

Ränder der Darstellung

Leiblichkeit in den Künsten

Herausgegeben von Christian Grüny

212 S. · Broschiert · € 29,90 · ISBN 978-3-95832-051-2

© Velbrück Wissenschaft 2015

Einleitung

Rasch: gelenkte Behendigkeit, Genauigkeit, richtiger Rhythmus (Gegenteil der Hast), schnelles Ausgreifen, Überraschung, Bewegung der ins Blattwerk schlüpfenden Schlange.

Roland Barthes¹

Wenn man ohne Kontext mit den elliptischen Formulierungen Barthes' konfrontiert wird, weist fast nichts darauf hin, worüber er eigentlich spricht. »Richtiger Rhythmus« – das könnte auf den Tanz verweisen, oder auf die Musik. Der Rest scheint eine offenbar sehr spezifische Bewegung oder einen Bewegungsablauf zu benennen, der teils beschrieben, teils metaphorisch evoziert wird, ohne dass man wüsste, was damit gemeint ist. Tatsächlich entstammt das Zitat einem Text über Robert Schumann, es handelt also in der Tat von Musik. Dabei ist Barthes' Anspruch, seinen Gegenstand möglichst genau zu erfassen und erfahrbar zu machen. Es geht also gerade nicht um Poetisierung, sondern um Präzision. Aber worauf bezieht sich diese?

Beschrieben wird offenbar eine körperliche Bewegung, die von niemandem als solche real vollzogen wird. Was für eine Bewegung ist das? Oder ist das die falsche Frage, und wir haben es insgesamt, nicht nur im letzten Teil, mit einer Metapher zu tun? Deren Explikation könnte etwa so lauten: Der Verlauf der Musik erscheint so, als würde sich etwas bewegen, und dieser Eindruck lässt sich auf die imaginierte Bewegung eines Körpers übertragen und in Analogie zu dieser beschreiben. Von einer wirklichen Bewegung könnte dann nur die Rede sein, wenn sich reale Körper beobachtbar bewegen – etwa im Tanz –, und jeder andere Bezug

1 Roland Barthes, »Rasch«, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 299–311, hier 310.

auf Körper in Bewegung wäre metaphorisch, so auch die Rede von einer Körperlichkeit des Lesens, des Bildbetrachtens und des Musikhörens. Der unbewegte Konzerthörer, dessen Urbild laut Horkheimer und Adorno der an den Mast gefesselte Odysseus ist,² und der stumme Leser bringen ihre Körper eben nicht real ins Spiel, genauso wenig, wie die Musik sich wirklich bewegt. Die Metaphern neigen nun aber dazu, sich zu vervielfältigen und zu verselbständigen, wie es ihre Art ist, und die Rede vom Körper in der Kunst droht sich unkontrolliert und über jede Plausibilität auszubreiten.³

Gerade hier ist es produktiv, die phänomenologische Unterscheidung von Körper und Leib aufzugreifen, von materiell vorliegender Körperlichkeit und fungierender Leiblichkeit, die unseren primären, nicht vollständig überschreitbaren Zugang zur Welt ausmacht und die Wahrnehmung ermöglicht, strukturiert und begleitet. Wenn Leiblichkeit unseren Modus umschreibt, mit der Welt umzugehen, kann man sie nicht auf die physische Bewegung von Körpern beschränken. Entsprechend sollte der modale Begriff der Leiblichkeit dem scheinbar substanziellen des Leibes vorgezogen werden, der suggeriert, wir hätten es mit einer zweiten Entität zu tun, einer fragwürdigen Verdopplung, die ein Leib-Körper-Problem produziert, das auf unglückliche Weise das Erbe des Leib-Seele-Problems antritt.⁴ Ebenso wenig hilfreich ist ein Verständnis des Leibes als das, was jemand »in der Gegend seines Körpers von sich spüren kann«⁵, denn es verliert gerade die körperliche Dimension und legt so eine psychologische Reduktion nahe. Leiblichkeit ist weder ein zweiter Körper noch ein Komplex von Gefühlen, sondern eine bestimmte Betrachtungsweise des körperlichen Wesens Mensch, die von seiner elementaren Bezogenheit auf die Welt ausgeht, in der zwischen »Körperlichem« und »Geistigem« keine scharfe Grenze gezogen werden kann.⁶ Von hier aus

2 Vgl. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Adorno, *Gesammelte Werke* Bd. 3), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 51.

3 Besonders scharf aus literaturwissenschaftlicher Perspektive: »Wie eine Made frißt sich ›der Körper‹ durch die Fakultäten und scheidet einen kulturwissenschaftlichen Einheitsbrei als Resultat hinter sich aus.« (Gideon Stiening: »Body-lotion. Körpergeschichte und Literaturwissenschaft«, in: *Scientia Poetica* 5 (2001), S. 183–215, hier 186)

4 Wie etwa bei Thomas Fuchs: *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*, Stuttgart: Klett-Cotta 2000, S. 135ff.

5 Hermann Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Stuttgart: Edition Tertium 1998, S. 12.

6 Ein so möglichst allgemein formuliertes Verständnis von Leiblichkeit lässt sich an unterschiedliche Autoren anschließen, allen voran Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty und Helmuth Plessner, und auf diese Weise weiter ausbuchstabieren. Für einen Überblick über unterschiedliche Positionen zu diesem Thema vgl. Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny u. Tobias N. Klass

betrachtet bleiben Barthes' Formulierungen Metaphern, aber sie beziehen sich auf reale leibliche Vorgänge des Nachvollzugs dessen, was die Musik »tut«. Sie können durch andere, vielleicht treffendere Metaphern ersetzt werden, aber nicht durch eine reine, unmetaphorische Sprechweise.

Man muss dabei zwischen den verschiedenen künstlerischen Disziplinen unterscheiden und sehr genau nachvollziehen, auf welche Weise jeweils von einer leiblichen Dimension gesprochen werden kann, denn auch dieses Motiv ist keineswegs davor gefeit, zu einer modischen Allzweckwaffe zu werden, das am Ende in seiner unterschiedslosen Anwendung mehr verdeckt als es erschließt. Dabei erscheint es zuerst einmal sinnvoll, zwischen den Ebenen der Produktion bzw. der Produzentinnen, der Medialität, des inhaltlichen Bezugs und der Rezipientinnen zu unterscheiden – gleichzeitig sehen wir aber bereits bei Barthes, dass sich diese Unterscheidung nur bedingt konsequent durchführen lässt. *Rasch* beschreibt die Bewegung der Musik selbst, aber diese erschließt sich nur dem, der sie differenziert nachvollzieht, der also selbst etwas tut.

Wir finden diese Verflechtung wieder in den klassischen phänomenologischen Untersuchungen zur Kunst, insbesondere bei Merleau-Ponty. Die Gattung, der hier am meisten Aufmerksamkeit gewidmet worden ist, ist nicht etwa der manifest körperliche Tanz oder die Musik, sondern die bildende Kunst und hier vor allem die Malerei. Für Merleau-Ponty sind insbesondere Cézannes Bilder Darstellungen einer sich in der Sinnlichkeit artikulierenden Welt, die von der gestischen Umsetzung seines eigenen Sehens durch den Maler und deren Nachvollzug durch die Rezipienten belebt wird; die Unterscheidung von Produktion, Werk, Referenz und Rezeption wird damit zwar nicht außer Kraft gesetzt, aber doch relativiert, indem die einzelnen Instanzen auch hier ausdrücklich in ihrer Verflechtung gezeigt werden.⁷

Es kann hier nicht das Ziel sein, einen auch nur cursorischen Überblick über die verschiedenen Autoren und Ansätze zu geben, die das Motiv der Leiblichkeit in den vergangenen Jahrzehnten mobilisiert haben, um sich künstlerischen Gestaltungen und Prozessen zu nähern. Der Stand in den einzelnen künstlerischen Disziplinen ist hier höchst unterschiedlich, wobei es weiterhin die Bildlichkeit ist, der die meiste Aufmerksamkeit gewidmet wird. Statt eines solchen Überblicks, für den auf die einzelnen Beiträge verwiesen sei, möchte ich hier nur exemplarisch einige wenige Autoren erwähnen, an denen sich bestimmte zentrale Punkte

(Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen: Mohr Siebeck 2012.

⁷ Vgl. insbesondere Maurice Merleau-Ponty: »Der Zweifel Cézannes«, in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 3–28; ders.: »Das Auge und der Geist«, a.a.O., S. 275–317.

deutlich machen lassen – auch wenn sie nicht oder nur zum Teil dem Mainstream dieses Diskussionszusammenhangs angehören.

Mikel Dufrenne hat anschließend an Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* bereits 1953, vor dessen Texten zur Malerei, eine große Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung vorgelegt.⁸ Anders als im Falle des zwanzig Jahre später einsetzende Booms der ästhetischen Erfahrung in der deutschen Ästhetik, der bis heute die Diskussion prägt,⁹ ist Leiblichkeit für Dufrenne ein zentrales Motiv. Das Medium der ästhetischen Erfahrung ist für ihn *le sensible*, das Sinnliche, das sowohl auf die Wahrnehmung wie auf das Wahrgenommene, das ästhetische Objekt bezogen ist. Innerhalb dieser Erfahrung unterscheidet Dufrenne noch einmal die elementare, vorbewusste sinnliche Wahrnehmung, die er als *présence* bezeichnet, vom bewussten Umgang, der Repräsentation, Vorstellungskraft und Wissen einschließt. Gleichzeitig können diese beiden Ebenen aber gerade nicht scharf voneinander getrennt werden; im Sinne des Umgangs mit verkörperter Bedeutung, der niemals vollständigen Durchsichtigkeit und des ständigen Rückbezugs auf den sinnlich erfahrenden Leib müssen sie beide leiblich genannt werden.

Interessant für unseren Kontext ist dabei, dass Erfahrung hier als Oberbegriff fungiert, *innerhalb* dessen zwischen Wahrnehmung und Objekt unterschieden werden kann. Wenn der größte Teil des Buches gerade nicht der Wahrnehmung, sondern dem ästhetischen Objekt gewidmet ist, so ist dies gerade unter dem Vorzeichen ihrer untrennbaren Verflechtung zu sehen. Ohne leibliche Erfahrung mag es zwar Kunstwerke im Sinne materiell vorliegender Dinge geben, aber keine ästhetischen Objekte – also keine Kunst – und insofern bleibt Wahrnehmung auch hier notwendigerweise ein ständig mitlaufendes Thema.¹⁰

Eine weitere wichtige Dimension, nämlich die der Produktion, fügt hier ein Buch hinzu, das weder aus der phänomenologischen Tradition stammt noch von ihr rezipiert wurde: *Denken und Spielen* von Jürgen Uhde und Renate Wieland. Das Spielen notierter Musik ist selten Gegenstand der philosophischen Ästhetik und mag daher prima facie als Sonderfall erscheinen, kann aber als exemplarisch für unseren

8 Vgl. Mikel Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris: PUF 1953.

9 Den Anstoß gaben Hans Robert Jauß und Rüdiger Bubner aus sehr unterschiedlichen theoretischen Hintergründen in den frühen siebziger Jahren; vgl. ausführlich Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982; Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

10 Zu dieser Unterscheidung vgl. Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, a.a.O., Kap. 1.

Zusammenhang gelten.¹¹ Es bildet eine Schnittstelle, an der Rezeption, Produktion und Sache in einer Weise zusammenspielen, dass sie fast ununterscheidbar werden. Die Besonderheit notierter musikalischer Form liegt darin, dass sie realisierungsbedürftig ist: Notentexte müssen gespielt werden, und nicht zufällig nennt man dies Interpretation. Insofern diese in Aufmerksamkeit für eine Sache geschieht, die als klingende von ihr überhaupt erst hervorgebracht wird, könnte man tatsächlich noch stärker von Realisierung sprechen. Kurz gesagt: Die Interpreten *vollziehen* das Stück.

Uhde und Wieland formulieren nun ausgehend von Adorno und hier wesentlich von seiner Fragment gebliebenen Theorie der musikalischen Reproduktion eine ausführliche, auf praktische Realisierung zielende Theorie der musikalischen Form vor allem im Hinblick auf Zeitlichkeit. Diese Realisierung ist ein manifest körperliches Geschehen, geht aber nicht in den beobachtbaren Körperbewegungen auf; das spezifische Können, in dem die praktische Beherrschung des Instruments mit einem Verstehen der jeweiligen Stücke und ihrer konkreten Artikulation im Hinblick auf eine konkrete Gestaltung zusammenwirken, muss man als leiblich beschreiben. Denken und Spielen sind für Uhde und Wieland eben keine getrennten Aktivitäten oder Vermögen, sondern wirken in der leiblichen Interpretation zusammen. Die erklingende Musik ist auf dieses Zusammenwirken angewiesen, und es gibt das Urbild auch für den hörenden Nachvollzug ab.

Wenn sie dies konkret beschreiben, greifen die Autoren auf das Motiv der Geste oder des Gestischen zurück: »Die mimetische Kraft des Spielenden erstarkt in dem Maße, wie er den wechselnden Zeitphasen eines Affektes, seinem Mienenspiel, noch im kleinsten zu folgen lernt und wie er die Übergänge zwischen den verschiedenen Gesten minutiös registriert.«¹² Das komplexe gestische Gefüge in seiner zeitlichen Artikulation wird registriert und hervorgebracht, und damit zeigt sich die Musik insgesamt als Geschehen, in dem auch Analyse, Technik und Interpretation nicht voneinander getrennt werden können, sondern in einer leiblichen Realisierung zusammenkommen.

Der letzte Autor, auf den ich hier verweisen möchte, stellt das Motiv der gestischen Bewegung in den Mittelpunkt und verallgemeinert es: Es geht mir um Paul Valéry's Texte zum Tanz, die zwar nicht systematisch ausgearbeitet sind, aber weitreichende Folgerungen enthalten. Sie spitzen die Dimension des Dynamischen noch einmal deutlich zu, indem sie

11 Zu den wenigen Ausnahmen gehört, mit etwas anderem Fokus, Alfred Schütz: »Gemeinsam musizieren – Die Studie einer sozialen Beziehung«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze II*, Den Haag: Nijhoff 1972, S. 129–150.

12 Jürgen Uhde und Renate Wieland: *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1988, S. 490.

nicht nur »den Tanz als eine Handlung [...], die sich aus der gewöhnlichen und zweckgebundenen Handlung *ableitet*, sich dann von ihr *löst* und am Ende sich ihr *entgegenstellt*«¹³, verstehen, sondern dieses dynamische Modell verallgemeinern, bis »alle Künste als Sonderfälle dieser allgemeinen Idee aufgefaßt werden«¹⁴ können. Die Künste allesamt vom Tanz her zu denken heißt, sie als Bewegungen, als Artikulationen zu verstehen, die lediglich in unterschiedlichen Medien stattfinden und sich (eher) körperlich wie der Tanz oder (eher) geistig wie die Poesie artikulieren.

In jedem Fall sind sie angewiesen auf den leiblichen Nachvollzug durch die Rezipienten, und zwar nicht obwohl, sondern weil sie sich zu einer Art Innenleben ausbilden, das durch innere Resonanzen zusammengehalten und durch äußere Resonanzen in der Erfahrung aktualisiert wird. So lässt Valéry Sokrates angesichts einer Tänzerin sagen: »Ich selbst, ich fühle mich von außerordentlichen Kräften ergriffen oder vielmehr, ich fühle sie aus mir ausbrechen, aus mir, der nicht wußte, daß ich sie besitze.«¹⁵ Die »gelenkte Behendigkeit«, von der Barthes gesprochen hatte, ist eine eben solche Form des Tuns, bei nicht klar ist, ob es der Rezipientin von außen zustößt oder sie es von sich aus vollzieht.

Das Motiv der Darstellung, dass hier vor allem von Ernst Cassirer her verstanden werden soll, fügt in diese Verflechtung eine gewisse Distanz ein. In Cassirers Systematik der symbolischen Formen bildet Darstellung (oder, weniger glücklich, Repräsentation) die Mitte zwischen Ausdruck und Bedeutung, zwischen einer Verschmelzung von Sache und Sinn und ihrer vollständigen Entkopplung in der Arbitrarität des Zeichens. Sie ist gekennzeichnet durch ein Ineinander von Gegenwart und Vergegenwärtigung und der Ort der symbolischen Prägnanz.¹⁶ So wenig man Leiblichkeit auf die Ebene der vorprädikativen *présence* beschränken kann, so wenig gehen Produktion, Kunstwerk und Rezeption auf eine Weise ineinander auf, dass man sie nicht mehr unterscheiden kann. Aktivität und Passivität mögen nicht auseinanderzuidividieren sein, sehr wohl aber kann eine Betrachterin oder Hörerin zwischen sich und der Sache unterscheiden. Die Möglichkeit, reflexive Distanz einzunehmen, ist selbst und gerade auch in der musikalischen Interpretation von Bedeutung – aber nur um den Preis der vollständigen Neutralisierung kann sie zur voll-

13 Paul Valéry, »Philosophie des Tanzes«, in: ders., *Werke 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*, Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 1995, S. 243–257, hier 253.

14 A.a.O., S. 254 (Hervorhebung getilgt).

15 Paul Valéry, *Eupalimos oder der Architekt, eingeleitet durch ›Die Seele und der Tanz‹*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 48.

16 Vgl. Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen, Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis* (ECW 13), Hamburg: Meiner 2002, S. 218–233.

ständig distanzierter Betrachtung werden. Insofern haben wir es bei all dem mit Darstellungen ganz in Cassirers Sinne zu tun.

Leiblichkeit und Darstellung im hier skizzierten Sinne einer reflektierten Verflechtung von Produktion, ästhetischem Gegenstand, Welt und Rezeption sind für die Kunst zentral. Es geht hier nicht um einen Aspekt künstlerischer und ästhetischer Praxis, der ein Mehr oder Weniger kennt, gemäß dem sich die Künste in mehr oder weniger körpernahe kategorisiert werden könnten, sondern um die Bedingung ästhetischer Artikulation überhaupt. Dieser Zusammenhang lässt sich im Sinne eines phänomenologischen Verständnisses von Leiblichkeit besonders gut beschreiben. Die ursprüngliche Idee des vorliegenden Bandes war es denn auch, auf die künstlerische Form zu fokussieren und sie im Zusammenhang mit der Sensibilität von Künstlern und Rezipienten zu reflektieren, und so einen zentralen Punkt des Komplexes der Leiblichkeit in den Künsten zu behandeln.

Im weiteren Verlauf zeigte sich aber, dass die Beiträge sich immer mehr in Richtung der Ränder bewegten, und zwar in mehrerlei Hinsicht: einerseits in Randgebiete des Leiblichen, an denen sich zunehmend die Frage nach der Darstellungs- und Kunstfähigkeit stellt, andererseits an die Ränder spezifischer Darstellungsformen und -medien, an denen über ihre Grundlagen oder sie Überschreitendes nachgedacht werden muss und/oder das Motiv der Leiblichkeit sich von anderen, etwa psychoanalytischen oder medientheoretischen Diskursen herausgefordert findet. Man kann sagen, dass die Sache hier noch einmal auf neue Weise interessant wird, insofern sich die Produktivität und das Schicksal einer theoretischen Figur vielleicht eher an ihren Rändern entscheiden als in ihrem Zentrum.

Die hier versammelten Texte gehen vom aus je unterschiedlichen theoretischen Traditionen gespeisten Motiv leiblicher Darstellung aus und bringen es auf unterschiedliche Weise an seine Grenzen. Insofern das Schreiben selbst als Form der leiblich artikulierten Darstellung gelten muss, steht zu hoffen, dass sich dabei in ihnen alle der von Barthes genannten Attribute verkörpert finden: gelenkte Behändigkeit, Genauigkeit, richtiger Rhythmus, schnelles Ausgreifen und Überraschung.

Inga Römer nutzt eine philosophiehistorische Konstellation dazu, sich der ethischen Ambivalenz der Kunst anzunähern: die kantische Vorstellung der Schönheit als Symbol des Sittlichen auf der einen und Levinas' Diagnose einer katastrophalen ethischen Neutralität der Kunst auf der anderen Seite. Während das interesselose Wohlgefallen am Schönen für Kant als Einübung in Freiheit und Moralität verstanden werden muss, ist es für Levinas durch Verantwortungslosigkeit, durch eine neutralisierende Musikalisation der Welt gekennzeichnet. Statt diese Positionen als einander ausschließende Alternativen zu begreifen, versteht Römer

sie letztlich als komplementär und in ihrem Zusammenhang als treffende Beschreibung der realen Ambivalenz der Kunst, die geradezu als Signatur unserer Zeit verstanden werden kann.

Christian Grüny nimmt Konrad Fiedlers These einer Artikulation der visuellen Welt durch die Malerei zum Ausgangspunkt, um nach einer analogen Bewegung im Falle der Musik zu fragen. Die malende Ausdrucksbewegung der Hand setzt für Fiedler die Gestaltung des Gesehenen im Auge fort und vollendet sie, und Entsprechendes könnte für Stimme und Ohr angenommen werden. Die Stimme als nicht mit sich zusammenfallende Reflexivität umschreibt eine Leiblichkeit, die mit dem späten Merleau-Ponty eher prozesshaft zu denken ist als im Sinne einer Entität. Die Musik müsste von hier aus als Artikulation ihrer eigenen Vorgeschichte, als Gestaltung elementarer kommunikativer und affektiv-kognitiver Formen verstanden werden und weniger als Vollendung der hörbaren Umgebung.

Jörg Sternagel geht von Denis Diderots Theorie des Schauspielers als radikal sein Innen von seinem Außen abspaltenden, kontrollierten Ausdruckstechniker aus, um sie Helmuth Plessners anthropologischem Versuch über den Schauspieler entgegenzustellen, die diesen als paradigmatische Figur für den durch seine exzentrische Positionalität gekennzeichneten Menschen versteht. Die Notwendigkeit, sich zu sich zu verhalten, die jede ungebrochene Selbstidentität unterminiert, mündet für ihn nicht in die vollkommene Spaltung, sondern in ein reflexives Selbstverhältnis. Das Schauspielen wird damit zu einer existenziell bedeutsamen Handlung, bei der der Leib nicht nur ins Spiel gebracht wird, sondern in seiner in sich gebrochenen Identität auf exemplarische Weise auf dem Spiel steht.

Miriam Fischer-Geboers wendet sich dem Tango Argentino zu, den sie mit phänomenologischen Mitteln aufschließt. Tanz als Kunstform spielt immer noch eine marginale Rolle in der Ästhetik, was mit der Schwierigkeit zu tun haben mag, ihn in Sprache zu fassen. Speziell der Tango als mehr auf gemeinsame Praxis als auf künstlerische Form gerichteter Tanz lässt sich als leibliche Interaktion beschreiben, die zu einem guten Teil mimetisch, also auf der vorsprachlichen Ebene einer Zwischenleiblichkeit im Sinne Merleau-Pontys funktioniert und auf eine leibliche Responsivität und Resonanzfähigkeit angewiesen ist. Entsprechend formiert er sich innerhalb von improvisatorischen Prozessen, in denen sich Aktivität und Passivität der Tänzer nicht voneinander trennen lassen.

Norbert Axel Richter beschäftigt sich mit Kleidung als Bedeutungs- und Ausdrucksträger. Mit semiotischen Mitteln und der Ausdruckstheorie Plessners erarbeitet er den Entwurf einer Ontologie der Kleidung, die als Ausdruck verstanden werden kann, ohne dass sie immer als Mitteilung mit ausdrücklicher Bedeutung gesetzt oder als solche gelesen werden müsste. In einem Feld, in dem mit Ausdruck und Bedeutung gespielt

wird, ohne dass dies explizit werden müsste, bilden Semiotik und Phänomenologie keine theoriepolitischen Alternativen, sondern können und müssen einander komplementieren.

Andreas Cremonini setzt sich mit den übermalten Fotografien von Gerhard Richter und der Interaktion zwischen den kleinformatischen Fotos und der aufgetragenen Farbe auseinander, deren Auftrag immer zu einem großen Teil dem Zufall überlassen bleibt. Dabei fügen sich Foto und Farbe weder zusammen noch bleiben sie neutral gegeneinander; ihr spannungsvolles Verhältnis wird mit Merleau-Ponty und den Begriffen der Relation, der Dynamik und der Opazität beschrieben und schließlich auf Lacans Bildtheorie bezogen. Die intensiven Formen im Sinne Didi-Hubermans, die sich in den Bildern ergeben, erscheinen als unheimlich, desorientierend und befremdlich, weil sie von Affekten besetzt werden können, die sich einer direkten Darstellung entziehen. Als solche besetzen die Bilder die Kluft zwischen der Triebwelt und ihren Objekten.

Stefan Kristensen wendet sich der Frage nach dem Grund der Bilder im Sinne ihres Hintergrundes oder ihrer Grundlagen zu, was er im Sinne Merleau-Pontys und vor allem Jean-François Lyotards versteht: als das, was das Bild ermöglicht, ohne selbst in Erscheinung treten zu können. Während dieses Unsichtbare bei Merleau-Ponty als Affektiv-Leibliches bzw. später als chiasmatische Struktur verstanden wird, spitzt Lyotard dies noch weiter zu zu einem triebhaft-unbewussten Untergrund, zwischen dem und dem Erscheinenden Diskontinuität herrscht und das sich im Bild nur in Störungen bzw. als Störung zeigen kann. Am Beispiel von Bildern von Thierry Fontaine kann Kristensen dies verdeutlichen, um sich schließlich Robert Delignys Arbeit mit autistischen Kindern zuzuwenden, der bei dem Versuch, der vorsprachlichen, vorkommunikativen Wirklichkeit dieser Kinder nahezukommen, ihre wiederkehrenden Wege und Gesten aufzeichnete und so eine Art Bilder vor dem Bild produzierte.

Claus Volkenandts Gegenstand sind jüngere Photographien von Kindern und Jugendlichen, die er in den Kontext eines seit den achtziger Jahren zu konstatierenden »Hunger nach Bildern«, d.h. nach figürlichen Darstellungen stellt. Methodisch hält er dabei anschließend an Gadamer an einem starken Bildbegriff fest, der auch das okkasionelle, also auf eine bestimmte Situation bezogene Bild als medial vermittelte Darstellung begreift, die gerade ihr indirekt-gebrochener Bezug zur dargestellten Wirklichkeit aufschlussreich macht. Exemplarisch wendet er sich der Photoserie »Ein entzaubertes Kinderzimmer« von Wolfgang Hahn zu, in der sich ein Typ visuell fokussierter, leiblich neutralisierter Konzentration zeigt, den er als »Kopfsehen« bezeichnet. Dass dies gerade bei Kindern problematisch ist, kann anhand dieser Darstellungen konstatiert werden, ohne dass damit in ein kulturkritisches Lamento eingestimmt werden müsste.

Friedrich Balke bearbeitet anhand von Pathosformeln der Defiguration Orte, an denen das Integrale des Leibes aufgelöst wird und sich in

dieser Auflösung Wesentliches zeigt. Der große Zeh, der bei McLuhan/Fiore und bei Bataille/Boiffard fotografisch aus dem Zusammenhang gelöst und für sich präsentiert wird, erscheint als verschwiegener Anfang von Medialität und als verborgenes, niedriges Fundament von (Selbst-)Herrschaft und damit paradoxerweise als das Menschlichste am Menschen. Auf der anderen Seite stehen Boiffards Bild von und Musils Text zum Fliegenpapier, in denen die langsam verendenden Fliegen zum Tableau des Sterbens auf dem Schlachtfeld werden und so mit den Menschen den Platz tauschen. Wir sehen Darstellungen des Menschlichen an seinen Rändern und jenseits von ihnen.

Kathrin Buschs Gegenstand ist ein Phänomen, das aus der Ästhetik in der Regel ausgeschlossen bleibt: der Kitzel und das Kitzeln. Das Kitzeln offenbart paradigmatisch eine elementare Offenheit und Sensibilität des Leibes, der man sich nicht entziehen und die man niemals vollständig beherrschen kann; darin und in seinem Ausgeschlossenheit gehört es in eine Reihe mit dem Erotischen und dem Grausamen. Es ist dabei aber von einer größeren Ambivalenz als diese, indem es zwischen Anziehung und Abstoßung changiert und nur noch mit Lachen beantwortet werden kann – nach Plessner eine Weise, mit existenzieller Überforderung umzugehen. Als solches ist das Kitzeln eine Herausforderung für Kunst und Ästhetik gleichermaßen.

Richard Shusterman erläutert sein Projekt der Somästhetik in seiner Anwendung auf die Künste. Somästhetik bezeichnet den Versuch, den Körper/Leib – oder in seiner Sprache das Soma – als unser primäres Medium des Weltzugangs in theoretischer Perspektive in seine angemessenen Rechte einzusetzen, aber auch praktisch zu üben und in seiner Sensibilität und seinen Fähigkeiten zu verbessern. In einem Durchgang durch die Geschichte der Ästhetik weist Shusterman auf die Leibfeindlichkeit der Tradition und arbeitet am Leitfaden von Hegels Systematisierung der Künste nach ihrer Geistigkeit die jeweilige Bedeutung des Körpers in ihnen heraus, um schließlich Dimensionen zu benennen, in denen der Körper im Zusammenhang mit den Künsten kultiviert werden kann, ohne ihn als bloßes Mittel zum Zweck zu betrachten.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind im Zusammenhang mit der im Rahmen des DFG-geförderten Netzwerks »Kulturen der Leiblichkeit« 2013 veranstalteten Tagung *Form und Sensibilität. Leiblichkeit in den Künsten* an der Universität Witten/Herdecke entstanden und wurden um einige weitere Beiträge ergänzt. *Ränder der Darstellung* bildet nach *Leib und Sprache* und *Leib – Körper – Politik*¹⁷ den dritten Band

¹⁷ Vgl. Emmanuel Alloa u. Miriam Fischer (Hg.): *Leib und Sprache. Zur Reflexivität verkörperter Ausdrucksformen*, Weilerswist: Velbrück 2012; Thomas Bedorf u. Tobias N. Klass (Hg.): *Leib – Körper – Politik. Untersuchungen zur*

der Publikationsreihe des Netzwerks; ein letzter Band zum Thema Medien und Technik wird folgen.

Leiblichkeit des Politischen, Weilerswist: Velbrück 2015; der bereits erwähnte Band über Konzepte von Leiblichkeit (Alloa u.a., *Leiblichkeit. Zur Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, a.a.O.) gehört zur Vorgeschichte des Netzwerks.