möglichkeiten real an. Die Austauschbarkeit als reales Moment führt zur *Preisgabe des Werks*. Eine endgültige Zuordnung ist rational nicht festzulegen, und doch kann ein Exponat nicht beides sein, erfunden *und* wirklich, zumindest nicht gleichzeitig.

Der Spannungsrahmen vom Spiel *als* Wirklichkeit war der Ausgangspunkt. Was geschehen ist, hat die Wirksamkeit eines performativen Erlebnisses.

Mit dem künstlerischen Werk inszeniert sich ein Gegenbildprozess, doch hat dieser eine andere Qualität bekommen: eine Intention für das Einzelerleben als ästhetische Inszenierung der Subjektivität ist völlig aufgehoben. Das Spiel mit der Wirklichkeit bringt die Fragilität des Existentiellen zur Ansicht. Die Atmosphäre des Erlebens ist durchwirkt vom Spielcharakter, gleichzeitig führt die ästhetische Erfahrung mit Hilfe der Stofflichkeit der Darstellungsobjekte zu einer performativen Berührung. Die Polarität des Standpunkts im Sehen verflüssigt sich im oben genannten Werk als Spiralbewegung oder verliert sich ganz im Ein- und Auftauchen unterschiedlicher Positionen und Erscheinungen zugunsten der ästhetischen Erfahrung in selbstvergessener Subjektivität.

Als wirksames Element der Performativität ist die „lebendige Erzählung“ im künstlerischen Werk als ein imaginäres Kernstück und Strukturelement zu erleben. Hier ist nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Alltag gefragt, programmatisch wird mit der Kunst die Entgrenzung der der Künste vollzogen, um gleichzeitig „spielerisch“ damit verfahren zu können. Das

Spielkonzept erweist sich als besonders geeignet, um Mechanismen der Überführung von einer Wirklichkeitsebene in eine andere bereitzuhalten. Die Mittel der Künstler und Performer in diesen Werken finden sich nicht ausschließlich als amediales Ereignis, sondern sind auch in den materialen und medialen Parametern des Spiels, im Erleben von Raum und Körper, eben in der gesamten Inszenierung vorzufinden. Nach dem physischen Erleben des aktuellen Vollzugs der Performance wird gefragt. Es werden ganz bestimmte Raumatmosphären geschaffen, damit die ästhetische Inszenierung der Subjektivität sich jeweils ereignen kann.

Narrative Elemente sind dabei oftmals Bausteine von künstlerischen Werken, jedoch geht es in diesem Fall nicht darum, die tragende Architektur einer Geschichte zu finden. Der Betrachter darf zeitliche und kausale Ordnungen selbst erstellen, um eine Geschichte zu montieren, oder findet sich als Co-Autor wieder.

Künstlerinnen und Künstler konfrontieren den Betrachter mit heterogenen Erfahrungsräumen und gehen völlig frei mit Raum und Zeit um. Die Künstler bedienen sich narrativer Strukturen als einer besonders direkten Form der Kommunikation mit dem Rezipienten und untersuchen, welche Potentiale deren Einsatz birgt. Die Möglichkeit der Kombination narrativer Elemente verläuft nicht mehr linear, chronologisch oder logisch.

Eine eingängige Bestimmung für die Gestalt, in der sich narrative Kunst heute präsentiert, liefern Gilles Deleuze und Felix Guattari bezüglich des Schreibens von Büchern. Sie sehen das Werk als System, ähnlich einem Rhizom, ein Wurzelgeflecht, in dem jeder Punkt mit jedem anderen verbunden ist und in dem es keine Hierarchien und weder Anfang noch Ende gibt. Ganz anders als beim Baum oder der Wurzel kann und muss jeder Punkt des Rhizoms mit jedem anderen verbunden sein und kann an jeder beliebigen Stelle unterbrochen werden, ohne Schaden zu erleiden.⁶⁸⁰

Die Künstlergeneration nach Joseph Beuys gibt ihr Werk „frei“, weil sie die Intention für ihr Werk auf die Ebene des Spiels übertragen haben. Die spielerische Ebene als Moment der Irritation wird zum Anschauungsprinzip erhoben. In performativer Qualität kommt hier das Spiel mit dem kleinen Schirm zum Tragen. Im Gegenbildprozess entsteht die Irritation als Versus-Modell, es gibt nicht nur die Berührung mit der *mise en scène*, sondern zugleich erscheinen mehrdimensionale Blickebenen, wie es Gaetano Benedetti für die Qualität der Traum-

⁶⁸⁰ Vgl. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: Rhizom. Berlin 1977, S. 11 ff., zit. nach: Rosenthal, Stephanie (Hg.): STORIES Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. München 2002, S. 10.

erfahrung genannt hat. Mit der performativen Wirksamkeit entsteht das Gegenbild. Nachbilder, Gegenbilder kann man nur erzeugen, sagt Beuys, indem man etwas tut, was als Gegenbild *da* ist, immer ist es aber ein Gegenbildprozess. Ebenso forderte Joseph Beuys dazu auf, sich vollständig von den materialistischen Denkstrukturen zu lösen. Konsequenz – man könnte behaupten, als Weiterführung des Beuys'schen Gedanken – hat die nächste Künstlergeneration mit ihrem Werk sowohl die „Abnabelung“ von Weltanschauung als auch die Preisgabe des Werks vollzogen. Es handelt sich um eine scheinbare Auflösung der Subjektivität im Subjektiven, weil der Blick in der Inszenierung ad absurdum geführt wird. Die Blickverführung geht auf dem Pfad des Gegenbildprozesses zur totalen Loslösung von Ordnung bzw. von Kausalitätsansprüchen, indem sie dem Fragmentarischen einen bewegenden, formgebenden Gestus geben; sie geben diesem Tun den Charakter eines Spiels. Hier wird eine besondere Qualität von Aufmerksamkeit verursacht:

Die spielerische Weise der Aufmerksamkeit sorgt dafür, sich in einem ungewöhnlichen Ort zu befinden. Dieses Gefühl vermittelt, vom Alltäglichen entlastet zu sein. Die Liminalität durch die Thematik des künstlerischen Ausdrucks an diesem Ort wirkt zugleich auf die Formung des Gestus.

Die ludische Qualität hat als Element des Gegenbildprozesses eine vielfache Auswirkung auf die performative Qualität der jeweiligen ästhetischen Inszenierung:

Der Faktor des Spiels konstituiert sich in der Qualität des Möglichen, des Unbegrenzten, aber auch des Fragilen. Die einzelnen Spielelemente sind auf ihren unterschiedlichen Ebenen erreichbar und dennoch nicht zu binden. Im Gegenteil, alles, was gebunden erscheint, löst sich zugleich in neuen Strukturen wieder auf.

Die Performance als künstlerische Ausdrucksform bietet für die Studie zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität einen erweiterten Aspekt im „Spiel als performative Inszenierung“:

Das spielerische Verweilen im Kontext der performativen Erfahrung lässt das Assoziative zu, es drängt sich zur Verfügung stellen zu dürfen – im Sinne von dazufügen und weitermachen dürfen. Allerdings gibt es dabei keine Verfügung über den ästhetischen Prozess selbst, er kann nicht im Sinne einer endgültigen Auflösung vollendet werden.

Die Ansprache an die Subjektivität liegt hier im spezifischen Feld der selbstvergessenen Subjektivität. Die künstlerische Inszenierung der Subjektivität bleibt in der Sequenz eines aktiven

spielerischen Elements, es gibt keine Antwort und keine Entscheidung für das, was es zu erfahren gilt.

Was aber gewinnt der Teilnehmende an dieser Art von künstlerischer Performance?

An die Stelle der fraglichen Identität eines Mitspielers tritt der illusionäre Akt, nicht im Sinn des passiven Getäuschtwerdens, sondern mit Hilfe einer ästhetisch erzeugten Welt, die ihn in die Erfahrung vom „Im-Spiel-Sein“ verführt. Es ist ein Prozess, der geprägt wird durch die Bedeutungsfülle der performativen Erfahrungen im imaginativen Spiel mit Identitäten und erzeugten Wirklichkeiten.

Im Kontext der Studie ist hier die Bedeutung der Prozessqualität hervorzuheben. Die Funktion des performativen Erlebens mit „spielerischer Qualität“ ist ebenso die Funktion der „Schwelle“. Hier wird der Mitspieler immer wieder in einen Balanceakt verwiesen, der ihn in Ungewissheit verweist und gleichzeitig existentielle Konnotationen in Form imaginärer ästhetischer Inszenierungen mit sich führt. Die Prozesse des Suchens oder Irrrens sind aufgehoben in einem oszillierenden Wechsel von Innen und Außen. Das Zentrum der Erscheinung, also die eigentliche Inszenierung der Performance und/oder der Performer selbst ist dabei scheinbar ohne Bedeutung. Es findet die „Preisgabe des Werks“ (Mieke Bal) statt: Die performative Ästhetik sorgt für diesen Orientierungsverlust, weil sich die konstitutive Kraft des je Gegenwärtigen, andererseits aber dessen Flüchtigkeit, durch Offenbarung und Verhüllung inszeniert.

4.3.1 Berührungspunkte zwischen Spiel, Performativität, Performance und Ritual

Mit dem performativen Erleben als spielerische Qualität stellt sich die Frage: *Welcher Modus von Wirklichkeit bestimmt die ästhetische Inszenierung der Subjektivität?*

Die besondere Verfasstheit des Subjektes in seinem ästhetischen Erleben ist im Spielcharakter (als Performance) begründet. Die jeweilige Finalität muss aufgegeben werden und sich jenen Spielen annähern, die von vornherein keine Entscheidung implizieren, weil sie im Entstehungskonstrukt auf dem Prinzip der (Ver-)Wandlung bestehen.

„Spiel hört niemals auf zu spielen (...). Es ist ungründbar, denn es gibt keine Möglichkeit, sich das Ende des Spiels vorzustellen oder sein Ende im Aufgehen eines reinen Seinsverständnisses

zu träumen.“⁶⁸¹ Was im Spiel der Performance gegenwärtig wird, ist dem Fortspielen ausgesetzt und „wird zu etwas, womit gespielt wird“⁶⁸².

Ein solches Spiel bringt in performativer Weise das zur Anschauung, was wie das „Spiel mit dem kleinen Schirm“ nach der Theorie von Lacan funktioniert. Es birgt die substantiell jeweils eigene performative Dynamik in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität.

Die Frage nach den Berührungspunkten zwischen Performativität, Spiel und Ritual bestimmt auch das Spannungsverhältnis von Textualität und Performativität. Wie weiter oben im Zusammenhang dieser Studie geklärt wurde, unterliegt das „Schauspiel mit dem kleinen Schirm“ der Regie der ästhetischen Inszenierung im Selbst. Der Modus von Textualität als Inhaltsvorgabe für dieses Schauspiel liegt in der jeweilig eigenwilligen ästhetischen Inszenierung der Subjektivität. Die Empfindung für die Wahrhaftigkeit der Intensität des performativen Erlebens in dieser ästhetischen Inszenierung ist nicht abhängig von dem „Was“ oder „Wie“ in der Performance, weil die ästhetische Inszenierung, wie zuvor im Begriff des Gegenbildprozesses geklärt wurde, die Preisgabe des Werks einfordert, damit eine eigene ästhetische Inszenierung in performativer Weise sich ereignen kann.

Dennoch ist es der Themengrund der Performance selbst, welcher die eigentliche stoffliche Qualität der Phänomene als bindende und anziehende Kraft für das Erleben der ästhetischen Inszenierung auslöst, eben als Erleben im eigenen Spiel mit dem kleinen Schirm. Dieser Zusammenhang ist mit Richard Schechner und seinen Ausführungen zur Beobachtung der performativen Prozesse zu klären.

Um die Dynamik in der Spannung zwischen Ritual (als wirksame performative Aktion) und Spiel klären zu können, schlägt Schechner, von einem theoretischen Standpunkt⁶⁸³ aus, einen dynamischen, dialogischen Ursprung des Theaters vor.

Das Genre der Performance-Kunst wird von ihm mit einer Art von *Believed-in*-Theater assoziiert. Das Theater beziehungsweise diese Form der Performance ist spezialisiert auf die Auf-

⁶⁸¹ Hans, James S.: *The Play of the World*. Amherst 1981, p. 15, zit. nach: Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre – Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1991, S. 455.

⁶⁸² Ebenda.

⁶⁸³ Schechner unterscheidet die orthodoxe Theaterform, die ganz klar zeigt, dass das, was geschieht, ein Glauben-Machen (*make-believe*) ist. Jedermann weiß in der jeweiligen Aufführung, dass die Personen in Wahrheit Schauspieler sind, die Rollen spielen. „Orthodoxes Theater ist nicht ‚geglaubt‘ (*believed-in*) in dem Sinne, wie ich den Ausdruck benutze. Die mimetische Theorie des Theaters verlangt eine vorgängige, andere Aktualität, welche das Theater reflektiert oder interpretiert, mit welcher es aber nicht identisch ist.“ Vgl. Schechner, Richard, zit. nach: Caduff, Corina; Pfaff-Czarnecka, Joanna 2001, S. 182.

führung des Selbst, auf die Erweiterung der Kunst/Leben- Grenze, wenn zum Beispiel der Performance Künstler Zhang Huan die ihn faszinierenden Elemente aus unterschiedlichen Religionen und Kulturen aufgreift und diese umwandelt. Er setzt sie – häufig unter Einbindung weiterer Akteure – wie konzeptuelle Bausteine in seinen Performances ein.

In der 1998 in New York aufgeführten Performance *Pilgreme: Wind and Water in New York* verbindet Zhang Huan Rituale einer Pilgerreise mit seinen ersten Eindrücken von der Metropole. Von tibetischen Klängen begleitet, nur mit einer mit einer orangefarbenen Hose bekleidet, sich mehrfach niederwerfend, nähert sich der Künstler seinem „Tempel“ – einem chinesischem Opiumbett der Ming-Dynastie – auf dem, anstelle einer Matratze, drei Eisblöcke liegen. Nackt legt er sich mit dem Gesicht nach unten auf das Bett, das von neun angebundenen Hunden bewacht wird. Wider Erwarten bringt sein Körper das Eis nicht zum Schmelzen, sondern wird wie in einem Eisschrank heruntergekühlt (statt Wärme und Geborgenheit zu gewähren, tragen die Hunde ihre Machtkämpfe untereinander aus und begegnen dem Künstler mit Desinteresse). Wie ein Schamane begibt sich Zhang Huan in einen Zustand jenseits körperlicher Empfindlichkeiten und beschwört so die Ziele eines jeden Pilgers: Widerstand, Offenbarung, Einigkeit und Erleuchtung.

In seinen Inszenierungen begibt sich der Künstler wie ein Zeremonienmeister in eine herausragende Position. Selbstkasteiung und körperlicher Schmerz werden von ihm eingesetzt, um sich in tranceähnliche Zustände zu versetzen.

In my performances, I try to separate my spirit from my senses away from my body in order to let my spirit go beyond reality. (Zhang Huan)⁶⁸⁴

An dieser elementaren Qualität von Performance-Arbeit schließt sich die Erklärung von Schechner zur Wirksamkeit der performativen Qualität an: Erstaunlicherweise gewinnen Performance-Künstler das Publikum, indem sie Sachen zeigen, die *wirklich das sind, was ich fühle und erfahre*. Im orthodoxen Theater wäre man überrascht zu entdecken, dass die Schauspieler wirklich die Charaktere sind; in der Performance-Kunst würde man sich betrogen fühlen, wenn die Performer nicht das wären, was zu sein sie behaupten. Der Spieler, weit davon entfernt, ein üblicher Schauspieler zu sein, ist die Person, die er repräsentiert. Diese Performances sind eine Art *Believed-in-Theater*.

⁶⁸⁴ Vgl. Muecke, Nina; Sommer, Angelika: Rituale in der zeitgenössischen Kunst. Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin, vom 6.4. 2003 – 11. 5. 2003, S. 56.

Diese Form der Theaterarbeit hat zum Beispiel Swamp Gravy benutzt, um eine gemeinschaftsbezogene Theaterform zu entwickeln. Die Beteiligten spielen ihre eigenen Geschichten, meistens für die Leute der eigenen lokalen Gemeinschaft. Diese Art Theater stellt die Überzeugung und Aufrichtigkeit, die direkte Anrede über das schauspielerische Handwerk. Es ist ein Theater, das eher wahrhaftig als theatralisch ist. So gesehen, geht die Erwartungshaltung, dass Theater oder Performance etwas bewirkt, einher mit der Einstellung, dass es (auch) nützlich ist.

In diesem Kontext untersucht Schechner die Beziehung zwischen Wirksamkeit und Spiel und kommt zu dem Rückschluss: „Ein Grossteil (!) der Performance-Kunst ist didaktisch.“⁶⁸⁵

Wenn Theater den Menschen dient oder gar zu einem besseren Leben führen soll, damit Theater Veränderungen herbeiführen kann, muss es Zuschauer anziehen. Das ist der alte dynamische Dialog zwischen Ritual (Performance) und Spiel. Die imaginären Bildwelten erhalten Präsenz, virtuelle Realitäten und Identitäten werden ins Spiel gebracht. „Eine schwindelerregende Liminalität zwischen Realitäten und Fiktionen, nicht ganz real, nicht ganz Fiktion. Diesen Gleitbereich auszudehnen, ist das Wesen des Performativen.“⁶⁸⁶

Weit davon entfernt, verfestigte Strukturen aufbrechen zu können, glauben praktizierende Performance-Künstler und Zuschauer des *Believed-in-Theaters* an ihre Geschichte, Wahrheit, Authentizität, Präsenz, Erfahrung und Ähnliches.

Die Praktizierenden dieser Theaterarbeit glauben tatsächlich an diese Möglichkeit von Wahrnehmung. Wo immer diese gefunden werden kann: in der Geschichte der Stadt in der man lebt, in der eigenen Erfahrung, in den Ereignissen des Jahrhunderts. In diesen Formen von Performance-Theater gehören die Gespielten Geschichten denen, die sie spielen, die Charaktere spielen sich selbst oder Menschen, die sie kennen. Die Situationen beziehen sich auf sie selber und die Orte, an denen sie spielen.

Im *Believed-in-Theater* hat das reale Leben das Theater besetzt. An besonderen Orten und Ereignissen trifft die Performance auf Menschen als Mitschöpfer, als Teilnehmer, Schauspieler, Zuschauer, Zeugen, Bürger, Aktivisten; sie sind Handelnde. Die Ereignisse sind ebenso oft sozial oder persönlich, ritual-ähnlich exklusiv oder auch nur hauptsächlich ästhetisch. Mit den

⁶⁸⁵ Schechner, Richard, zit. nach Caduff; Pfaff-Czarnecka 2001, S. 187.

⁶⁸⁶ Vgl. Schechner, Richard, zit. nach: Caduff; Pfaff-Czarnecka 2001, S. 188 ff. Anmerkung: In vielen *Believed-in-Theatern* dreht es sich darum, Präsenz zu erfinden: das lokale Wissen, die Zeugenschaft des Blutes, das Mimen einer besseren Welt in einem TO-Workshop (*Theater der Unterdrückten*). Das Internet ist das identische Gegenstück dazu, der Doppelgänger des *Believed-in-Theaters*.

Performances riskieren die Performer viel, sozial und sogar physisch. Der Körper wird als zerbrechliches Lebensobjekt ausgestellt. Doch die Körper sind auch Personen, lebendige Subjekte. Sie spielen ihre eigene Subjektivität, klagen ihre eigenen Umstände und Geschichten ein.

Die Performer wie Zuschauer bestehen auf ihrer unmittelbaren Anwesenheit als konkrete physische, individuelle, soziale und metaphysische Wesen in der lebendigen Performance.

„Das reale Leben des ‚Believed-in‘-Theaters ist das Leben des Rituals, ein Leben voller Wirksamkeit, ein Leben, das die alltäglichen Ereignisse sakralisiert.“⁶⁸⁷

Schechner weist hier auf die Bedeutung der unmittelbaren Präsenzerfahrung hin. Übereinstimmend zur These dieser Studie stellt Schechner die Kraft des Performativen heraus, welche in den phänomenalen Bezügen der Inszenierung selbst liegen. In seinen Untersuchungen konzentriert er hier den Blick auf die Befindlichkeiten der Akteure, jeweils in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität während des Prozesses in der Performance. Deutlich wird durch seine Ausführungen, dass von den Teilnehmenden wohl eigentlich Wahrhaftigkeit gespürt wird, diese Erfahrung jedoch als jeweils „eigene Geschichte“ belegt sein muss, es muss eine eigene Anziehungskraft zum Mitspielen enthalten, damit es die Kraft der Präsenzerfahrung mit sich tragen und als Wirksamkeit gelten kann für ein Leben, das die alltäglichen Ereignisse sakralisiert. Die Teilhabe an der Performance muss unverfälscht stattfinden, dazu gehört die ‚Wahrhaftigkeit‘ des Performers selbst, nur in dieser Qualität erfährt der Zuschauer oder der mitwirkende Akteur die Wirksamkeit der Performance. Eine inhaltliche Übereinstimmung mit dem Willen des Performers, eben seiner Intention für das Hervorbringen und Inszenieren, muss nicht gegeben sein. Die Unverfälschtheit, die Echtheit im phänomenalen Bezug ist die Bedingung. Hier liegt der Unterschied zur Mimesiserfahrung, die sich auf repräsentativ wirksame Rituale stützen. Die *Qualität des Phänomenalen*, wie diese vom Performer und der Performance insgesamt getragen ist, wird Bedingung für das performative Erleben.

Ausschlaggebend für die performative ästhetische Inszenierungskraft ist hier nicht die inhaltliche Übereinstimmung mit dem Dargebotenen der Performance.

Der Raum des Spielers, des Performers, ist ein intermediärer, ein Raum des Übergangs und der „Mitspieler“ handelt darin, wie Schechner es ausdrückt, „in between identities“⁶⁸⁸.

⁶⁸⁷ Schechner, Richard, zit. nach: Caduff; Pfaff-Czarnecka 2001, S. 188.

Das Performative als Ereignis ruft nicht die vorgängige Identität auf. In den Handlungen konstituieren sich Gegenbildprozesse unter Zuhilfenahme des Spiels mit dem kleinen Schirm und diese Elemente weisen fiktionale Identitäten und Geschichten auf. Sie bedingen ihre eigene Qualität von Textualität beim Erleben der Performance.

Schlussfolgerung

Sowohl im Werkverständnis von Joseph Beuys, bezogen auf eine ästhetische Wirksamkeit der Inszenierung eines *Gegenraums*, als auch im theologischen Verständnis zur Ritualinszenierung konnten die Aspekte zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität in ihrem performativen Charakter herausgestellt werden.

Das Potential für eine performative Wirksamkeit im Erleben des Subjekts muss die Preisgabe des Kunstwerks oder im Fall des religiösen Rituals die christliche Intention für den Ritualanlass im gegenwärtigen Augenblick des Inszenierens zur Folge haben.

Der Gestaltungsrahmen der Performance bietet für das performative Erlebnis eine besondere Bedingung: Mittels der Inszenierung geschieht eine „Ansprache“ an die Subjektivität, somit setzt die künstlerische Inszenierung das subjektive Erleben als ästhetische Erfahrung voraus. Mit Hilfe der Inszenierung der Performance kann das performative Erleben für das Subjekt in Gang gesetzt werden. Die Inszenierung wird als Inszenierung des Blicks im ästhetischen Erleben *angelegt*, daher kann mit Hilfe der Performance-Inszenierung kein Auftrag oder eine Intention für eine performative Erfahrung *aufgelegt* werden.

Grundlegend hat diese Erkenntnis zur Folge, dass ein intentionaler Bezug durch eine Performance-Gestaltung für die performative Erfahrung im Subjekt nicht geleistet werden kann.

Die Schwelleninszenierung als Performance ist ein geeignetes Gestaltungsmittel zur ästhetischen Erfahrung der Subjektivität. Die Schwelle umfasst den gesamten Inszenierungscharakter von Ort, Handlung und Objekt. Im Ritual zur Taufe und in der Performance wird die Wirkung der Schwellenerfahrung als Schwelle des Neuen genutzt. Mit Hilfe der Inszenierung entsteht eine Irritation oder auch das Unerhörte, für das es keine Worte, aber dennoch eine ästhetische Erfahrung gibt. Diese „Verstörung“ arbeitet mit der ästhetischen Inszenierung von Leerstellen für die Erinnerungsfähigkeit. Die performative Erfahrung selbst hat hier keine An-

⁶⁸⁸ Vgl. Schechner, Richard: *Ritual, Play and Performance*. New York 1972.

schlussfähigkeit. Die Inszenierung des Blicks wirkt in der Inszenierung der Subjektivität in Form eines imaginären Theaters, als Fiktion und als Form einer möglichen Präsenzerfahrung.⁶⁸⁹

Mit der Erscheinung *mise en scène* als außerordentliches Erleben in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität ist das Phänomen für sich selbst wirksam, es *ist* das, was es zeigt, und kann nur dort im Bezug zur „einsamen“ ästhetischen Erfahrung des Subjekts performativ wirksam werden. Es besteht kein Kausalitätsanspruch, weder an inhaltlicher, noch an zeitlich-räumlicher Vorgängigkeit.

Für das gemeinschaftliche ästhetische Erleben in der Performance und im religiösen Ritual besteht dennoch eine wechselseitige Wirksamkeit zwischen Raum, Objekt, Gestik und Handlung. Es besteht eine leibliche (Mit-)Befindlichkeit im Sinne einer synästhetischen Resonanz.

4.3.2 Schlussfolgerung für die Erziehungswissenschaften

Aus konstruktivistischer Perspektive der Pädagogik ist das lernende Subjekt im autopoetischen Prozess befangen, es intendiert immer selber – für sich – den Sinn der Lernorganisation. Das heißt, die Intention des Vermittlers und seine Vermittlungsgestaltungen als Inszenierungen treffen auf die autopoetischen Inszenierungen des Lernenden.

Die ästhetische Inszenierung des Subjekts lässt die Vermittlungsgestaltung des Performers (Lehrers) als eigene Inszenierung erleben. Diese Inszenierung unterliegt der Selbstsabotage, weil es an Erfahrungsräume als Erinnerungswerkzeuge (im Sinne eines Lernzugewinns) anknüpfen muss.

Dagegen wäre die Inszenierung für das selbstvergessene Subjekt zu setzen, in der die ästhetische Inszenierung der Subjektivität stattfinden *darf*. Für diese Inszenierungsweise bietet die Kunstform Performance einen möglichen Gestaltungsrahmen, der das „Spiel mit lebendigen Erzählungen“ funktionieren lässt, damit sich eine visuelle Poetik mit performativen Ereignissen für das Subjekt inszenieren kann.

⁶⁸⁹ Die Inszenierung der Performance zur Taufe muss den „verstörenden Auftritt“ der konzeptuellen Metapher haben, wenn eine Inszenierung der Subjektivität im performativen Sinne gelingen soll.

Abschließend soll der Versuch unternommen werden, die Erkenntnisse zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität im interdisziplinären Kontext der Erziehungswissenschaften vorzustellen. Performative Wirksamkeit ist im Kontext der erziehungswissenschaftlichen Diskussionen unbestritten. Dennoch konnte in der Studie dargelegt werden, dass die Merkmale für ein performatives Erleben bestimmte Rahmenbedingungen voraussetzen. Das Phänomen des Liminalen im Bezug zum Schwellenerlebnis wird im Kontext der erziehungswissenschaftlichen Diskussion, wie dieses weiter oben dargelegt wurde, als gewinnbringend für das Lernen bezeichnet. In der erziehungswissenschaftlichen Diskussion spricht man vom performativen Ereignis. Die Kunstform der Performance zeigt äußerliche und inhaltliche Gestaltungsfaktoren, die in Korrelation zum Phänomen der Schwellenerfahrung stehen. Mit Hilfe der hier verfolgten kulturwissenschaftlichen Analyse wurde die Erfahrung der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität als Phänomen einer *mise en scène* erkannt. Dieses Ereignis entsteht im Subjekt willkürlich und ist als Erfahrung des Sehens mit einem performativen Erleben verknüpft.

Eine Gestaltungsinszenierung im Bezug auf Lernen in der Schule steht repräsentativ für eine bestimmte Lernintention. Hier kann nicht mit einem performativen Erleben auf den bezogenen Kontext kalkuliert werden. Diese Gestaltungsinszenierungen funktionieren nur im Sinne eines Erinnerungswerkzeugs. Wird im Gegenzug dazu eine Lernsituation hergestellt, welche an keine vorherige Lernerfahrung anknüpft, sondern im Gegenteil mit der Gestaltungsinszenierung eine ereignisreiche experimentelle ästhetische Erfahrung provoziert, kann es im Erleben des Einzelnen zu einem ästhetischen Erlebnis im Sinne einer Überraschung oder Irritation, eben zur performativen Erfahrung kommen.

Die vorliegende Untersuchung verdeutlicht, dass die Erfahrungsqualität für ein performatives Erleben nicht intentional gebunden werden kann, sondern als ästhetisches Ereignis nur im subjektiven Erleben stattfindet. Das Spannungsfeld für ein performatives Erleben bewegt sich im Inszenierungsrahmen eines *Freiraums für das Spiel*, welches sich als leiblich-ästhetische Erfahrung installiert.

Nach Lacan ist das Subjekt ein „Werdendes“, in diesem Werden ist es „ohne Worte“, aber in der Geste des Wollens (aus dem Erleben des Mangels). In diese Geste gilt es mit dem Spiel der Performance hineinzufühlen, um von dem *Anderen* berührt oder irritiert zu werden, damit etwas im Sinne des „Hörens-nach-innen“ (an)klingen kann.

Das Schwellenerleben als leiblich-ästhetische Inszenierung kann sich durch einen Gestaltungsrahmen wie dem einer Performance-Inszenierung einstellen. Die Inszenierung von Körper und Raum erschließt die sinnlich-leibliche Erfahrung im Sinne eines Referenzrahmens zur Performance.

Die phänomenalen Ereignisse der performativen Erfahrung können nicht mit der Intention für eine Inszenierung in Verbindung gebracht werden. Dennoch bietet der Gestaltungsrahmen der Performance als Schwelleninszenierung die *Möglichkeit* für eine individuelle performative Erfahrung. Ihre Bedeutsamkeit für das subjektive Erleben definiert sich auch in der Ambiguität des Gefühlserlebens – in der zugleich anziehenden wie auch schauernden Erlebensweise der jeweiligen Präsenzerfahrung.

In Konsequenz dazu sollte ein experimenteller Erfahrungsraum für die Möglichkeit performativer Erfahrungen eingerichtet werden. Für diesen Raum, für dieses ästhetische Erleben sollte es im erziehungswissenschaftlichen Sinn ein Experimentierfeld geben, damit ein ästhetisches Erleben im Sinne des Einfühlens in die Geste der sich inszenierenden Performance (Joseph Beuys) ereignen kann. Aber dieses Ereignis geschieht immer ohne das „Wollen“. Es braucht die andere Art der Aufmerksamkeitserregung (Theodor Reik), als Erleben in der Selbstvergessenheit des Subjekts. Unter diesen Bedingungen kann die Präsenz, die Performance, somit die Performativität des Narrativen stattfinden. Diese Form des ästhetischen Erlebens ist als Präsenzerfahrung eine berührende kulturelle Kraft und wird als Möglichkeit für das Subjekt zu einem unentbehrlichen Werkzeug der Wahrnehmung.

Die Erkenntnisse zur ästhetischen Erfahrung des Performativen sollen im Folgenden beispielhaft für den Kontext der gegenwärtigen Praxis in den Erziehungswissenschaften erschlossen werden, um erforderliche Rahmenbedingungen der ästhetischen Praxis zu thematisieren.

5. Das Spiel mit der Performance als Schnittstelle zwischen ästhetischer Bildung und den Erziehungswissenschaften

Abschließend soll die Wirksamkeiten der Schwelleninszenierung, wie diese sich mit der Inszenierung einer Performance ergibt, für die Erziehungswissenschaften beleuchtet werden. Mit Hilfe des Spiels mit Performance gelingt eine Schnittstelle zwischen ästhetischer Bildung und den Erziehungswissenschaften.

5.1 Der Diskurs zur Performativität im Blickfeld der Erziehungswissenschaft

Der pädagogische Reflexionsdiskurs hat in den letzten Jahren im Anschluss an die Postmoderne-Diskussion zunehmend Konzepte auf dem Gebiet des Ästhetischen entwickelt, um auf bestehende Fragen eine Antwort zu finden. „Denn im Ästhetischen mit seinem Sinn für die Zwischenräume steckt die fast einmalige Potenz, den Sinn und die Balance für das Hin und Her des Lebendigen zwischen gegensätzlichen Tendenzen offen zu halten.“⁶⁹⁰

Ästhetische Kategorien wie Schein, Beweglichkeit, Mannigfaltigkeit und Schweben sind zu Grundkategorien unserer Wirklichkeit geworden. Die einschneidende Pluralisierung der Gesellschaft betrifft die Individuen. Welsch beschreibt die Situation folgendermaßen:

*Der Mensch ist nicht das selbsterwirkte Geschöpf vorgeblicher Autonomie, sondern tritt in einer temporären Konstellation in die Existenz und gewinnt seine Form unter vorgegebenen Bedingungen, und dies geschieht stets mehr von außen als von innen.*⁶⁹¹

Für das Nachdenken über pädagogische Möglichkeiten der Begleitung von Heranwachsenden ist das Wissen um die Widersprüchlichkeit und Polarität, zwischen denen sich Leben heute abspielt, zu einer der wichtigsten Prämissen geworden. Mit zunehmender Unübersichtlichkeit der gesellschaftlichen Entwicklung sowie mit der Pluralisierung von gleichberechtigten Lebensansprüchen wurde auch für den pädagogischen Bereich klar, dass Bildung Felder für persönliches und gesellschaftliches Handeln erschließen muss, die als Prozesse gedacht letztendlich offen und unabschließbar sind. Insofern nutzt ein Bildungsbegriff, der unterschiedliche Lebensphänomene in ihrer disparaten Deutbarkeit und in ihrer Dauerdifferenz bestehen lässt. Bildung konstituiert sich somit als etwas Transitives.⁶⁹²

Die Tendenzen dieser pädagogischen Konzepte basieren auf der These, dass Bildungsprozesse im Allgemeinen und ästhetische Bildungsprozesse im Besonderen die Aufgabe haben, Heranwachsenden ästhetischen Zugang in die Gegensätzlichkeit und Vieldeutigkeit der Wirklichkeit zu eröffnen. Der Umgang mit dem Mehrdimensionalen führt das „Sich-selbst-Suchende“ und

⁶⁹⁰ Lange, Marie-Luise: Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance. Körper – Handlung – Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung. Königsstein/Taunus 2002, S. 10.

⁶⁹¹ Welsch 1990, S. 186.

⁶⁹² Vgl. Lange 2002, S. 10.

das „Sich-selbst-Versuchende“⁶⁹³ moderne Individuum in Sichtweisen von Welt ein, deren Beziehungs- und Bedeutungsmuster fließend und veränderbar sind.

Künste haben Wirkungen und es sind jede Menge Versprechungen bildender Wirkungen des Ästhetischen in Umlauf.⁶⁹⁴ Liebald und Fuchs haben fast 100 Wirkungsbehauptungen der bildenden Kräfte von Kunst gesammelt – allerdings mit dem Ergebnis, dass es dabei eben um Wirkungsbehauptungen, um Zuschreibungen und Hoffnungen geht, vielleicht auch um qualitative Erfahrungen.⁶⁹⁵ Es besteht eine Erwartungskonjunktur bezüglich der Wirksamkeit kulturpädagogischer Bildungsangebote. Die kulturpädagogische Arbeit soll Heranwachsende in den Prozessen der Subjektbildung unterstützen.⁶⁹⁶ Wichelhaus konstatiert eine „gesellschaftliche Aufwertung des Ästhetischen“, welche im Sinne vieler Bildungstheoretiker unabdingbar zur Kultur in vielen Lebensbereichen gehört: Mit Hilfe ästhetischer Funktionen können Verluste kompensiert, bedrohte Funktionen konserviert, d. h. durch gestaltete Form wieder verfügbar werden. Kurz formuliert, pädagogische Angebote bieten Entlastungen an, aber ästhetische Erfahrungen werden als Möglichkeit begriffen, um in einer als entfremdet erlebten Umwelt zur Selbst- und Sinnfindung zu gelangen.⁶⁹⁷ Herz formuliert die Lernziele: Eigentätigkeit fördern; Schlüsselprobleme aufspüren und aufgreifen; Umwelt als Mitwelt begreifen und gestalten; Vielfalt fremder Kulturen entdecken, achten und verstehen; Vielfalt in der eigenen Kultur beleben; Maßstäbe für Qualität entwickeln; Verantwortung übernehmen, Muße erfahren; Solidarität praktizieren; den Geist der Aufklärung ernst nehmen; dem Geist der Utopie Räume eröffnen.⁶⁹⁸

Ein umfassendes Aufgebot an Zielen bewirkt zum einen sicherlich die Vielfältigkeit und Offenheit in den Bezügen führt aber auch zum anderen dazu, dass Beliebigkeit für die Inhalte und Methoden entsteht. Kinder und Jugendliche ziehen in der Regel großen Gewinn aus Angeboten kultureller Bildung.⁶⁹⁹ Für öffentliche Erziehungssysteme werden die klassischen ge-

⁶⁹³ Vgl. ebenda.

⁶⁹⁴ Vgl. Ehrenspeck, Yvonne: Versprechungen des Ästhetischen. Opladen 1998, S. 21 ff.

⁶⁹⁵ Vgl. Fuchs, Max; Liebald, Christiane, zitiert nach: Zacharias, Wolfgang: Kultur leben lernen um 2002. Ein kulturpädagogischer Kartografierungsversuch. In: BKJ (Bundesvereinigung kulturelle Jugendbildung) (Hg.) 2002, S. 43 f.

⁶⁹⁶ Vgl. Scherr, Albert: Gesellschaftliche Umbrüche, Krisen und Konflikte – Kulturelle Jugendbildung vor neuen Herausforderungen. In: BKJ (Hg.) 2002, S. 51–59.

⁶⁹⁷ Vgl. Wichelhaus, Barbara: Wirkungen von Kunst. In: BKJ (Hg.) 2002, S. 158.

⁶⁹⁸ Vgl. Herz, Otto: Soziokulturelle Arbeit in und mit der Schule. In: Legler, Wolfgang; Lehmann, Raimund (Hg.): Kunstpädagogik und Soziokultur. Hannover 1992.

⁶⁹⁹ Vgl. Bielenberg, Ina: Im Doppelpack zum Bildungserfolg. In: BKJ 2002, S. 276.

sellschaftlichen Funktionserwartungen wie Selbstkompetenz und Sozialkompetenz in kulturpädagogische Subsysteme übertragen und die Kunst übernimmt mit Hilfe sinnstiftender Reflexionen und über ihre Wirkungsweisen die Vermittlungsaufgabe zu den genannten Schlüsselqualifikationen. Fuchs fordert hierzu die pädagogischen Bildungsinstitutionen auf, theoretische Konzepte zu entwickeln. Dies wird in Zukunft notwendig, „da die Erfüllung gesellschaftlicher Funktionen die Grundlage und Legitimation für die Erhaltung der Einrichtungen durch die öffentliche Hand ist“⁷⁰⁰.

Hier soll sich nach Meinung der Kulturpädagogen die Wirksamkeiten von Kunst zeigen. Verheißungsvoll werden in einer als entfremdet erlebten Umwelt Kompetenzentwicklungen zur Persönlichkeitsstärkung den Künsten gutgeschrieben. Künstlerische Prozesse sind jedoch in ihren Wirkungen immer offen und deshalb nicht überprüfbar, also auch unverfügbar. Im Gegenzug kann die Auseinandersetzung mit Kunst dazu geeignet sein, das Erleben des Selbst nicht als starkes, geschlossenes, sondern sich als fragmentarisches, sich ständig neu zu entwerfendes Subjekt zu erfahren. Mit Hilfe der Kunst bietet sich die Chance, die Selbstwirksamkeit im Sinne der Präsenzerfahrung nutzbar zu machen. Die ästhetische Erfahrung als Qualität einer Präsenzerfahrung bedingt, dass die Kunst- und Kulturpädagogik sich für ihr Selbstverständnis nicht in einem ganzheitlichen Kanon von „Wirksamkeitsleistungen“ im Kontext gesellschaftspolitischer und erziehungswissenschaftlicher Aufgaben vereinnahmen lassen.

Im Gegenteil sollte der Fokus auf das gerichtet sein, was die künstlerischen Prozesse ausmachen: Ästhetische Prozesse wirken individuell, haben Einfluss auf somatische, psychische und kognitive Verhaltensbereiche und werden somit von Imaginationsvorgängen begleitet.

5.1.1 Performance als Ereignisinszenierung und Ereigniskult

Der Diskurs um den ästhetischen Ausdruck von Jugendlichen beschreibt die wachsende Tendenz der Jugendlichen, sich künstlich zu stimulieren. Der so genannte „Hype“ ist ein Ventil, dem eigenen Ausdruck ein immer wieder neu zu erlebendes Hochgefühl zu vermitteln.

⁷⁰⁰ Fuchs, Max: Bildung ist Leben im aufrechten Gang. In: BKJ 2002, S. 322.

Wirkungsmechanismen des Performativen sind hiermit als „Ereigniskult“⁷⁰¹ in Form, Präsenz und Inszenierungscharakter deutlich nahe an die Theorie zur Inszenierung der Subjektivität gerückt.

Der „Hype“ als Ausdruckserleben von Jugendlichen begründet sich in den spezifischen Sozialisationserfahrungen dieser Generation: Sekundärerfahrungen bestimmen den Alltag ihres Lebens. Er besteht mehr oder weniger aus einem virtuell inszenierten Medienalltag und den für diese Generation speziell inszenierten (pädagogischen) Veranstaltungen. Jugendliche haben ein großes Bedürfnis nach authentischen Ereignissen, die sich in übersteigerten Selbstdarstellungs- und Handlungsmustern zeigen. Die *Sehn-Sucht* nach einem Erlebnis als imaginäres Theater ist beständig und berechtigt im jugendlichen Lebensausdruck, wenn er auch ohne Konsequenz für den Gemeinschaftssinn bleibt und im schlechtesten Fall in die Einsamkeit zurückfallen lässt. Im kulturpädagogischen Programm ist dieses Phänomen berücksichtigt worden, aber leider wird ihm nur mit einem „Animationsangebot“ begegnet.

Im Blickfeld der Subjektivitätserfahrung ist das Interesse an der Inszenierungsthematik nachvollziehbar. Hiermit erschließt sich die Frage nach dem Verhältnis von Körper und Leib, nach dem Ursprung und den Vernetzungen zwischen den leiblich stofflichen Körpererfahrungen und den emotionalen, sozialen Bezugssystemen.

Wie in der vorliegenden Studie begründet wurde, hat das performative Ereignis hohe Anziehungskraft für das Erleben. Ein Konzeptansatz zur Entwicklung von intermedialen Handlungsstrategien im Rahmen ästhetischer Bildungsprozesse sollte die Interdisziplinarität und Komplexität von Performancearbeit, wie sie in dieser Studie vorgelegt wurde, nutzen. In der Zentrierung auf die Ausdruckskraft des sich bewegend-handelnden Körpers kann die Möglichkeit für das performative Verfahren von Wissensvermittlung liegen. In der Performance und in der rituellen Handlung ist das Medium der Transformation „immer der ausdrucksbehaftete Körper der Vortragenden, dessen energetischer Kern nach innen, die Selbstverwandlung des Vortragenden sowie als auratisches Element nach außen, die Identitätsstiftung der Zuschauen-

⁷⁰¹ Kolja Pelz beobachtet als Artdirector eines großen Multimediaunternehmens die Werbestrategien für jugendliche Käufer. In diesem Zusammenhang berichtet er von einer „Diesel“-Werbestrategie, der es gelungen ist, die Inszenierung der Wort/Bild-Konzepte so überzeugend darzustellen, dass die Identifikation mit dem Dargestellten bei den Jugendlichen eine Welle gefährlicher Nachahmungen hinterließ. Im Bruchteil einer Sekunde sah man in der Werbung einen jugendlichen *Diesel*-Jeansträger in einer drehenden Wäschetrommel. Die Werbung ist auf Grund vieler tatsächlicher Nachahmer dieser Situation verboten worden.

den besorgte“⁷⁰². Der gestische, tänzerische, sprachliche und musikalische Vortrag ist Mittel der rituellen Handlung und zeichnet im Besonderen durch deren Zusammenwirken das Performative aus. Im Kontext dieser Zielformulierungen stützt sich die ästhetische Arbeit mit Performance auf die Wirkungsmechanismen der Präsenzerfahrungen im subjektiven Erleben. Konzepte der Kunstpädagogik (Hanne Seitz 1996, 1999 / Lilli Fischer, 2000/ Marie-Luise Lange, 2002) verweisen auf die Wirkungsmechanismen des Performativen. Performative Verfahren werden zwar in Bezug zum Gruppenerlebnis einer Lehr- und Lernsituation ausgewertet, in der theoretischen Aufarbeitung wird jedoch die Wirksamkeit des Performativen nicht weiter ausdifferenziert. Es wird lediglich das Phänomen des Performativen in Bezug zum Gemeinschaftssinn benannt.

In der vorliegenden Studie ist das Phänomen des Gruppenerlebens im Rahmen der Ritual- bzw. der Performance-Erfahrung auf eine ästhetisch-leibliche Resonanzempfindung zurückgeführt worden. Diese konnte nur deshalb nachgewiesen werden, weil sich für die Teilnehmenden mit der Performance-Inszenierung eine Schwellenerfahrung einstellt. Wie durch Ritualforschung mit Victor Turner dargelegt wurde, bietet dieser liminale Zustand für das Subjekt eine besondere Empfindsamkeit. Im Zustand der Selbstvergessenheit hat jeder Beteiligte an dem Performance-Prozess eine erhöhte Aufmerksamkeit für das Geschehen. In Resonanz mit dem Geschehen entsteht für das Subjekt ein Erlebnisort im „Dazwischen“. Das Schwellenerleben wird im Rhythmus von Anfang und Ende, als Phänomen im „Übergang“ erfahren. In der Performance werden Wahrnehmungspotentiale geweckt, die sich als ästhetische Dimension für die Beteiligten pathisch-leiblich vollziehen. Im ästhetischen Vollzug der Performance konvergieren das Soziale und das Ästhetische und eröffnen somit Zugänge zu verschiedenen Wahrnehmungsebenen.⁷⁰³ Die künstlerische Qualität der Performance-Gestaltung ermöglicht dem Subjekt die ästhetische Erfahrung mit einem Ereignischarakter als „Widerfahrnis“ oder „Irritation“.

Für die pädagogische Arbeit mit dem Werkzeug der Performance ist diese *Blickinszenierung* hervorzuheben: Der Gestaltungsrahmen der Performance Inszenierung bietet für das Lernen im Experiment der ästhetischen Erfahrung ein geeignetes Forum. Entscheidend ist für das lernende Subjekt hier nicht nur die Mimesiserfahrung durch den *performativen turn*, sondern es gilt hier für das Subjekt selbst die Entdeckung im potentiell *Anderen* als Entdeckung des Neu-

⁷⁰² Lange 2002, S. 309.

⁷⁰³ Von Schnakenburg 2003, S. 7.

en und Ereignisreichen. Dieses Ereignis steht im potentiellen Raum der Performance-Erfahrung und wird zugleich im Rahmenkontext der Performance getragen. Insofern dient die Performance als möglicher Ereignisraum für das *Neue im Eigenen*.

Die Performance-Gestaltung gewinnt durch die subjektive Betroffenheit der Beteiligten den Charakter eines lebendigen Organismus. Der Blick im Geschehen der Performance, das Auge, wird wie der gesamte Körper von allen Eindrücken des sich inszenierenden „Organismus-Performance“ getragen, und dennoch unterscheidet sich das Ereignis für jeden Beteiligten in eigener Weise, denn das Performative als originäres Ereignis bleibt mit einem inneren Bild verbunden, für das es keine Worte gibt.

5.1.2 Performance – ein Spiel mit der visuellen Poetik

Vieles kann erreicht werden durch Strenge, vieles durch Liebe, das meiste jedoch durch Einsehen. (J. W. v. Goethe)

Performatives Handeln und Rezeption performativer Prozesse greifen über Performance hinaus und reichen in jeglichen Wahrnehmungs- und Lernprozess hinein. Damit werden Lehren und Lernen zu anschaulichen Aufführungskünsten.

Die vorhandenen Konzepte für performative Verfahren in der pädagogischen Arbeit stellen sich dem Experiment einer transversalen Vermittlungsarbeit als prinzipiell neue Offenheit.

Ästhetische Differenzerfahrungen im Sinne performativer Erfahrungen sind nicht planbar und funktionieren nicht auf Abruf. Die Wahrnehmungs-, Handlungs- und Sprachprozesse sind den leiblich-sinnhaften Auslegungen gegenüberzustellen. Die Erfahrungsinhalte müssten mit unkonventionellen Methoden zu untersuchen sein, da sie nicht planbar und Zufall bleiben müssen. Sich diesem Bereich zu nähern, heißt auch, sich dem Performativen als einer Ereignisform zu stellen, welche „ohne Worte“ bleibt.

Ein experimenteller Erfahrungsraum für den Umgang des Unvorhersehbaren und das Ereignis in der ästhetischen Inszenierung der Subjektivität hat die Qualität eines (vom Alltag befreiten) handlungsentlasteten Raums. Erfahrungsräume dieser Art und Weise führen ein ästhetisches Erleben im Sinne des Performativen mit sich und funktionieren als „Resonanzräume“ für das gemeinsame Erleben als Echo im Selbst. Der Gestaltungsrahmen für diese ästhetische Erfah-

nung ist die künstlerische Inszenierung einer Performance. „Performance“ kann das *Anderere*, das Überraschende und Irritierende auch im Sinne eines „Fremden“⁷⁰⁴ thematisch gestaltend ausdrücken.

Im theoretischen Zusammenhang kann für diese Untersuchung zur Performance festgehalten werden, dass die Erkenntnisse zu Wirkungen des Performativen im Kontext von Performance ausschließlich einer Inszenierung der Subjektivität dienen müssen und nicht, wie vielfach im pädagogischen Kontext angenommen, der Gemeinschaftssinn der Teilnehmenden gefördert wird. Der Inszenierungscharakter der Performance ist als Gestaltungsform eine Inszenierung des Unvorhersehbaren. Als Ereignis wird das, was im szenischen Raum der Performance geschieht, zum Dialog mit dem *Anderen*. Es inszeniert sich das, was im subjektiven Erleben des Einzelnen berührt.

Performance erschließt den Blick für das *Anderere* und Irritierende, für das Fremde, Neue und zugleich Unerklärliche.

Ein Kunstwerk sehen heißt darin zu verschwinden, schreibt Rech: „Bilder sind triebhafter als vernünftig. (...) Der erste Blick gilt immer der Verbergung des Wirklichen.“⁷⁰⁵ Betrachtungen zur Symptomatik des Blicks müssen berücksichtigen, in welchem Maße der Blick *wahrhaft unmöglich* ist (...).⁷⁰⁶ Die Verherrlichung eines Bildes beschwört die Erinnerung des eigenen Lebens herauf.⁷⁰⁷ Bildnisse dienen dazu, in der Resonanz zu dem, was vom *Anderen* her an klingt, zu sich selbst zu kommen.

⁷⁰⁴ Welt- und Selbstbilder treten einerseits in historisch spezifischer Gestalt, andererseits in einer subjektiven Ausdrucksform als Konstruktion in Erscheinung. Das Bemühen um Identität, traditionell Forschungsgegenstand von Psychologie und Soziologie, kann damit als gesellschaftliche und subjektbezogene Konstruktion von Eigenem und Fremden gesehen werden (Vgl. Holzbrecher, Alfred: *Wahrnehmung des Anderen*, Leske + Budrich, Opladen 1997, S. 11). Theorien des Fremden, wie sie in der Ethnologie, der Soziologie und der Philosophie entwickelt wurden, stimmen darin überein, dass das Fremde keine selbständige, sondern eine relationale Größe ist. Fremd ist demnach keine Eigenschaft von Personen oder Gegenständen, sondern eine Form des In-Beziehung-Setzens. Ortfried Schöffter stellt unterschiedliche Modi der Fremderfahrung vor und unterscheidet nach einem viergliederigen Schema: (1) Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen, (2) Fremdheit als Gegenbild, (3) Fremdheit als Ergänzung und (4) Fremdheit als Komplementarität. Vgl. Schöffter, Ortfried: *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*, Opladen 1991, S. 11–44.

⁷⁰⁵ Rech 2004, S. 142.

⁷⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 143.

⁷⁰⁷ Vgl. Lacan, Jacques: *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*. Paris 1984. In: Rech 2004, S. 155.

Im Experimentier- und Spielfeld der Performance wird mit dem szenischen Erleben eine leiblich-ästhetische Erfahrungsebene für das Subjekt eröffnet. Das Spiel mit der visuellen Poetik inszeniert sich in einem Rahmenkontext der Performance. Die Kunstform der Performance kann somit zum Werkzeug der Pädagogik werden. Es ergeben sich für die Lerngruppe gemeinsame, leibliche Erfahrungen im Sinne der Schwelleninszenierung, wie diese in der vorliegenden Studie dargestellt wurden. Die ästhetische Inszenierungsweise, also die Rahmengesaltung der Performance, eröffnet für die Teilnehmenden experimentelle, sich immer wieder neu inszenierende ästhetische Erfahrungsebenen. Es können sich im Erleben des Einzelnen innerhalb des Gestaltungsrahmens performative Ereignisse für das *Andere* erschließen.

Die Erkenntnisse sind zugleich Bild und Teil einer potentiellen performativen Erfahrung. Sie werden im gemeinsamen gestalteten Werk der Performance aufgehoben. Performance wird hier zu einem Werkzeug für das „Sehen-Lernen“ im Kontext der Differenzerfahrungen. In diesem Schwerpunkt ist die ästhetische Erfahrung in der Performance das Verbildlichen, das Bilden von Intuition und Wahrnehmung. Die Funktion der Performance ist als Inszenierung eine „angeleitete Erfahrung“. Dennoch bewirkt die Performance als inszenierte Bilderfahrung zugleich ein experimentelles Erleben, denn das, was sich für den Einzelnen inszenieren kann, ist unvorhersehbar.

Zusammenfassend bietet die Performance die Erfahrung des Prekären und Irritierenden. Mit Hilfe der Inszenierung von Raum, Zeit und Handlung findet ein *Setting* statt, was in idealer Weise geeignet ist, zu einer Differenzerfahrung im Kontext eines Gruppenereignisses zu gelangen. Es findet entsprechend dem Ereignischarakter im performativen Sinn nur als ästhetische Inszenierung der Subjektivität statt und ist somit als Einzelerlebnis im Kontext der gemeinschaftlichen Erfahrung der Performance gehalten. Im subjektiven Echo der Performance-Erfahrung kann die individuelle Erfahrung bezüglich der Gruppe gegenüber- gestellt werden und somit dazu beitragen, das *Andere* im und mit dem Gegenüber erahnen zu können. Somit findet das statt, was Pazzini „Stiftung von Relationen“⁷⁰⁸ nennt.

Die Wirkung des Performativen durch Performance ist im erziehungswissenschaftlichen Kontext zu nutzen:

⁷⁰⁸ Vgl. Pazzini, Karl-Josef: Kulturelle Bildung im Medienzeitalter. In: BLK, Materialien zur Bildungsplanung und zur Forschungsförderung, Heft Nr. 77, S. 4, Bonn 2000.

Als Form der ästhetischen Erfahrung innerhalb eines durch das Werk der Performance konsequent abgesteckten Rahmens. Der Ort des *Anderen*, auch des Fremden, findet seine Inszenierung mit Hilfe einer subjektiven ästhetischen Erfahrung innerhalb des gemeinsamen Vollzugs der Performance. Mit der Entwicklung und Erprobung der Performance-Arbeit ergeben Herausforderungen für künstlerische und künstlerisch-kommunikative Prozesse. Das experimentelle Lernen im Sinne einer ästhetischen Inszenierung von Subjektivität wird die Vorstellungskraft und das produktive Denken ansprechen. Es deuten sich hier grundsätzlich andere Verständnisformen von Lernen an. Diese sind für die produktiv-kreative und subjektive Form der Verarbeitung von Gelerntem von Bedeutung. Mit dem Versuch, ästhetische Erfahrungs- und Ausdrucksmöglichkeiten und Möglichkeiten des vorbewussten, assoziativen Denkens zu nutzen, verbindet sich auch die Relativierung und Differenzierung eines vorwiegend verbal-begrifflichen, theoretisch orientierten Lernens.

Die Bildung des Spiels im Kontext der Performance bringt neue Erfahrungen hervor. Nach Jerome Bruner entwickeln sich aus Erzählungen mit Natur und Kultur alternative Sinnstiftungen. Im Erzählen definiert sich das Selbst.⁷⁰⁹ Mit der ästhetischen Erfahrung der Erzählung als Performance wird die Narrativität des Erlebens, des Ereignisses zu einem entscheidenden Grundprinzip: Im Erlebnis der bildhaften Erzählung findet das Neue und das *Andere* statt.

Somit ergeben sich für die pädagogische Professionalität wichtige Herausforderungen. Die ästhetische Kompetenz mit Hilfe der Performance Arbeit funktioniert als Teil pädagogischer Fachkompetenz. Für diese Kompetenz wird kategorisch auf das Ästhetische als Umgang mit dem Sinnlichen, die Leiblichkeit des Menschen gesetzt. Dieses ist integraler Bestandteil der pädagogischen Arbeit, da die körperliche und geistige Integrität die zentralen Kriterien für Bildungs- und Erziehungsprozesse in jeder Altersstufe sind. An dieser Stelle wird die ästhetische Kompetenz zum Konzept für die pädagogische Arbeit.

In diesem neuen Ansatz wird die ästhetische Erfahrung auf die Gestalthaftigkeit von Dingen und Prozessen gelenkt. Der „ästhetischen Blick“ wird zum „spezialisierten Blick“ auf die „Gestalt“.⁷¹⁰

Schäfer formuliert in diesem Zusammenhang Thesen, wie diese für die Erziehungswissenschaften nutzbar sind:

⁷⁰⁹ Vgl. Bruner, Jerome: Sinn, Kultur und Ich-Identität: Zur Kulturpsychologie des Sinns. Heidelberg 1997, S. 76 ff.

⁷¹⁰ Vgl. Fuchs 2003, S. 173 f.

- (1.) Kunstförmige Wahrnehmung und künstlerische Praxis kultivieren die Sinne.
- (2.) Kunst erfasst die Welt mit einem spezifischen Brechungswinkel.
- (3.) Kunst gestattet Formen der Selbsterfahrung, weil die Sinne reflexiv sind.
- (4.) Kunst sensibilisiert für Gestalthaftigkeit und erzeugt Neugierde und führt damit zu neuen Fragen.
- (5.) Kunst erlaubt nachdrücklich spielerisches Gestalten ohne eine übliche Zwecksetzung.⁷¹¹

Konsequent sind diese Inhalte auf eine künstlerische Prozessarbeit mit der Performance zu übertragen. Der konkrete Gestaltungsrahmen durch die Performance-Inszenierung bietet ein Erfahrungsfeld für die pädagogische Arbeit. Die *Reduktion auf eine spezifische Gestaltungsinszenierung* bewirkt für die Teilnehmenden eine Erfahrung, die unmittelbar, ohne Vorwarnung und ohne „Verfügung“ geschieht. Die Chance des Experiments wird hier zum pädagogischen Programm:

Die Qualität einer Rahmengestaltung fordert von den Beteiligten einen Balanceakt ein. Im ästhetischen Erleben muss das Unverfügbare ausgehalten werden. Zugleich aber finden die Teilnehmenden mit der Kraft ihrer Imagination das *Neue*, es beginnt das Spiel mit dem Blick. Es ist das Spiel mit dem kleinen Schirm. In dieser Weise fördert die Arbeit mit der Performance das Sehen-Lernen als leiblich-ästhetische Inszenierung.

Die Rahmengestaltung der Performance ist für die Teilnehmenden eine Schwelleninszenierung. Auf dem Resonanzboden der Performance gelingt eine erhöhte Aufmerksamkeitserregung. Die ästhetische Inszenierung in der Performance berührt das, was nicht zur Sprache gelangen kann und führt die Teilnehmenden zu einer „Erzählung“ mit leiblich-stofflicher Qualität. Diese andere Seite des Ichs geschieht im experimentellen Rahmen und als Spiel mit der jeweiligen visuellen Poetik. Die subjektive Befindlichkeit in der Performance kann gestaltend ins Spiel kommen. Für das Subjekt gilt der Blick auf das Eigene, auf die jeweils eigene Szene als Bild. Hier erscheint im Rahmen einer bildhaften Erzählung, was im Ausmaß der eigenen Befindlichkeit, im Subjektiven geschieht.

Die performative Dimension in der Performance enthält die „ästhetische Suspendierung der Erfahrungssicherheit“⁷¹², wie es Zilleßen ausdrückt, diese Erfahrung ist mit einem Anspruch

⁷¹¹ Vgl. Schäfer, Gerd E.: Kinder sind von Anfang an notwendig kreativ. In: Bundesvereinigung kultureller Jugendbildung e.V. (Hg.): Kinder brauchen Spiel und Kunst. Remscheid 2003, S. 48 f.; Vgl. auch Fuchs 2003, S. 174 f.

verknüpft: Im Erinnern selbst, in der *mise en scène*, im Blick auf eine szenische Erzählung wird dem Vergessen Raum gegeben.

Diese Selbstverfügung kann das Subjekt kaum durchhalten, weil das Vergessen umso erfolgloser ist, je mehr es intendiert wird. „Vergessen hat eine Interimszeit, die schließlich das Erinnern schärfen, korrigieren und verwandeln kann.“⁷¹³

Mit der performativen Erfahrung beginnt das „Spiel mit dem kleinen Schirm“. In dem Erleben geht es um Gehör finden, es geht um das, was „anklingt“. Es geht nicht um eine Entschlüsselungsarbeit, sondern um das Erleben als eine Berührung von Erinnern *und gleichzeitigem* Vergessen. Dieser *Bewegung des Hörens* ist Raum zu geben in der Arbeit mit Performance, keine Lösungen im Sinne von „Erlösung“ oder „Auflösung“ finden hier statt, vielmehr sind Fragen zu hören, die auf dem jeweiligen Resonanzboden der Performance anklingen.

Lacan erzählt von einer Geschichte aus eigener Erfahrung, welche ihn zur Erkenntnis der Theorie des Blicks und damit zur Denkfigur des „Spiels mit dem kleinen Schirm“ bewog. Diese Geschichte verdeutlicht, wie die Rahmgestaltung der Performance als Instrumentarium zur Blickinszenierung zu verstehen ist. Mit der Geschichte entwickelt und deutet Lacan die ästhetische Inszenierung. Diese wird zu einer ästhetischen Inszenierung im subjektiven Erleben, in dieser Weise „zeichnet“ Lacan ein szenisches Motiv als vielschichtiges Erlebnis:

Die Geschichte ist wahr. Sie stammt aus der Zeit meiner, ich würde sagen, meiner Zwanzigerjahre – ich hatte damals, als junger Intellektueller, natürlich nichts Besseres zu tun als rauszugehen und mich irgendeiner Tätigkeit hinzugeben, die nur direkt und ländlich sein sollte, also zum Beispiel Jagd oder Fischen. Eines Tags nun war ich auf einem kleinen Boot zusammen mit einigen Leuten aus einer Fischersfamilie, die an dem kleinen Hafen zu Hause war. Damals war unsere Bretagne noch unberührt von der Großindustrie, und Fischerei im großen Stil gab es noch nicht. Die Fischer fischten in ihren Nusschalen auf eigenes Risiko und eigene Gefahr. Und eben dieses: Gefahr und Risiko wollte ich mit ihnen teilen. Nur gab es Gefahr nicht immer, es gab auch Tage schönsten Wetters. Eines Tags nun, wir warteten auf den Augenblick, wo die Netze eingeholt werden sollten, zeigt mir ein gewisser Petit-Jean, wir nennen ihn so – (...) eines Tags also zeigt mir Petit-Jean ein Etwas, das auf den Wellen dahinschaukelte. Es war eine kleine Büchse, genauer gesagt: eine Sardinenbüchse, ausgerechnet. Da schwamm sie also in der Sonne, als Zeuge der Konservenindustrie, die wir ja beliefern sollten. Spiegelte in der Sonne. Und Petit-Jean meinte: – Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie? Sie, sie sieht dich nicht! Petit-Jean fand sie sehr lustig, die kleine Geschichte, ich weniger.⁷¹⁴

⁷¹² Vgl. Zilleßen, Dietrich: Vergessen als Bildungsarbeit? Religionspädagogische Reminiszenzen. In: Zeitschrift für Pädagogik und Theologie. Der Evangelische Erzieher. 55. Jg., Heft Nr. 4, S. 354 f., 2003.

⁷¹³ Ebenda, S. 355.

⁷¹⁴ Lacan 1994, S. 64.

Auf Grund seiner eigentümlichen Befindlichkeit und Berührung mit dieser kleinen Geschichte entdeckt Lacan einen szenischen Zusammenhang mit sich selbst und der erlebten und gehörten Geschichte. Im selben Augenblick, als er die Geschichte hörte und die Szene erblickte, in der die kleine Sardinienbüchse auf den Wellen dahinschaukelte, spürte er seine Abneigung gegenüber dem Erleben dieser Geschichte. Er war betroffen: Diese Büchse, die ihn nicht sieht, blickt ihn doch an, weil sie ihn angeht, weil sie mit *ihm* etwas zu tun hat. Im Nachdenken über das Bild findet er, dass die Geschichte ihm erzählt wurde, weil er in dem Moment damals für diese Leute, die so hart für ihre Existenz schufteten, ein unmöglich komisches Bild gemacht haben musste. „Ich fiel aus dem Bild heraus / je faisais tant soit peu tache / ich machte mehr oder weniger einen Fleck im Bild.“⁷¹⁵ In der ästhetischen Erfahrung des Anblicks, des Beteiligtseins an der kleinen Szene, in der Berührung mit dem Bild inszeniert sich das, was Lacan im Nachhinein für sich als „Fleck“ charakterisiert hat.

Mit dem Spiel der Performance kann das Experiment mit dem (An-)Blick, mit dem ästhetischen Erleben einer Szene gelingen. Die Rahmeninszenierung einer Performance konzentriert den Blick der Teilnehmenden im Sinne des Schwellenphänomens. Im Prozessverlauf der Performance entwickelt das Subjekt mit dieser eigentümlichen Aufmerksamkeit, die benötigte Achtsamkeit auf das szenische Bild.

Die Berührung mit der Inszenierung geschieht unmittelbar. Es „passiert“ im Sinne der Passage und bleibt im Fragment, im Raum „dazwischen“ und dennoch geschieht das, wie Lacan es benennt: „Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau.“⁷¹⁶

5.2 Das Spiel mit der Performance als Experiment und Werkzeug für die pädagogische Arbeit

Bestimmte Formen von Gegenwartskunst werden Formen von Kunstpädagogik immer ähnlicher. Viele zeitgenössische bildende Künstlerinnen und Künstler nutzen kunstpädagogische

⁷¹⁵ Ebenda, S. 65.

⁷¹⁶ Lacan, Jacques: Linie und Licht. In: Boehm 1994, S. 65.

Mittel und Handlungsvollzüge und arbeiten in Projekten mit künstlerischen Laien zusammen.⁷¹⁷

Im Fokus dieser Studie wird die andere Variante, nämlich die Performance als Werkzeug der pädagogischen Arbeit, genutzt.

Der benötigte Freiraum zum Experimentieren und Erforschen im Zusammenhang von ästhetischen Erfahrungen ist in Bezug zur Kunstpädagogik und den Möglichkeiten und Grenzen der Kunstvermittlung vielfach diskutiert worden.⁷¹⁸

Durch die Performance als Werkzeug für ästhetische Erfahrung kann auf experimentellem Weg das Vertraute neu gesehen werden. Diese ästhetischen Erfahrungen bergen Anteile an Irritationen und Berührungen, sie erfordern sinnliche Aufmerksamkeit und intuitive Ahnungen. Dieses künstlerische Verfahren wird gekennzeichnet, indem man unterschiedlicher Blickwinkel zu einer gemeinsamen Thematik einnimmt. Der „fremde Blick“ auf routinierte, alltägliche und oft nur scheinbar bekannte und verstandene Phänomene beschreibt den Weg in diese Richtung.

Die Performance wird zu einem Werkzeug der pädagogischen Arbeit. In ihren Inszenierungspotentialen birgt die Performance einen ästhetischen Erfahrungsraum mit mehrdimensionaler Qualität. Im Sinne des Sehens, Empfindens und Erfahrungslernens ist sie spezifisch geeignet, dass sich alle Beteiligten im interaktiven Prozess der Performance zugleich als Betrachter und Teilnehmer einbringen können. Iser führt dazu weiter: „Inszenierte Unverfügbarkeit des Menschen manifestiert sich in unvordenklichen Konflikten, die ihre Veranschaulichung nur durch Spielvariationen gewinnen können.“⁷¹⁹

Das Spiel der Performance ist für die ästhetische Inszenierung der Subjektivität endlos. Dieses Spiel gilt der Erscheinung dessen, was nicht gegenwärtig zu werden vermag. Mit dieser Möglichkeit ist eine ungeheure Plastizität der ästhetischen Erfahrung verbunden, diese gleicht einem virtuellen interaktiven Film, der sich der Technik des nächtlichen Traums bedient. Alle Beteiligten sind Regisseur und zugleich als Zuschauer dieser „traumhaften“ Inszenierung ausgeliefert. Die eigene Logik des Traums und die Dramaturgie veranschaulicht die bildliche Er-

⁷¹⁷ Vgl. Peez, Georg: Qualitative empirische Forschung in der Kunstpädagogik. Hannover 2000, S. 13.

⁷¹⁸ Vgl. zum Beispiel Selle, Gert: Kunstpädagogik und ihr Subjekt. Entwurf einer kunstpädagogischen Praxis. Oldenburg/Isensee 1998, S. 323.

⁷¹⁹ Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre – Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M. 1991, S. 505.

fahrung der Performance in der gleichen Weise, wie im Zusammenhang mit der Entwicklung der konzeptuellen Metapher weiter oben dargelegt.

Auch birgt die Prozessentwicklung der interaktiven Arbeit zur Performance ähnlich wie der Traum das Persönliche, die eigene Handschrift, wie diese zu den Eigentümlichkeiten der Herstellerinnen und Hersteller gehört. Die Wirkung für das unterlegte Anliegen kann mit Hilfe der Inszenierungsqualität als Bild für das *Andere* in Erscheinung treten. Der gesamte Entwurf der Performance hat wie die Traumebene verschiedene Projektionsebenen. Die Bilder sind Projektionsebenen und zugleich Konstruktionen.⁷²⁰

Die Unterschiedlichkeit der jeweiligen ästhetischen Erfahrungen teilen sich konkret auch auf unterschiedlichen Sichtebenen mit, jeweils auf einer oder mehreren, wie diese in den Qualitäten der Ansichten, Quersichten, Aufsichten, Durchsichten und Teilsichten zu empfinden sind.

Als instrumenteller Bestandteil der Performance stellt sich zudem die interaktive Prozessentwicklung während der Arbeit an der Performance dar. Ähnlich wie in einem virtuellen interaktiven Film, wie eben auch im Traum, erfüllen sich in einzelnen Sequenzen der Performance projizierte Beziehungs- und Empfindungsebenen, die auch als szenische Darstellungs- und Bildebenen sichtbar werden können.

5.2.1 Zur Evidenz der ästhetischen Erfahrung im Spiel mit der Performance

Das, was die Inszenierung ausmacht, und das, was den menschlichen Blick betrifft, wird als innere Bildlichkeit bestimmt. Für den Diskurs über Bilder verweist Doris Schumacher-Chilla auf die Unsicherheit des Bildbegriffs, der im theoretischen Zugang von Ubiquität, Flüchtigkeit und Körperlichkeit gekennzeichnet ist.⁷²¹

⁷²⁰ Die Konstruktion oder Dekonstruktion ist eine Voraussetzung für die Irritation, Bloßstellung und Berührung im Kontakt mit der Inszenierung. Im Medium des Films ist zum Beispiel der Übergang von der Abbildung realer und inszenierter Wirklichkeit zur digitalen Konstruktion möglich geworden. Sie ermöglicht die Ablösung des Schauspielers von seinem Körper in der Überführung in seinen virtuellen Stellvertreter. Für den Film sagt Walter Benjamin, dass das Spiegelbild des Menschen ablösbar geworden sei und transportierbar vor ein Publikum. Vgl. Freiberg, Henning: Videokunst und Computer. Tendenzen der Entwicklung. Seelze 1996, Kunst + Unterricht, Heft 201, S. 16 – 21.

⁷²¹ Vgl. Schumacher-Chilla, Doris (Hg.): Im Banne der Ungewissheit. Bilder zwischen Medien, Kunst und Menschen. Oberhausen 2004, S. 8 f.

„Man kann das Bild als den „Schleier des Gedankens“ verstehen, wie auch der Spruch des Talmuds meint, nach welchem die Wahrheit nicht „nackt auf diese Erde gekommen“ ist, sondern „im Schleier des Symbols“⁷²².

Auf der Untersuchungsebene zur Wirkung des Bildes im szenischen Raum der Performance geht es nicht nur um jene Verhüllung, die Freud meinte. Diese bedeutete keinen solchen „Schleier“, sondern Abwehr, die uns verbietet, in die Wahrheit zu sehen.

Hier ist zunächst ein eindrucksvolles Bild zu *s e h e n* – im wahrsten Sinn des Wortes. Es ist die jeweilig sichtbare Szene im Prozessverlauf der Performance. Wie in der Geschichte von Lacan, schafft das Bild selbst das Ereignis, entsprechend trägt es Evidenz im Zusammenhang des Rahmenkonzeptes zur Performance. Im Gestaltungsrahmen der Performance wird die konzeptuelle Metapher im *S e h e n* zum Ereignis. Die Evidenz *erscheint* in der individuellen Sicht zur Performance.

*Die Menschen leben heute nicht in der Welt. Sie leben nicht einmal in der Sprache. Sie leben vielmehr in ihren Bildern, in den Bildern, die sie sich von der Welt, von sich selbst und von den anderen Menschen gemacht haben, die man ihnen von der Welt, von sich selbst und von den anderen Menschen gemacht hat. Und sie leben eher schlecht als recht in dieser imaginären Immanen.*⁷²³

Die Mehrfunktionalität des Bildes bekommt mit dem szenischen, vielschichtigen und mehrdimensionalen Bild der Performance eine besondere Deutungsebene. Im Nachhall des Performance-Erlebnisses führt das Charakterisieren der unterschiedlichen ästhetischen Eindrücke zu einem nächsten interaktiven Prozess. Die Übung des Charakterisierens der jeweiligen Bild- oder Szenenerlebnisse erhält durch den Nachhall und Reflexionsprozess zur Performance eine besondere Aufmerksamkeit, denn sie führt im Austausch der unterschiedlichen Einsichten zu neuen Berührungen mit den erlebten Bildern und Szenen zum Geschehen der Performance.

Diese Übung braucht eine sensibel geführte Anleitung. Die Bedeutung des Charakterisierens an sich muss geklärt werden:

Charakterisieren heißt zunächst, mit dem unbefangenen Wahrnehmen zu beginnen. Das (szenische) Bild, das man sieht, die Geschichte, die erzählt wird, ist so aufzunehmen, *wie sie ist*. Man holt sie in sich hinein, als sei es die Luft, die man einatmet. Danach weckt man in sich

⁷²² Benedetti, Gaetano: Die schöpferische Zweideutigkeit der Träume. In: Benedetti, Gaetano; Hornung, Erik (Hg.): Die Wahrheit der Träume. München 1997, S. 268.

⁷²³ Kamper, Dietmar: Bild. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen – Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim 1997, S. 589.

das Bild neu und lässt es noch einmal durch sich hindurchgehen. Es findet keine Bewertung statt. Es ist eine Bewegung, suchend vom Erlebten zum Bild und wieder zurück.

*Das ist ein wichtiger Punkt. Charakterisieren ist kein rein subjektives Geschehen. Es ist wie beim Verkosten von Wein. Der geübte Verkoster unterscheidet und benennt tatsächliche Qualitäten. Er schaut und riecht, nimmt einen Schluck und prüft, danach schluckt er den Wein und prüft auch den Nachgeschmack. Es ist im Kern derselbe Prozess wie das Charakterisieren (...).*⁷²⁴

Im Kontext des Praxisfeldes dieser Arbeit geht es um die *Erscheinungsweisen der Bilder nicht um ihre Deutungen*. Das Charakterisieren wird als kommunikativer Akt in das jeweilige subjektive Echo eingebunden. Im Hören, im Nacherleben der Empfindungen und Stimmungen der anderen Beteiligten an der Performance, bekommt das eigene Echo zum Erlebten wiederum eine neue Dimension. Auch als Abgrenzung vom Eigenen und *Anderen* trägt dieser Nachhall dazu bei, sich mit anderen Seh- und Sichtweisen auseinanderzusetzen.

*Es käme in diesem Sinne darauf an, zu De-Re-Konstruktionen aller geschichtlichen Konstrukte, aller Handlungsmodelle, Lebensbilder und Selbstbilder zu kommen. Umordnung: vorübergehend Unordnung, bis auf weiteres einräumen. Im gemeinsamen Wechselspiel von Konstruktion und Dekonstruktion, von Bildwahrnehmung und Bildzerstörung, Ikonographie und Ikonoklasmus kann dem Bedürfnis entgangen werden, die Bilder der Wirklichkeit für die Wirklichkeit zu nehmen. Dabei ist die Wirklichkeit, von der ich mir ein Bild (Sein für mich) mache, kein fest-s t e h e n d e s Sein a n s i c h. Sie ist „Film“, L a u f des Lebens, Lauf der Geschichte, Wirkprozess des Seins, in dem sich Bewusstes unbewussten Bestimmungen unterworfen weiß.*⁷²⁵

Gerade in der hier beschriebenen „Umordnung“ der Dinge – wie eben auch in der Performance – entsteht ein neues Bild, ein Blick zunächst auch wie durch ein Schlüsselloch, obwohl man sich schon im Zimmer befindet. Es ist ein neugieriger Blick, der Spannung erzeugt für das, was dahinter steht. Wir sehen in einem „Rundumbild“, wir sind zugleich innen wie außen. Es sollte das jeweilige Bild und der Blick für ein Innen und Außen geschärft werden.

*Ich bin nicht einfach jenes punktförmiges Wesen, das man an jenem geometralen Punkt festmachen könnte, von dem aus die Perspektive verlaufen soll. Zwar zeichnet sich in der Tiefe meines Auges das Bild/Tableau. Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau.*⁷²⁶

Im Konsens und im Dissens der Erfahrung entsteht die *evidentia* (lat.), die Augenscheinlichkeit, Offensichtlichkeit für das Bild.

⁷²⁴ Brug, Jos van der; Locher, Kees: Unternehmen Lebenslauf. Stuttgart 1997, S. 44.

⁷²⁵ Vgl. dazu Zilleßen, Dietrich: Wahrnehmung ohne Wahrheit? Die Bedeutung der Phänomenologie für die Ethik. In: Beuscher, Bernd: Remedia – Religion – Ethik – Medien. Norderstedt 1999, S. 119.

⁷²⁶ Lacan, Jacques: Linie und Licht. In: Boehm 1994, S. 65.

Der österreichische Sprachgebrauch führt das Wort „Evidenz“ auch für „die handliche Übersicht“⁷²⁷ – das wäre als *e i n Z i e l* zu erreichen: etwas von dem *Anderen* durch Erfahrung in „Übersicht“ begreifbar zu gestalten.

Das Spiel mit der Performance führt die Möglichkeit zur *evidentia* mit sich. Die Kunst der Performance wird zur Schnittstelle zwischen der ästhetischen Bildung und den Erziehungswissenschaften. Die Erkenntnisse und ästhetischen Erfahrungen aus diesen Prozessen führen am Ende zu einem tieferen Verständnis des Natürlichen und haben darin ihren Sinn, „denn die Dinge, die wir Artefakte nennen, also das von Menschen Gemachte, sind nicht von der Natur getrennt. Sie haben keine Freiheit, Naturgesetze zu missachten oder zu verletzen“⁷²⁸. Diese Produktionen betrifft als Werkprozesse in der Kunst und als natürlicher Prozess eine Schnittstelle zwischen innerer Umgebung und innerer Gliederung sowie einer äußeren Umgebung, der Umwelt. Der künstlerische Prozess in der Performance entspricht hier einem natürlichen organischen Vorgang – das Gesamtwerk Performance gleicht einem Organismus. Die künstlerische Repräsentation ist in ihren Verkörperungsform zu verstehen. Entsprechend ist das szenische Bild in der Performance eine Verkörperung und entsprechend dieser künstlerischen Form und seiner Bedingtheit in seinen Wirkungsverhältnissen zu charakterisieren.

Die Wirksamkeit zeigt sich von den Teilnehmenden aus einem Verkörperungserlebnis heraus und wird von der Bedrängnis her bestimmt als eine lebenslange Not, Sehnsucht, und als Begehren nach dem ganz *Anderen*.

Die Sehnsucht zum Verbildlichen, zur ästhetischen Inszenierung der Subjektivität zum Erlebnis in der Performance kann aus dem Empfinden eines Mangels heraus beschworen werden.

Dem Mangel an Beherrschung und vorgängiger Orientierungsmöglichkeit erwächst in der Möglichkeit der Einbildung eine spezifisch menschliche Möglichkeit der Orientierung. Die Kraft zur Einbildung, also zur Selbstbildung, entsteht in der Spannung des Spiegelstadiums.

*Die Formung des Bildes vom Körper, das dem moi (Selbst) eingeschrieben bleibt, orientiert sich, (!) dabei weder an der Anatomie, wie sie sich mit naturwissenschaftlichen Mitteln segmentieren lässt, sondern eher an kulturell, historisch spezifischen Vorstellungen – eine imaginäre Anatomie. Diese ist ähnlich den Meridianen der chinesischen Medizin kein bloßes Hirngespinnst, das sich durch Einsicht wegwischen ließe, sondern hat bildende Kraft.*⁷²⁹

⁷²⁷ Wahrig-Burfeind, Renate: Wahrig Fremdwörterlexikon. Gütersloh 2000, Stichwort Evidenz.

⁷²⁸ Brock, Bazon: Mediale Artefakte im Zivilisationsprozeß. In: Müller-Funk, Wolfgang; Reck, Hans Ulrich (Hg.): Inszenierte Imagination – Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien. Wien 1996, S. 7.

⁷²⁹ Iser 1991, S. 92.

Das unbestrittene Vorhandensein eines menschlichen Potentials an Einbildungskraft wirkt sich unterschiedlich aus. Das bedeutet, dass ein solches Potential – je nach gewählter Voraussetzung – immer nur in seinem Aspekt zu erschließen ist.⁷³⁰

Nach Iser kommt mit den Deutungen zum Imaginären die Phantasie. Die Phantasie kann den Charakter des Ereignisses mit sich führen: „Sie verändert die Welt, in die sie eintritt; sie vagabundiert im Bewußtsein und durchbricht Verweigerungen. Diese Ereignishaftigkeit läßt die Phantasie als Funktion und nicht als Substanz erscheinen (...).“⁷³¹

Das Ereignis, die Präsenzkraft des Performativen wird zum „Riss“, zum Zeichen des „Seienden und des Nicht-Seienden“⁷³². Der Riss wird sich im Sinne der Performance wohl aber als Unmöglichkeit und Ungreifbarkeit gegenwärtig machen müssen.

*Denn ohne eine solche Gegenwart wäre beides weder für das Bewusstsein noch als Erfahrung verfügbar. Die Anzeige einer anwesenden Abwesenheit leistet der ästhetische Schein, (...) Folglich entpuppt sich der Schein als eine Form der Vermittlung zwischen dem Bewußtsein und dem, was diesem entzogen ist.*⁷³³

Als Medium der Erscheinung, als Bild einer Szene in der Performance drängt sich die ästhetische Erfahrung der Subjektivität auf. Es konstituiert sich diese Erfahrung als Verkörperung, als Erfahrung eines Bildes und – oder einer Szene. Die Erfahrung steht als Repräsentation für die alltägliche Sprache, weil für diese Erfahrung die Worte fehlen. Wohl aber kann die Empfindung für ein Bild durch das Charakterisieren aufgenommen werden.

Hauptziel des Spiels mit Performance ist die ästhetische Inszenierung der Subjektivität durch das Wahrnehmen und Erleben im szenischen Vollzug der Performance.

Die Unverfügbarkeit eines dechiffrierten und normierten Erfahrungswertes als Lernzugewinn verlangt eine neu zu strukturierende Betrachtung des szenischen Ereignisses als Bilderfahrung. Diese kann sich nur im Sinne des Charakterisierens entwickeln. Es gibt hierfür keine Bewertung als ein Urteil von wahr oder falsch.

In der Auseinandersetzung mit den ästhetischen Ereignissen entwickeln und inszenieren sich neue Bilder. Es tritt die Erscheinung als Bild auf und ist als ästhetische Inszenierung der Subjektivität eine neue Ansicht. Dieses „Sehen-Lernen“ gelingt im Sinne einer perspektivi-

⁷³⁰ Vgl. ebenda, S. 294.

⁷³¹ Ebenda.

⁷³² Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften 7). Frankfurt a. M. 1970, S. 121. In: Iser 1991, S. 498.

⁷³³ Ebenda, S. 498.

schen Wahrnehmungsübung, entsprechend in der Weise, wie es gelingen kann, ein Negativ im Positivverfahren im Labor unendlich neu zu belichten.

Wird dieser Erfahrungszugewinn in einem Gestaltungsrahmen der Performance angeboten, ergeben sich für die Lerngruppe Erfahrungen als Öffnung für das *Andere*.

Die gewonnenen Erkenntnisse sind zugleich Bild und Teil der Erfahrung, aufgehoben in der gemeinsamen Rahmengestaltung der Performance.

Der Ort des *Anderen*, auch des Fremden, wird als gemeinsamer Ort im Schwellenereignis empfunden. Für die Praxis und Reflexionsebene gilt, dass der Spielraum der Performance zur Ansichtsebene wird. Die ästhetische Qualität der Performance liegt im Verbildlichen, im Bilden, in der Ein-, An-, Aussicht und Absicht.

5.2.2 Die ästhetische Erfahrung als poetische Reflexion für die Teilnehmenden am Spiel mit der Performance

Im Sinne einer Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Sichtebenen der Performance verleiht das Spiel mit Performance Vertrauen in die ästhetische Kompetenz der Selbstreflexion als Inszenierung der Subjektivität.

Mit Gert Selle ist zu behaupten, daß ästhetische Erfahrung erst auf einem mühsamen Weg der Bearbeitungen sinnlicher Anstoßereignisse und ihrer Einbettung in die gesamte Erfahrungsgeschichte des Subjekts sich „bildet“, in einem durchaus wörtlich zu verstehenden Sinne des Zusammenfügens, Verdichtens und Herausstellens gestalthafter „Bilder“ des Erinnerns oder Innewerdens für ein Bewußtsein, das eben unter anderem durch diese ästhetische Arbeit gewonnen wird.⁷³⁴

Im Deuten und Dokumentieren der ästhetischen Prozesse zu Gestaltung und Spiel mit der Performance ist eine poetische Methode der Verschriftlichung von Erfahrungszusammenhängen

⁷³⁴ Vgl. Selle, Gert: Schreiben und Malen. Malen und Schreiben. Illumination einer didaktischen Grundfigur. In: Pazzini, Karl-Josef (Hg.): Wenn Eros Kreide frißt, Anmerkungen zu einem fast vergessenen Thema der Erziehungswissenschaft, 1. Aufl., Essen 1992, S. 85 ff.

von Nutzen, um in gewisser Weise den Nachhall zur Performance als bildnerische Komponente zu erhalten.⁷³⁵

Die Sammlung der ästhetischen Erfahrungen sollte in zweierlei Richtungen ihre Bedeutung bekommen: Zum einen entsteht ein „Schutzraum“ für das, was mit eigenem Begehren und thematischen Bezügen besetzt ist und was als „Zauber“ und „Affektwirkung“⁷³⁶ mit bildhaften Assoziationen in Erscheinung tritt.

Zum anderen kann durch die verdinglichte Wahrnehmung durch grafisches, fotografisches oder klangliches Beobachten eine neue Ausdrucksweise entstehen. Die malerische, grafische oder mediale Spur ist hier nicht nach den Kriterien eines grafisch-technischen Könnens einzusetzen; sie gilt vielmehr dem intuitiven Erfassen einer Situation, einer Empfindung für den Ort als Ausdruck.

Wahrnehmung ist mehr als perspektivische Wahrnehmung (im geometrisch-topologischen Sinne). Sie ist erfahrungsorientierte Wahrnehmung, die im Wahrnehmen zurückgreift auf frühere Wahrnehmungen und vorausgreifend zukünftige Wahrnehmungen miteinschließt.(...) Das Unsichtbare wird sozusagen erfahrungsorientiert ergänzt, vervollständigt, vergegenwärtigt.⁷³⁷

Erst im Nachklang der Inszenierung kann dem Empfindungshintergrund, wie oben beschrieben, durch das Charakterisieren eine Bedeutung zukommen.

Mit Hilfe einer Werkbetrachtung kann allen das jeweils differenzierte und individuell gestaltete Protokollmaterial im Nachklang zur erlebten Performance zur Ansicht, eben auch zur Gegenüberstellung, bereitstehen.

In allen Phasen des Spiels mit der Performance besteht die Aufgabe, das Noch-nicht-Deuten auszuhalten:

Die Würde des Undeutlichen, des Ambivalenten und des Fraglichen ist in unserer digitalisierten Technikkultur in Verruf geraten. Die mächtigen Präzisionsgötter verlangen nur noch technokratische Entscheidungen, also die „dürftige Wahl“ zwischen entweder – oder, wahr – falsch, gut – böse. Bei der menschlichen Kommunikation spielt jedoch mit, was z w i s c h e n die Raster der Präzision gerät und aus dem Spiel gedrängt wird: die unausgesprochenen Bedürfnisse, die verdrängten Wünsche, das ungestillte unbewußte Begehren.⁷³⁸

⁷³⁵ Gert Selle führt das Schreiben wie das Malen als verschiedenartige Techniken des ästhetischen Erfahrens auf. Er setzt das „Schreiben“ vor das „Malen“, stellt aber auch Überlegungen an über die Umkehrung der Reihenfolge.

⁷³⁶ Vgl. Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Ungekürzte Ausg. Frankfurt a. M. 1977, S. 96.

⁷³⁷ Beuscher, Bernd; Zilleßen, Dietrich: Religion und Profanität. Weinheim 1998, S. 107.

⁷³⁸ Ebenda, S. 128 f.

Die ästhetische Erfahrung im Nachklang des Ausdruckserlebens betont das individuelle Ausdrucksempfinden in der Verdichtung als „poetischen Methode“. Als Form können es Tagebuchnotizen im Nachgang der verarbeitenden Aneignung und Deutung des Erlebten sein. Es ist kein Protokoll der Prozesse, sondern ein Echo zu erwarten.

Im Gesamtverlauf der Performance und deren Reflexion dient diese Form von „Dokumentationsmaterial“ zur Charakterisierung der jeweils erlebten Darstellungsweisen.

In der Gegenüberstellung des eigenen Blicks zum Blick des *Anderen* wird als Gegenüber der „Nachhall“ wiederum zum experimentellen Erlebnis. Neue ästhetische Erfahrungen liegen im *charakterisierenden*, nicht im interpretierenden Dialog zur Performance. Das differenzierte Dokumentationsmaterial zur Performance bietet vielfältige Hinweise für diese Erfahrung.

Das Spiel mit der Performance rückt als „ästhetisches Experiment“⁷³⁹ ins Zentrum erziehungswissenschaftlicher Relevanz, weil in ihr die Möglichkeiten und unterschiedlichen Zugangsweisen einer sinnlich erfahrbaren Bedeutungshaftigkeit der Welt vorgeführt werden können. Die Performance als gestalterische Aufgabe entwirft im Zugang zur Entwicklung einzelner szenischer Bilder einen Raum für den experimentellen Dialog. Alle Beteiligten haben sich in ihrem Entwurf am Material der thematischen Grundlage orientiert.

Im Prozess des Gruppendialogs wird somit zunächst das begleitet, was für den Einzelnen in der Darstellung „wahr“ ist. Der künstlerische Dialog vermittelt sich in der Szene des Gestaltens, eben mit Hilfe eines intuitiven Verstehens, Experimentierens und Handelns. Die unterschiedlichen Darstellungsweisen bekommen ihre Resonanz im Gesamtkonzept der Performance und ihrer Ausdrucksgestalt.

Ist einerseits die intuitive Öffnung für das Bild des *Anderen* in der Entwicklungs- und Durchführungsphase der Performance grundlegend, so gehört es ebenfalls zum Experiment der Performance, eine ästhetische Reflexion als Nachklang zur Performance zu erarbeiten.

Im „Echo“ der Erfahrung entstehen neue Sichtweisen als ästhetische Erfahrungen. Nach den jeweiligen Perspektiven entfalten sich Wahrnehmungen für die Blicke des *Anderen* als Gegenüber.

Es entsteht ein Panorama der Sichtweisen. Deutlich wird: Es geht hier um die Beziehung des Subjekts zu eigenen Bereich des Sehens. „Dabei kommt etwas ins Spiel, was beim geometralen Verhältnis elidiert wird – die Feldtiefe in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit, Variabilität, auch

⁷³⁹ Vgl. Peez, Georg: Qualitative empirische Forschung in der Kunstpädagogik. Hannover 2000, S. 50.

Unbeherrschbarkeit.“⁷⁴⁰ Wir sehen (nur) das, was uns selbst angeht. Der Andere als Gegenüber sieht es zwar, spürt es auch – aber nur in der „Erscheinung“ dessen, was so ist.

Im Rahmen der Erfahrung mit dem Spiel der Performance gilt es in diesem Sinne, die Stiftung von Relationen zu fördern.

Mit der jeweiligen Blickerfahrung inszenieren alle Teilnehmenden den Gestaltungsrahmen der Performance neu und (möglicherweise) ganz anders mit. Alle können im Rahmen der Performance, entsprechend dem eigenen „Bilderrahmen“, Empfindungen zu den imaginierten Bilderfahrungen zulassen. In der Resonanz mit dem *Anderen* wird das Eigene des Sehens provoziert! Alle sind gleichermaßen provoziert, mit eigener Phantasie das Geschehen in der Bildszene zu verändern, zu erweitern. Gestisch, körperlich beteiligt, tragen die Teilnehmenden die Dramaturgie mit. Sie sind aufgefordert, denn jeder kann, *könnte* eingreifen. Hier führt die Performance Art eine ethische Dimension. Boris Nieslony beschreibt den Fokus auf den Ausstellungsraum, wo Privates und Öffentliches zusammentreffen, und der Ort als Transformation funktioniert:

*Das Aufnehmen von Dingen, die andere Leute geleistet haben, und wie man das weitergibt, dass man selbst nur eine Zwischenstation ist zwischen Dingen, die man kulturelle Leistungen nennt: das ist das Primäre, ist wichtiger als die Einzelleistung.*⁷⁴¹

Die Aufmerksamkeit selbst ist ein Werkzeug. Weiter sind es die Erfahrungshintergründe, die durch Handlungen gegeben, durch Gespür vorhanden sind. Die Gestaltungsform als Performance Art birgt in sich eine besondere Form des ästhetischen Erlebens. Wichtig sind dabei Fragen der Dominanz und der Vernetzung: Es darf niemand zu stark sein, es darf niemand zu schwach sein. Jeder muss sich so einbringen, dass es das Netz ringsherum stärkt, ohne Distanz zu schaffen. Hier zeigt sich der ästhetisch kommunikative Aspekt der Performance Art als methodisches Werkzeug.

Abschließend lässt sich Folgendes zusammenfassen: Das Spiel mit Performance bietet die konkrete Möglichkeit für eine ästhetische Inszenierung der Subjektivität mit performativer Wirksamkeit. Im „Nachhall“ kann das „Fremde“ und „Irritierende“ mit der gesamten Lerngruppe reflektiert werden.

⁷⁴⁰ Lacan, Jacques: Linie und Licht. In: Boehm 1994, S. 65.

⁷⁴¹ Nieslony, Boris: Gespräch mit Boris Nieslony. In: Jappe 1993, S. 152.

Im Gelingen des Spiels mit der Performance wird der Gruppe ein Gestaltungsrahmen nicht „auferlegt“, sondern gleichfalls mit einem experimentellen Rahmen „angelegt“.

Im Werkstattprinzip der Performance als szenisches Bild entsteht ein Bildentwurf mit geöffneten Sichtweisen für ein potentiell unterlegtes *Anderes*. Die Evidenz der Charakterisierungen ist als wechselseitig erlebte Erfahrung, möglicherweise als *mise en scène* zu spüren und trägt zur Stiftung neuer Sichtweisen bei.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften 7). Frankfurt a. M. 1970.

Aissen- Crewtt, Meike: Ästhetisch-asthetische Erziehung. Universität Potsdam 2000.

Aissen-Crewet, Meike: Rezeption und ästhetische Erfahrung. Potsdam 1999.

Altenberg, Theo; Oberhuber, Oswald (Hg.): Gespräche mit Beuys. Wien 1983, S. 68.

Andritzky, Walter: Ethnotherapie. Gesundheitssystem und biopsychosoziales Paradigma, eine Evaluation des mesa-Rituals (Nordperu). In: Holz, Karin; Zahn, Carmen: Rituale und Psychotherapie, transkulturelle Perspektiven. Berlin 1995, S. 61.

Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter. 2. Aufl., Darmstadt 2000.

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How todo things with Words). Stuttgart 2002.

Bachelard, Gaston: Psychoanalyse des Feuers. München & Wien 1985.

Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt a. M. 2002.

Bal, Mieke: Mise en scène. Zur Inszenierung von Subjektivität. In: Früchtl, Josef; Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt a. M. 2001, S.198 - 221.

Ball, Helga u.a. (Hg.): Aufgaben/ Lernen fördern – Selbstständigkeit entwickeln. Friedrich Jahresheft XXI 2003. Seelze 2003.

Barth, Karl: Die kirchliche Lehre von der Taufe. In: Theologische Studien Heft Nr. 14, S. 4 ff., Zollikon & Zürich 1947.

Barth, Karl: Die kirchliche Lehre von der Taufe. Zollikon & Zürich 1949.

Bauer, Joachim: Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneuronen. Hamburg 2005.

Bausch, Constanze. Die Inszenierungen des Sozialen. In: Wulf, Christoph; Göhlich, Michael; Zirfas, Jörg (Hg.): Grundlagen des Performativen. Weinheim & München 2001, S. 203 - 225.

Beasley-Myrray, George: Die christliche Taufe. Wuppertal 1998.

Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg im Breisgau 1992.

Behme, Rolf: Aktionskunst. In: Kunst und Unterricht. Heft Nr. 225. Seelze 1998, S. 4 - 9.

Benedetti, Gaetano: Die schöpferische Zweideutigkeit der Träume. In: Benedetti, Gaetano;

Hornung, Erik (Hg.): Die Wahrheit der Träume. München 1997, S.249 – 278.

Beuscher, Bernd; Zilleßen, Dietrich: Religion und Profanität. Weinheim 1998.

Beuscher, Bernd: Remedia- Religion- Ethik – Medien. Norderstedt 1999.

Beuscher, Bernd: Positives Paradox. Wien 1989.

Beuys, Joseph: Eintritt in ein Lebewesen, Vortrag vom 6. 8. 1977 im Rahmen der FIU/documenta 6, wieder abgedruckt in: Harten, Jürgen; Kurnitzky, Horst (Hg.): Museum des Geldes. Über die seltsame Natur des Geldes in Kunst, Wissenschaft und Leben II. Düsseldorf 1978, S. 14.

Beuys, Joseph, zitiert nach einer Podiumsdiskussion, an der Joseph Beuys, Max Bense, Arnold Gehlen und Max Bill teilnahmen. Es hatte zum Thema: „Provokation – Lebenselement der Gesellschaft“ im Rahmen des 67. Forumsgespräch des Bildungsforums in der Fernsehreihe „Ende offen“ am 06.02.1970 stattgefunden.

Beuys, Joseph: Das Museum – ein Ort der permanenten Konferenz. In: Notizbuch 3. Berlin 1980.

Biehl, Peter: Symbole geben zu lernen II. Zum Beispiel: Brot, Wasser und Kreuz. Beiträge zur Symbol- und Sakramentdidaktik. Neukirchen-Vluyn 1993.

Biehl, Peter: Symbole geben zu lernen. Einführung in die Symboldidaktik anhand der Symbole Hand, Haus und Weg. 2. Aufl., Neukirchen-Vluyn 1991.

Bielenberg, Ina: Im Doppelpack zum Bildungserfolg. In: BKJ (Hg.): Kultur leben lernen. Bildungswirkungen und Bildungsauftrag der Kinder- und Jugendkulturarbeit. Remscheid 2002, S. 275 – 278.

Bierhoff, Hans W.: Einführung in die Sozialpsychologie. Weinheim & Basel 2002.

Boal, Augusto. Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie. Seelze 1999.

Böhme, Gernot: Asthetik – Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001.

Böhme, Gernot: Atmosphäre. Frankfurt a. M. 1995.

Böhme, Hartmut; Böhme, Gernot: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung der Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt a. M. 1983.

Bollas, Christopher: The Shadow of the Object. Psychoanalysis of the Unthought Known. New York 1987.

Bolz, Norbert: Selbsterlösung. In: Bolz, Norbert; Reijen, Willem van: Heilsversprechen. München 1998, S. 209 - 219.

Bolz, Norbert: Was ist der Mensch? München 2003.

Bolz, Norbert; Reijen, Willem van (Hg.): Heilsversprechen. München 1998.

Boschki, Reinhold; Schweitzer, Friedrich: Was heißt Subjektorientierung einer dem Gedenken verpflichteten Religionspädagogik? In: Zeitschrift für Pädagogik und Theologie. Der Evangelische Erzieher. 55. Jg., Heft Nr. 4, S. 327 - 338, Frankfurt a. M. 2003.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M. 1993.

Bracht, Ulla: Lernen. In: Bernhard, Armin; Rothermel, Lutz (Hg.): Handbuch Kritische Pädagogik. 2. Aufl., Weinheim & Basel 2001, S. 85 – 99.

Briggs, John; Peat, David F.: Die Entdeckung des Chaos. München 1990.

Brock, Bazon: Mediale Artefakte im Zivilisationsprozeß. In: Müller-Funk, Wolfgang; Reck, Hans-Ulrich (Hg.): Inszenierte Imagination – Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien. Wien 1996, S. 5 – 12.

Bruner, Jerome: Sinn, Kultur und Ich-Identität. Zur Kulturpsychologie des Sinns. Heidelberg 1997.

Buber, Martin: Das dialogische Prinzip. 5. Aufl., Heidelberg 1984.

Brug, Jos van der; Locher, Kees: Unternehmen Lebenslauf. Stuttgart 1997.

Cambell, Joseph: Der Heros in den tausend Gestalten. Frankfurt a. M. 1999.

Carlson, Marvin: Performance. A Critical Introduction. London & New York 1996.

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Darmstadt 1994.

Cassirer, Ernst: Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927 – 1933. Hamburg 1985.

Chritchley, MacDonald: Silent Language. London 1975.

Ciampi, Luc: Außenwelt – Innenwelt. Die Entstehung von Zeit, Raum und psychischen Strukturen. Göttingen 1988.

Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbeck 1994.

Csikszentmihaly, Mihaly: Flow – Das Geheimnis des Glücks. 5. Aufl., Stuttgart 1993.

Csikszentmihalyi, Mihaly: Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen. 5. Aufl., Stuttgart 1993.

Danner, Helmut: Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik: Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik. 4. Aufl., München 1998.

Derrida, Jaques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M. 1994.

Diekmann, Bernhard: Erfahrung. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim & Basel 1997, S. 744 - 749.

Dornes, Martin: Der kompetente Säugling. Die präverbale Entwicklung des Menschen. Frankfurt a. M. 1993.

Drewermann, Eugen: Tiefenpsychologie und Exegese Band I: Die Wahrheit der Formen. Traum, Mythos, Märchen, Sage und Legende. Olten & Freiburg im Breisgau 1991.

Duby, Georges: Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980–1420. übers. von Grete Osterwald. 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1999.

Ehrenspeck, Yvonne: Versprechungen des Ästhetischen. Opladen 1998.

Eliade, Mircea: Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Frankfurt a. M. 1998.

Encarta, Online-Enzyklopädie 2001, <http://de.encarta.msn.com/>.

Faber, Eva-Maria: Taufe. In: Buchberger, Michael; Kasper, Walter: Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg im Breisgau 2000.

Fahlbusch, Erwin; Lochmann, John M.: Evangelisches Kirchenlexikon. Band 4. 3. Aufl., Göttingen 1996.

Faulstich, Werner: Das Medium als Kult. Göttingen 1997.

Faust, Wolfgang Max. Botschaften in der Sprache der Dinge. In: art. Das Kunstmagazin, Heft Nr. 90, S. 76 f., Hamburg 1990.

Ferrucci, Pier: Unermesslicher Reichtum. Reinbek bei Hamburg 1994.

Filiou, Robert: Lehren und Lernen als Aufführungskünste. Köln 1970.

Filliou, Robert: Kurzprotokoll. Performance Piece For A Lonely Person in a Public Place (Games at the Cedilla, 1967). In: Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993, S. 171.

Fleischer, Rudi: Verständnisbedingungen religiöser Symbole am Beispiel von Taufritualen – ein semiotischer Versuch. Dissertation, vorgelegt dem Fachb. Ev. Theologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Mainz 1984.

Foucault, Michel: Dits et ecrits. Paris 1994.

Frank, Manfred: Was ist Neostukturalismus? Frankfurt a. M. 1984.

Frankenberg, Gisela von: Kulturvergleichendes Lexikon. Fulda 1985.

Freiberg, Henning: Videokunst und Computer. Tendenzen der Entwicklung. Kunst + Unterricht, Heft 201. Seelze 1996, S. 16 – 21.

Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Frankfurt a. M. 1977.

Friedrich, Marcus A.: Liturgische Körper: der Beitrag von Schauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik. Stuttgart u. a. 2001.

Frischauer, Paul: Die Welt der Bühne als Bühne der Welt. 2 Bde, Hamburg 1967.

Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt a. M. 2001.

Fuchs, Max; Liebold, Christiane (Hg.): Wozu Kulturarbeit? Wirkungen von Kunst und Kulturpolitik und ihre Evaluierung. Remscheid 1995.

Fuchs, Max: Bildung ist Leben im aufrechten Gang. In: BKJ (Hg.): Kultur leben lernen. Bildungswirkungen und Bildungsauftrag der Kinder- und Jugendkulturarbeit. Remscheid 2002, S. 319 – 330.

Fuchs, Max: Kinder, Künste, Lebenskunst. In: BKJ (Hg.): Kinder brauchen Spiel & Kunst. Remscheid 2003, S. 167 - 180.

Fuchs, Thomas: Leib. Raum. Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie. Stuttgart 2000.

Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: Spiel, Ritual, Geste, -Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg 1998.

Gebauer, Gunter: Spiel. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim & Basel 1997, S. 1038 - 1048.

Gekeler, Hans: DuMont's Handbuch der Farbe. Systematik und Ästhetik. Köln 1988, S.62 f.

Gennep, Arnold van: Übergangsriten (Les rites de passage). Frankfurt a. M. 1999.

Gennep, Arnold van: In: Kraft, Hartmut: Über innere Grenzen. Initiationen in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse. München 1995, S. 12

Girmes, Renate: Die Welt als Aufgabe?!. In: Ball, Helga u.a. (Hg.): Aufgaben/ Lernen fördern – Selbstständigkeit entwickeln. Friedrich Jahresheft XXI 2003. Seelze 2003, S. 6 – 11.

Goffmann, Erving: Rahmen – Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt a. M. 1980.

Goffmann, Erving: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt a. M. 1980.

Grassi, Ernesto: Macht des Bildes. Ohnmacht der rationalen Sprache. 2. Aufl., München 1979.

Gregori, Mia (Hg.), The Age of Caravaggio, New York, Metropolitan Museum of Art and Electa. Rizzoli 1985.

Grimes, Ronald: Typen ritueller Erfahrung. In: Belliger, Andréa; Krieger, Daniel J. (Hg.): Ritualtheorien. Opladen & Wiesbaden 1998, S. 119 - 134.

Hans, James S.: The Play of the World. Amherst 1981.

Harlan, Volker; Rappmann, Reiner; Schata, Peter: Soziale Plastik. 3. Aufl., Achberg 1986.

Harlan, Volker: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys. 6. Aufl., Stuttgart 2001.

Hartinger, Walter: Religion und Brauch. Darmstadt 1992.

Hauck, Friedrich; Schwing, Gerhard: Theologisches Fach- und Fremdwörterbuch. Göttingen 1992.

Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1973.

Heinrichs, Hans-Jürgen: Erzählte Welt. Reinbeck bei Hamburg 1996.

Herz, Otto: Soziokulturelle Arbeit in und mit der Schule. In: Legler, Wolfgang; Lehmann, Raimund (Hg.): Kunstpädagogik und Soziokultur. Hannover 1992.

Higgins, Dick: Postmodern Performance. Some Criteria and Common Points. In: Bronson, A. A.; Gale, P. (Hg.): Performance by Artists. Toronto 1979, S. 180 ff.

Holzbrecher, Alfred: Wahrnehmung des Anderen. Zur Didaktik interkulturellen Lernens. Opladen 1997.

Humphrey, Caroline; Vitesbsky, Piers: Sakrale Architektur, Modelle des Kosmos, symbolische Formen und Schmuck, östliche und westliche Traditionen. Köln 2002.

Hundsdoerffer, Maria: Taufe. Die Botschaft der Taufsteine. Tübingen 1998.

Huschke-Rhein, Rolf: Einführung in die systemische und konstruktivistische Pädagogik. 2. Aufl., Weinheim u. a. 2003.

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre – Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M. 1991

James, William: Principles of Psychology. Bd. 2, New York 1950.

Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993.

Jordahn, Bruno: Der Taufgottesdienst im Mittelalter bis zur Gegenwart. In: Müller, Karl Ferdinand; Walter Blankenburg (Hg.): Leiturgia Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes: Der Taufgottesdienst. Bd. 5, Kassel 1970, S. 349 – 638.

Joseph Beuys – Werke aus der Sammlung Karl Ströher. Kunstmuseum Basel 1969/70.

Joseph Beuys im Gespräch mit Erika Billeter. In: Billeter, Erika (Hg.): Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre. Zürich 1981, S. 90.

Joseph Beuys in einem Gespräch mit dem Künstler Richard Hamilton. In: Eva, Jessyka; Beuys, Wenzel: Joseph Beuys. Block Beuys. München 1997, S. 15.

Joseph Beuys, Zeichnungen 1947 – 59, I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieb-knecht, geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972, S. 19. Aus: Zweite, Armin: Natur Materie Form. In: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Hg.): *Joseph Beuys: Natur, Materie, Form*. München u.a. 1991, S. 13 ff.

Julius, Rolf: Musik für einen großen Baum. In: Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993, S. 130 f.

Jung, Carl Gustav: Grundwerk C. G. Jung. Band 6. Jung-Merkert, Lilly u. a. (Hg.). 5. Aufl. Zürich & Düsseldorf 1999.

Jüngel, Eberhard: Metaphorische Wahrheit. In: Ricoeur, Paul; Jüngel, Eberhard: Metapher. Sonderheft EvTh, S. 93, 1974.

Kamper, Dietmar: Bild. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen – Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim 1997, S.589 – 595.

Kamper, Dietmar: Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie. München 1995.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Weischedel, Wilhelm (Hg.). Darmstadt 1966.

Kant, Immanuel: Träume eines Geistersehers. Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Kants Werke. Bd. 2, Berlin 1905.

Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. 1. Band: Das Theater der Antike und des Mittelalters. Salzburg 1957.

Klauke, Jürgen: Kurzprotokoll „Aspekte – Die Wörter haben ihre Kraft verloren“, „Internationaler Kunstmarkt“, Köln 1977. In: Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993, S. 184.

Kretschmar, Georg: Die Geschichte des Taufgottesdienstes in der alten Kirche. In: Müller, Karl Ferdinand; Blankenburg, Walter (Hg.): Liturgia, Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes: Der Taufgottesdienst. 5. Bd, Kassel 1970, S. 1 – 347.

Krieger, David J.; Belliger, Andréa: Ritualtheorien. Opladen & Wiesbaden 1998.

Kriz, Jürgen: Chaos, Angst und Ordnung – wie wir unsere Lebenswelt gestalten. Göttingen 1998.

Kriz, Jürgen: Probleme der Beschreibung von Strukturbildung im psychosozialen Bereich mittels naturwissenschaftlicher Konzepte. In: Gestalt Theory 2. Jg , Heft Nr. 17, S. 157, 1995.

Kron, Friedrich W.: Wissenschaftstheorien für Pädagogen. München 1999.

Krotz, Friedrich: Hundert Jahre Verschwinden von Raum und Zeit? Kommunikation in den Datennetzen in der Perspektive der Nutzer. In: Beck, Klaus; Vowe, Gerhard (Hg.): Computernetze – ein Medium öffentlicher Kommunikation? Berlin 1997.

Kurdzialek, Marian: Der Mensch als Abbild des Kosmos. In: Zimmermann, Albert (Hg.): Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild (= Miscellanea Mediaevalia 8). Berlin & New York 1971, S.35 - 75.

Kwiatkowski, Gerhard und Redaktion für Philosophie des Bibliographischen Instituts (Hg.): Die Philosophie. Mannheim u. a. 1985.

Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminarbuch XI. 2. Aufl., Weinheim 1987.

Lacan, Jacques: Les complexes familiaux dans la formation de l' individu. Paris 1984 (Erstausgabe 1938). In: Rech, Peter: Zur Symptomatik des Bildes als Kunstwerk. Aus: Schumacher-Chilla, Doris (Hg.): Im Banne der Ungewissheit. Bilder zwischen Medien, Kunst und Menschen. Oberhausen 2004, S. 139 - 168.

Lacan, Jacques: Linie und Licht. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? 2. Aufl., München 1995, S. 60 – 74.

Lacan, Jacques: Was ist ein Bild/Tableau? In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? 2. Aufl., München 1995, S. 75 - 89.

Lacan, Jaques: Die Stellung des Unbewußten (1960). In: Lacan, Jaques: Schriften II., 3. Aufl., Weinheim 1994, S. 205 – 230.

Landgrebe, Ludwig: Der Weg der Phänomenologie. Gütersloh 1963.

Lange, Marie – Luise: Grenzüberschreitungen Wege zur Performance. Körper – Handlung – Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung. Königsstein & Taunus 2002.

Lange, Marie- Luise: Schneisen im Heuhaufen. Formen der Performance – Art. In: Seitz, Hanne (Hg.): Schreiben auf Wasser – Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Essen 1999, S. 149 - 161.

Lange, Marie-Luise, KörperHandlungSpielräume in der Performance-Art. In: Richter, Heidi; Sievert-Staudte, Adelheid (Hg.): Eine Tulpe ist eine Tulpe ist eine Tulpe – Frauen, Kunst und neue Medien. Königsstein & Taunus 1998, S. 157 – 189.

Lange, Marie-Luise: Schneisen im Heuhaufen. Formen der Performance-Art. Fischer (S. 149 – 161), Lilli: Performance und Feldforschung (S.69 – 73). Garoian, Charles R.: Performance Art als Kritische Pädagogik (S.86 – 93). In: Seitz, Hanne (Hg.): Schreiben auf Wasser. – Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Essen 1999.

Lauterwasser, Alexander: Wasser Klang Bilder. 3. Aufl., Aarau & München 2004.

LeVitte-Harten, Doreet: Vergessen der Titel. In: Neues Museum Weserburg Bremen (Hg.): Katalog zur Ausstellung „Amnesia“. Bremen 2000, S. 30 - 38.

Levy-Bruhl, Lucien: Das Denken der Naturvölker. Wien & Leipzig 1921.

Liebsch, Burkhard: Vorwort. In: Ricoeur, Paul: Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen. 2. Aufl., Essen 2000, S. 7 - 18.

Lischka, Gerhard J.: Performance und Performance Art. In: Kunstforum, Bd. 96, 1988.

Lorenzer, Alfred: Der Symbolbegriff und seine Problematik in der Psychoanalyse. In: Oelkers, Jürgen; Wegenast, Klaus (Hg.): Das Symbol – Brücke des Verstehens. Stuttgart u. a. 1991.

Lorenzer, Alfred: Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs. Frankfurt a. M. 1972.

Lorenzer, Alfred: Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: König, Hans-Dieter u. a.: Kultur-Analysen. Frankfurt a. M. 1986, S. 11 - 98.

Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. 3. Aufl., Wiesbaden 2004.

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M. 1984.

Mackensen, Lutz: Ursprung der Wörter. Frankfurt a. M. 1988.

Markschies, Christoph: Gibt es eine „Theologie der gotischen Kathedrale“? Heidelberg 1995.

Maset, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter. Stuttgart 1995.

Maturana, Humberto und Francisco Varela: Der Baum der Erkenntnis. 3. Aufl., Bern & München 1987.

Mead, George H.: Geist, Identität und Gesellschaft. 8. Aufl., Frankfurt a. M. 1991.

Mechsner, Franz: Die Suche nach dem Ich. In: Geo Heft Nr. 2, S. 62 - 79, Hamburg 1998.

Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Reinbek bei Hamburg 1967.

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1965.

Merleau-Ponty, Maurice: Der Zweifel Cézannes. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? 2. Aufl., München 1995, S. 39 - 59.

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966.

Mersch, Dieter: Ereignis und Aura – Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2002.

Merz, Blanche: Orte der Kraft. In: Institut de recherches en geobiologie (Hg.). Chardonne 1984.

Mouratidou, Ekaterini: Griechische Tänze – Eine historische und tanzpsychologische exemplarische Studie. Köln 1995.

Muecke, Nina; Sommer, Angelika: Rituale in der zeitgenössischen Kunst. Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin vom 6.4.03 – 11. 5. 2003.

Müller, Max; Halder, Alois: Herders Kleines Philosophisches Wörterbuch. Freiburg u. a. 1969.

Müller-Doohm, Stefan; Neumann-Braun, Klaus: Kulturinszenierungen – Einleitende Betrachtungen über Medien kultureller Sinnvermittlung. In: Müller-Doohm, Stefan; Neumann-Braun, Klaus (Hg.): Kulturinszenierungen. Frankfurt a. M. 1995.

Nieslony, Boris: Gespräch mit Boris Nieslony. In: Jappe, Elisabeth: Performance- Ritual – Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München & New York 1993, S. 152 ff.

Niethammer, Lutz (Hg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1985.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hg.), Bd. I, München 1980, S. 887.

Nißlmüller, Thomas: Raumzeichen als Lesezeichen und Grenzmargen. In: Nißlmüller, Thomas; Volp, Rainer (Hg.): Raum als Zeichen. Münster 1998, S. 71 – 89.

Oelkers, Jürgen: Lernen. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim & Basel. 1997, S. 750 - 756.

Otto, Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München 1979. Nachdruck 1997.

Otto, Rudolf: Zur Erneuerung und Ausgestaltung des Gottesdienstes. Ohne Ort 1925.

Otto, Walter. F.: Dionysos. Mythos und Kultus. 5. Aufl. 1989, Frankfurt a. M. 1933, S. 62 u. 74.

Pagel, Gerda: Lacan zur Einführung. Hamburg 1991.

Pazzini, Karl- Josef: Bilder und Bildung. Münster 1992.

Pazzini, Karl-Josef: Kulturelle Bildung im Medienzeitalter. In: BLK. Materialien zur Bildungsplanung und zur Forschungsförderung. Heft Nr. 77, S. 48, Bonn 2000.

Peez, Georg: Qualitative empirische Forschung in der Kunstpädagogik. Hannover 2000.

Peters, Maria: Künstlerische Strategien und kunstpädagogische Perspektiven. In: Ziesche, Angela; Stefanie Marr (Hg.): Rahmen aufs Spiel setzen. Königstein 2000, S. 131 - 141.

Piaget, Jean: Das Weltbild des Kindes. München 1988.

Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt 2005.

Prokatechese, 33, Sp. 359 f. In: Fleischer, Rudi: Verständnisbedingungen religiöser Symbole am Beispiel von Taufritualen – ein semiotischer Versuch. Dissertation, vorgelegt am Fb. Evangelische Theologie der Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz. Mainz 1984, S. 6.

Ratschow, Carl H.: Die eine christliche Taufe. 3. Aufl., Gütersloh 1983.

Rech, Peter: Kunst und Liebe. Jeder Gegenstand ist ein Kunstwerk. Marburg 1983.

Rech, Peter: L' art pour L' autre: Methodik der psychoanalytischen Kunsttherapie. Köln 1990.

Rech, Peter: Umgekehrt – Bilder und Unbewusstes. Wien 1997.

Rech, Peter: Zur Symptomatik des Bildes als Kunstwerk. In: Schumacher-Chilla, Doris (Hg.): Im Banne der Ungewissheit. Bilder zwischen Medien, Kunst und Menschen. Oberhausen 2004, S. 139 – 168.

Redaktion für Philosophie des Bibliographischen Instituts unter der Leitung von Gerhard Kwiatkowski (Hg.): Die Philosophie. Mannheim 1985.

Regel, Günther, Zur Identität von Eigenem und Fremdem bei der Kunstaneignung. In: Groppe, Hans-Hermann und Jürgensen, Frank (Hg.): Gegenstände der Fremdheit. Museale Grenzgänge. Marburg 1989, S. 11 ff.

Reik, Theodor: Hören mit dem dritten Ohr. Die innere Erfahrung eines Psychoanalytikers. (1. Auflage New York 1948) Frankfurt a. M. 1983.

Ricoeur, Paul: Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen. 2. Aufl., Essen 2000.

Ricoeur, Paul: Die Interpretation. Frankfurt a. M. 1974.

Ricoeur, Paul: Die lebendige Metapher. München 1986.

Ricoeur, Paul: Erzählung, Metapher und Interpretations Theorie. Zeitschrift für Theologie und Kirche, Heft Nr. 84, 1987.

Ringhausen, Karl: Das Buch der Bücher. Eine Bibelkunde. Frankfurt a. M. 1966.

Robra, Günther: Bronzetaufe in Groothusen tief empfundener Ausdruck mittelalterlichen Glaubens. In: Unser Ostfriesland, Heft Nr. 6, S. 21 ff., Leer 1986.

Rosenthal, Stephanie (Hg.): STORIES Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Haus der Kunst München 28.3. – 23.6. 2002, S. 10.

Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt a. M. 1989.

Roth, Heinrich: Begabung als Problem der Forschung. In: Roth, Heinrich (Hg.): Erziehungswissenschaften, Erziehungsfeld und Lehrerbildung. Hannover 1967, S. 200 - 213.

Rywelski, Helmut: Interview mit Joseph Beuys: Heute ist jeder Mensch Sonnenkönig. Köln 1970.

Sartre, Jean Paul: Das Sein und das Nichts. 9. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2003.

Schacter, Daniel L.: Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Reinbek bei Hamburg 1999.

Schäfer, Gerd E.: Kinder sind von Anfang an notwendig kreativ. In: BKJ (Hg.): Kinder brauchen Spiel & Kunst. Remscheid 2003, S. 37 – 50.

Schäffter, Otfried: Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen 1991.

Schechner, Richard, „Believed-in“-Theater. In: Caduff, Corina, Pfaff-Czarnecka, Joanna (Hg.): Rituale heute – Theorien – Kontroversen – Entwürfe. Berlin 2001, S. 181 - 190.

Schechner, Richard: Ritual, Play and Performance. New York 1972.

Scherr, Albert: Gesellschaftliche Umbrüche, Krisen und Konflikte – Kulturelle Jugendbildung vor neuen Herausforderungen. In: BKJ (Hg.): Kultur leben lernen. Bildungswirkungen und Bildungsauftrag der Kinder- und Jugendkulturarbeit. Remscheid 2002, S. 51–59.

Schmeer, Gisela: Kunsttherapie in der Gruppe Vernetzung – Resonanzen – Strategeme. Stuttgart 2003.

Schmidt, Heinrich und Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. München 1995.

Schmitz, Hermann: Leib und Gefühl – Materialien zu einer philosophischen Therapeutik. Paderborn 1989.

Schnakenburg, Renate von: Ästhetische Theorie in der Sozialen Arbeit. Vortrag anlässlich der Fachtagung in Bochum am 16.09.2003.

Schnakenburg, Renate von: Zur Konvergenz von Ästhetik und Sozialität. Ausdruck und Verstehen – Grundanliegen einer Ästhetik in der Sozialen Arbeit. Überarbeitetes Skript des Vortrages zum 6. Bundeskongress Soziale Arbeit, Münster am 23.09.2005.

Schroeter-Wittke, Harald: Übergang statt Untergang. In: Dalferth, Ingolf u.a.: Theologische Literaturzeitung 128. Jg., Heft Nr. 6, S. 584, Leipzig 2003, S. 575 – 588.

Schuhmacher-Chilla, Doris: Ästhetische Sozialisation und Erziehung – zur Kritik an der Reduktion von Sinnlichkeit. Berlin 1995.

Schumacher-Chilla, Doris (Hg.): Im Banne der Ungewissheit. Bilder zwischen Medien, Kunst und Menschen. Oberhausen 2004.

Schütz, Alfred: Gesammelte Aufsätze. Zitiert nach: Redaktion für Philosophie des Bibliographischen Instituts unter der Leitung von Kwiatkowski, Gerhard (Hg.): Die Philosophie. Mannheim 1985, S. 244.

Schwenk, Theodor: Bewegungsformen des Wassers. Stuttgart 1967.

Seitz, Hanna: Räume im Dazwischen. Bewegung, Spiel und Inszenierung im Kontext ästhetischer Theorie und Praxis. Essen 1996.

Seitz, Hanne: Here be dragons. Zum performativen Verfahren. In: Seitz, Hanne (Hg.): Schreiben auf Wasser. – Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Essen 1999, S. 225 – 241.

Selle, Gert: Kunstpädagogik jenseits ästhetischer Rationalität? Über eine vergessene Dimension der Erfahrung. In: Kunst + Unterricht, Heft Nr. 192, S. 16-21, Seelze 1995.

Selle, Gert: Kunstpädagogik und ihr Subjekt. Entwurf einer kunstpädagogischen Praxis. Oldenburg & Isensee 1998.

Selle, Gert: Schreiben und Malen. Malen und Schreiben. Illumination einer didaktischen Grundfigur. In: Pazzini, Karl- Josef (Hg.): Wenn Eros Kreide frisst. Anmerkungen zu einem fast vergessenen Thema der Erziehungswissenschaft. 1. Aufl., Essen 1992, S. 85 - 102.

Seumel, Ines: Zum Beispiel: Joseph Beuys – 7000 Eichen. In: Kunst + Unterricht, Heft Nr. 159, S. 14, Seelze 1992.

Sheldrake, Rupert: Das Gedächtnis der Natur. Das Geheimnis der Entstehung der Formen in der Natur. 10. Aufl., Bern u. a. 2002.

Singer, Milton (Hg.): Traditional India. Structure and change. Philadelphia 1959.

Silverman, Kaja: Der Blick. In: Huber, Jörg; Heller, Manfred (Hg.): Konturen des Unentschiedenen. Basel und Frankfurt a. M. 1997, S.239 - 255.

Stanislawski, Konstantin: Mein Leben in der Kunst. Berlin 1951.

Steffen, Uwe: Das Mysterium von Tod und Auferstehung, Formen und Wandlung des Jona-Motivs. Göttingen & Zürich 1963.

Steffen, Uwe: Taufe Ursprung und Sinn des christlichen Einweihungsritus. Stuttgart 1988.

Steiner, Rudolf: Entsprechungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Der Mensch eine Hieroglyphe des Weltalls. 16 Vorträge, gehalten in Dornach zwischen dem 9.4. und 16. 5. 1920, Dornach 1958, S. 154 ff.

Stern, Daniel N.: Die Lebenserfahrungen des Säuglings. 6. Aufl., Stuttgart 1998.

Stern, Heike von: Alle Antennen auf Empfang. Wer achtsam lebt, lebt besser. In: Psychologie heute. Heft Nr. 7, S. 20 - 28, Weinheim 2004.

Ströker, Elisabeth (Hg.): Lebenswelt und Wissenschaft in der Philosophie Edmund Husserls. Frankfurt a. M. 1979.

Thiele, Jens; Edith-Russ-Haus (Hg.): Katalog zur Ausstellung „Still“, Christian Gude/ Stanislaus Müller-Härlin/ Claudia Ohmert, Edith-Russ-Haus, Oldenburg, 27.7. – 5.9.2004.

Türcke, Christoph: Wie krieg Ich mich zu fassen? In: Frankfurter Rundschau vom 23.1.1988.

Turner, Victor W.: Liminalität und Communitas. In: Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.): Ritualtheorien. Opladen & Wiesbaden 1998, S. 251 - 262.

Turner, Victor W.: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des Menschen. Spiele. Frankfurt a. M. 1995.

Velten, Hans Rudolf: Performativität. In: Benthien, Claudia; Velten, Hans Rudolf (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Reinbeck bei Hamburg 2002, S. 217 - 242.

Vischer, Theodora: Beuys und die Romantik – individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie? Köln 1983.

Vischer, Theodora: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln 1991.

Vollbrecht, Ralf: Einführung in die Medienpädagogik. Weinheim & Basel 2001.

Volp, Rainer: Das offene Labyrinth. In: Nißlmüller, Thomas; Volp, Rainer (Hg.): Raum als Zeichen. Münster 1998, S. 11 – 31.

Volp, Rainer: LITURGIK. Die Kunst, Gott zu feiern. Bde. 1 u. 2., Gütersloh 1992.

Vondung, Klaus: Die Absurdität des apokalyptischen Heilsversprechens. In: Bolz, Norbert; Reijen, Willem van (Hg.): Heilsversprechen. München 1998, S. 25 - 34.

Wagner-Willi, Monika: Liminalität und soziales Drama. In: Wulf, Christoph; Göhlich, Michael; Zirfas, Jörg: Grundlagen des Performativen. Weinheim & München 2001, S. 227 - 251.

Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.): Wahrig Fremdwörterlexikon. Gütersloh 2000.

Wainwright, Geoffrey: Taufe. 2. Geschichte und Theologie. In: Fahlbusch, Erwin; Lochmann, John M.: Evangelisches Kirchenlexikon. Band 4. 3. Auflage, Göttingen 1996.

Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. 5. Aufl., Stuttgart 1998.

Welsch, Wolfgang: Topoi der Postmoderne. In: Fischer, Hans Rudi; Retzer, Arnold; Schweitzer, Jochen (Hg.): Das Ende der großen Entwürfe. Frankfurt a. M. 1993, S. 35 – 55.

Welzer, H.: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München 2002.

Westphalen, Klaus: Neue Schul- und Lernkultur? Kritische Würdigung des „pädagogischen Zeitgeistes“. In: Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht, Kultus, Wissenschaft und

Kunst (Hg.): Wissen und Werte für die Welt von morgen. Dokumentation zum Bildungskongress Ludwig-Maximilian-Universität. München 1998, S. 83 – 100.

Whitehead, Alfred North: Prozess und Realität. 2.Aufl., Frankfurt a. M. 1984. In: Kunzmann, Peter u.a. (Hg.): dtv-Atlas zur Philosophie. München 1991, S. 223.

Wichelhaus, Barbara: Wirkungen von Kunst. In: BKJ (Hg.): Kultur leben lernen. Bildungswirkungen und Bildungsauftrag der Kinder- und Jugendkulturarbeit. Remscheid 2002, S. 157 – 162.

Wiehl, Reiner: Die Komplementarität von Selbstsein und Bewusstsein, In: Cramer, Konrad u.a. (Hg.). Theorie der Subjektivität. Frankfurt a. M. 1990., S. 44 - 75.

Winnikott, Donald W.: Vom Spiel zur Kreativität. 9. Aufl., Frankfurt a. M. 1997.

Wosien, Maria-Gabriele: Tanz als Gebet – Feiert Gottes Namen beim Reigen. Linz 1994.

Wosien, Maria-Gabriele: Tanz im Angesicht der Götter. München 1985.

Wulf, Christoph; Jörg Zirfas (Hg.): Die Kultur des Rituals. Inszenierungen. Praktiken. Symbole. München 2004.

Wulf, Christoph: Anthropologie der Erziehung. Weinheim 2001.

Wulf, Christoph: Ritual. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Weinheim & Basel 1997, S. 1029 – 1037.

Wulf, Christoph; Göhlich, Michael; Zirfas, Jörg (Hg.): Grundlagen des Performativen. Weinheim & München 2001.

Wulf, Christoph; Göhlich, Michael; Zirfas, Jörg: Sprache, Macht und Handeln – Aspekte des Performativen. In: Wulf, Christoph; Göhlich, Michael; Zirfas, Jörg (Hg.): Grundlagen des Performativen. Weinheim & München 2001, S. 9 - 24.

Zilleßen, Dietrich: Wahrnehmung ohne Wahrheit? Die Bedeutung der Phänomenologie für die Ethik. In: Beuscher, Bernd: Remedia- Religion- Ethik – Medien. Norderstedt 1999, S. 119.

Zilleßen, Dietrich: Hörproben. In: Fermor, Gotthard; Gutman, Hans-Martin; Schroeter, Harald (Hg.): Theophonie – Grenzgänge zwischen Musik und Theologie. Hermeneutica 9. Rheinbach 2000, S.15 – 39.

Zilleßen, Dietrich: Raumbeschreitungen. In: Klie, Thomas; Leonhard, Silke (Hg.): Schauplatz Religion. Grundzüge einer Performativen Religionspädagogik. Leipzig 2003, S. 67–91.

Zilleßen, Dietrich: Sicherung und Bedrohung des Körpers im Ritual. Spuren sakramentalen Handelns. In: Heimbrock, Hans-Günter; Streib, Heinz (Hg.): Magie. Katastrophenreligion und Kritik des Glaubens. Eine theologische und religionstheoretische Kontroverse um die Kraft des Wortes. Kampen 1994, S. 199 – 226.

Zilleßen, Dietrich: Symbole geben zu lernen. In: Oelkers, Jürgen; Wegenast, Klaus (Hg.): Das Symbol – Brücke des Verstehens. Stuttgart u.a. 1991, S. 150 - 168.

Zilleßen, Dietrich: Vergessen als Bildungsarbeit? Religionspädagogische Reminiszenzen. In: Zeitschrift für Pädagogik und Theologie. Der Evangelische Erzieher. 55. Jg., Heft Nr. 4, S. 350 - 362, Frankfurt a. M. 2003.

Zimmermann, Peter: Grundwissen Sozialisation. Opladen 2000.

Zons, Raimar; Kümmel, Albert: Erlösung? Wovon? In: Bolz, Norbert; Reijen, Willem van (Hg.): Heilsversprechen. München 1998, S. 137 - 157.

Zweite, Armin: Natur Materie Form. In: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
(Hg.): *Joseph Beuys: Natur, Materie, Form*. München u.a. 1991, S. 13 ff.

