



Salvador Dalí, *Le Phénomène de l'extase*, 1933, 27 × 18,5 cm, Fotocollage, Privatsammlung

Ekstase

Außergewöhnliche Erfahrung in der modernen und zeitgenössischen Kunst

Wenn heute von Ekstase die Rede ist, denken wir meist an drogeninduzierte Rauschzustände, was nicht zuletzt mit der gleichnamigen Droge Ecstasy zu tun hat, die vor allem in der Techno-Kultur seit den 1990er Jahren konsumiert wird. Verbunden mit Tanz, Musik und Lightshow verspricht der schnelle käufliche «Kick» einen außergewöhnlichen Bewusstseinszustand, der die alltägliche Erfahrung körperlicher und psychischer Grenzen transzendiert hin zu einer euphorisch erlebten Einheit mit den umgebenden Dingen und Menschen. Das Realitätsprinzip des Ich scheint für den Moment außer Kraft gesetzt. Im Genuss der erfüllten Gegenwart wird die Monotonie des Alltags vergessen und die Sorgen vor einer unsicheren Zukunft schwinden.¹

Der Name der Droge ist nicht ohne Grund gewählt und spielt ganz bewusst auf die ursprünglich religiöse Erfahrung der Ekstase an, die nicht nur in der Tradition des Christentums, sondern in allen Weltreligionen einen festen, wenn auch oft nur marginalisierten Platz hat.² Das Erlebnis der Grenzüberschreitung besitzt hier einen spirituellen Sinn und wird als Nähe zum Göttlichen erfahren: Die Angst vor der Selbstauflösung kulminiert in einer grenzenlosen Lust der Verschmelzung, die gerade in der Tradition christlicher Mystik oft in einer explizit erotisch und sexuellen Metaphorik beschrieben wird.³ Allerdings erfolgt die religiöse Ekstase nur in seltenen Fällen spontan und meist gehen dem Erlebnis spiritueller Erfüllung bestimmte Übungen voraus. Diese können einerseits wie im Christentum, Buddhismus oder Hinduismus asketischer Art sein, mithin Exerzitionen körperlichen und sinnlichen Verzichts wie Fasten, Meditation sowie sexuelle Enthaltensamkeit und Kasteiung. Oder aber ganz im Gegensatz dazu werden andererseits Techniken körperlicher Überanstrengung und sinnlicher Überreizung genutzt wie bei den tanzenden Derwischen im Islam, die durch wiederholte Drehbewegungen in Trance geraten, oder wie beim Schamanen, der durch rhythmisches Trommeln den Austritt seiner Seele aus dem Körper bewirkt. Ekstasetechniken sind somit Techniken des Exzesses und der Extreme: Sowohl ein Zuviel als auch ein Zuwenig an äußeren Reizen kann den Zustand der Ekstase herbeiführen.⁴ Dass gerade die großen Weltreligionen ekstatischer Erfahrung jedoch immer schon kritisch gegenüber standen, hängt mit der Individualität und Unmittelbarkeit der Transzendenzerfahrung zusammen, die sich einer institutionellen Kontrolle letztlich entzieht und sich nicht unbedingt mit den Inhalten kanonischer Lehre decken muss. So werden im Christentum Mystikerinnen und Mystiker wie Theresa von Avila oder Johannes vom Kreuz zwar als Heilige verehrt, doch garantiert die Ekstase aus der Sicht der Kirche keinesfalls eine Nähe zum Göttlichen. Viel häufiger wurde hingegen eine Nähe zum Teufel unterstellt und Ekstatiker als Besessene behandelt.⁵

Seit jeher ist die Ekstase mit dem Wahnsinn verschwistert, wobei freilich – wie vor allem Michel Foucault gezeigt hat – auch das Verständnis dieses Phänomens kulturellem Wandel unterworfen ist.⁶ So sprach Platon noch vom «göttlichen Wahnsinn» (theia mania), der sich in der künstlerischen Inspiration durch die Musen ebenso manifestiere wie in der Begeisterung für das Schöne, die der Seele Flügel verleihe und ihre Erinnerung an die einst bereits geschauten Ideen befördere.⁷ Gerade in der platonischen Tradition kommt der Ekstase somit auch der Wert höherer und wahrer Erkenntnis zu. Allerdings blieb die Vermittlung dieser geschauten Wahrheit sowohl im philosophischen als auch im theologischen Verständnis ein Problem, das grundlegend mit der Ekstase verbunden ist. Selbst Platon konnte hier letztlich nur in Gleichnissen sprechen und die Rede vom Unaussprechlichen ekstatischer Evidenzerfahrung gehört zur Topik mystischer Literatur.⁸ Bildet Platons Konzept des «göttlichen Wahnsinns» in gewisser Weise das Fundament für das christliche Verständnis der Ekstase, das seine Kehrseite im «teuflisch-dämonischen Wahnsinn» hatte, so bereitete das wissenschaftlich medizinische Konzept des Wahnsinns einem christlichen Verständnis der Ekstase im 19. Jahrhundert sein Ende.⁹ Für den französischen Neurologen Jean-Martin Charcot gehörte die Ekstase zum psychosomatischen Krankheitsbild der Hysterie und war ein Moment im idealtypischen Verlauf des so genannten großen Anfalls. Als Wissenschaftler war Charcot darum bemüht, einen aufgeklärten Blick auf die Geschichte der Besessenen zu werfen, wovon seine Studie *Les démoniaques dans l'art* (1887) Zeugnis ablegt.¹⁰ Kein Teufel oder Dämon ist Ursache für die körperlichen Verrenkungen, die er in künstlerischen Darstellungen von Besessenen fand, sondern die Nervenkrankheit der Hysterie. Dabei bewegte sich Charcot allerdings in einem logischen Zirkel, wenn er – wie die neuere Forschung gezeigt hat – seine Patientinnen indirekt dazu brachte, gerade solche Posen einzunehmen, wie sie als Muster von der christlichen Ikonographie geprägt worden waren.¹¹ Ekstase als hysterisches Symptom verdankt sich in ihrem körperlichen Erscheinungsbild somit ganz direkt bestimmten Konventionen künstlerischer Darstellung von Besessenen.

Wenn heutige Zeitdiagnosen in unserer säkularen Gesellschaft Anzeichen einer «ekstatischen Kultur» ausmachen, so hat dies nur noch entfernt etwas mit der religiös verstandenen Ekstase im strengen Sinne zu tun.¹² Auch spielt dabei der Wahnsinn der Ekstase kaum eine Rolle. Vielmehr geht es um die zahlreichen profanen Formen intensiven Erlebens, die uns aus der Eintönigkeit des Alltags herausreißen sollen und ein Gefühl der Lust versprechen. Ekstase ist zum Freizeitvergnügen und festen Bestandteil unserer Event-Kultur geworden: «Während die Ekstase historisch und in anderen Kulturen meist am Rande der Gesellschaft gepflegt wurde (so dass die soziale Marginalität gleichsam in der «ek-stasis» ihren Ausdruck finden konnte), scheint sie hierzulande als eigene Kultur in den Hauptstrom der Gesellschaft zu rücken.»¹³ Der eingangs erwähnte Drogenkonsum gehört in dieser Betrachtungsweise ebenso dazu wie bestimmte Extremsportarten, der Geschwindigkeitsrausch auf der Autobahn oder der Besuch im Swingerclub. In anderen Varianten heutiger Freizeitgestaltung scheint sich zudem ein diffuses metaphysisches Bedürfnis zu äußern, das von einer Suche nach Transzendenz jenseits der institutionalisierten Formen religiösen Glaubens zeugt. Zu denken wäre beispielsweise an den Yogakurs am Feierabend, die Exerzitien im Kloster übers verlängerte Wochenende oder die Pilgerwanderung nach Santiago de Com-

postela im Sommerurlaub. Die Kehrseite solch nach religiösem Muster geprägter Freizeitgestaltung ist ein breites Interesse am Okkulten, das auch von der Populärkultur befriedigt wird und sich in der großen Begeisterung für Joanne K. Rowlings *Harry Potter* ebenso zeigt wie in den Einschaltquoten für bestimmte US-amerikanische Serien im Fernsehen wie z. B. der *X-Files* oder den Besucherzahlen aktueller Vampirfilme.

Dass auch bestimmte Positionen zeitgenössischer Kunst vor diesem kulturellen Hintergrund zu situieren sind, war die These der von Paul Schimmel und Gloria Sutton kuratierten Ausstellung *Ecstasy. In and About Altered States*, die 2005/06 im Museum of Contemporary Art in Los Angeles zu sehen war.¹⁴ Während Ekstase hier vorrangig mit Drogenerfahrung in Zusammenhang gebracht wurde, situierte Veit Loers die zeitgenössische «Kunst der Ekstase» im Jahr 2008 im Kontext eines neuen und breiten Interesses an okkulten Phänomenen.¹⁵ Mit den Beiträgen dieser Ausgabe der *kritischen berichte* erweitern wir die Perspektive auf das Phänomen ekstatischer Erfahrung in seiner Beziehung zu den Künsten. In einem interdisziplinären Zugriff auf das Thema, der neben Kunstgeschichte auch Medien-, Literatur- und Tanzwissenschaft sowie Philosophie berücksichtigt, wird die facettenreiche, vielschichtige und teilweise widersprüchliche Semantik der Ekstase deutlich, zu der neben Okkultismus und Drogenrausch ebenso die Bereiche Religion, Sexualität und Psychopathologie gehören. Wird also einerseits das kategoriale Spektrum ekstatischer Erfahrung in seiner ganzen Komplexität untersucht, so wird andererseits auch die historische Perspektive erweitert.

Spätestens seitdem Friedrich Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* (1886) eine Archäologie des schönen Scheins betrieben und als dessen Fundament den «ekstatische[n] Ton der Dionysusfeier» entdeckt hat, gehört die Ekstase zum festen Repertoire moderner Kunst.¹⁶ Dabei ging es Künstlerinnen und Künstlern der frühen Avantgardebewegungen sowie des Modernismus nicht nur um Motive und Darstellungsweisen des Ekstatischen, sondern vielmehr darum, die Ekstase als Moment künstlerischer Produktion und als Effekt der Kunstrezeption fruchtbar zu machen: Kunst entsteht demzufolge im Rausch des inspirierten Genies, das sich damit einer existentiellen Gefährdung aussetzt, die durchaus im Wahnsinn enden kann. Auch soll Kunst ihre Rezipienten begeistern und bestenfalls in ihrer gesamten Existenz erschüttern. «Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie» – hatte Nietzsche gefordert.¹⁷ Und nicht wenige waren seinem Aufruf gefolgt. Gerade im Kontext der Reformbewegungen um 1900 und im Zusammenhang expressionistischer Kunstauffassung orientierten sich künstlerische Produktion und Rezeption am Phänomen des Ekstatischen, wie Eike Wittrock in diesem Heft am Beispiel der «Ekstatischen Tänze» Mary Wigmans zeigt. Dass auch die Surrealisten Interesse an diesem Phänomen hatten, deuten die Beiträge von Stefanie Rinke und Rüdiger Zill an, die mit Walter Benjamin und Roger Caillois zwei Exponenten am Rande der surrealistischen Bewegung im Hinblick auf eine Theorie moderner Ekstase befragen. Benjamin wendet mystische Erkenntnis ins Ästhetische, indem er von «profaner Erleuchtung» spricht.¹⁸ Das Ziel des Surrealismus sieht er bekanntlich darin, die «Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen», womit er implizit auf das durchaus problematische Verhältnis von Ekstase und Politik aufmerksam macht.¹⁹ Diese Problematik klingt auch bei Roger Caillois an, der Ekstase im Rahmen einer Theorie des Spiels verhandelt.²⁰ Zwar sieht er in der Verbindung von

Maske (mimicry) und Rausch (ilinx) ein wahrhaft schöpferisches Potential des Spiels, das jedoch bitterer Ernst werden kann, «wenn sie [Maske und Rausch] mit absichtlicher Täuschung durch Interessengemeinschaften, wie Männerbünden, als Geheimnis esoterisiert und monopolisiert werden, zu diktatorischen Herrschaftsformen führen können.»²¹

Unter den Surrealisten im engeren Sinne machte vor allem Salvador Dalí Ekstase als ästhetische Kategorie stark. So begeistert er sich in seinem Artikel *Le phénomène de l'extase* (1933) vorrangig für ihre intensive Wirkung und verändernde Kraft, welche die Wirklichkeit in anderem Licht erscheinen lasse und zu einer Umwertung aller Werte führe: «Le répugnant peut se transformer en désirable, l'affection en cruauté, les qualités en misères noires.»²² Auch hier deutet sich die moralische Ambivalenz des Ekstatischen an: «Jenseits von gut und böse» ist eine Veränderung vom Negativen zum Positiven ebenso möglich wie vom Positiven zum Negativen. In der gleichnamigen fotografischen Collage, die Dalí seinem Artikel beigelegt hat, wird die vexierbildartige Ambivalenz der Ekstase unmittelbar anschaulich und dabei zugleich als spezifisch «weibliches» Phänomen vor Augen geführt. (Abb.) Gerade weil Dalí den erklärenden Kontext der Fotografien buchstäblich weggeschnitten hat, erscheint der emotionale Ausdruck der hier zusammengestellten Frauengesichter mehrdeutig und changiert ganz bewusst zwischen religiöser und sexueller Ekstase. Zusätzlich wird dieser Eindruck hier noch überlagert durch eine Anspielung auf den ekstatischen Zustand der Hysterie, die ja ihrerseits bereits das Produkt einer Konversion ist, wie Sigmund Freud ausgeführt hat, denn psychisches Leid wird hier in körperlichen Schmerz umgewandelt. Eine ähnliche Umwertung erfolgt auch im Hinblick auf die Aneinanderreihung der Ohren, die gleichfalls zur Collage gehört: Die erkenntnisdienliche Funktion dieser Fotografien im Dienste der Kriminalistik geht nahtlos über in eine erotische Funktion, die das Ohr in einen Fetisch verwandelt und den Blick lustvoll auf dieses Körperteil fixiert. Die eingefügten Fotos von Skulpturen und einer Schmucknadel stellen einen Bezug zum Jugendstil her, der Dalí in diesem Zusammenhang besonders interessiert. Denn gerade die Architektur von Antoni Gaudí, über die Dalí im vorangestellten Artikel geschrieben hat, demonstriert die transformierende Kraft ekstatischer Kunst: Was eigentlich stabil und hart ist, erscheint flüssig und weich. Diese Form der Schönheit erfordert in den Augen Dalís auch eine ganz andere Weise der Rezeption. Man muss sie sich buchstäblich einverleiben: «La beauté sera comestible ou ne sera pas.»²³

Neben Expressionismus und Surrealismus gibt es noch weitere heiße Phasen ekstatischer Kunst im 20. Jahrhundert, zu denen der Abstrakte Expressionismus ebenso gehört wie die Body Art der 1960er Jahre. So ist die Ekstase für Barnett Newman Kennzeichen der sublimen Wirkung einer neuen US-amerikanischen Kunst, die sich an der Formaflösung von Gotik und Barock orientiert und dem Betrachter ein erhebendes Gefühl gesteigerter Präsenz bescheren soll.²⁴ Die mystische Konnotation einer solchen Präsenzerfahrung ist typisch für das Selbstverständnis modernistischer Kunst und kommt noch in den Schlusssätzen von Michael Frieds einflussreichem Aufsatz *Art and Objecthood* (1967) zum Tragen: «Presentness is grace.»²⁵ Auch im Kontext der performativen Künste sind die Bezüge zum Ekstatischen vielfältig. Sie reichen vom Rollenspiel des Schamanen und Mystikers in den Aktionen von Joseph Beuys über den dionysischen Rausch im *Orgien Mysterien Theater* von Hermann Nitsch bis zu den sexuell fundierten Verschmelzungsphantasien in der Performancekunst von Carolee Schneemann.²⁶

Doch erheben die in diesem Heft versammelten Aufsätze keineswegs den Anspruch, eine Geschichte der Ekstase in der modernen und zeitgenössischen Kunst zu erzählen. Vielmehr geht es darum, aus unterschiedlichen Perspektiven bestimmte Momente und Problemfelder kritisch zu beleuchten, die mit dem Verhältnis des Ekstatischen zu den Künsten verbunden sind. So zeigt Stephen Monteiro, wie der mystische Aspekt der Ekstase in der Malerei des Abstrakten Expressionismus durch die *cum paintings* von Andy Warhol konterkariert und profaniert wird. Und auch die Fotografien von Anna und Bernhard Blume, mit denen sich Gerald Schröder beschäftigt, lassen einen durchaus kritischen Blick auf die ekstatische Aktionskunst, beispielsweise von Joseph Beuys erkennen. Gerade in den zeitgenössischen Künsten ist das Verhältnis zur Ekstase oft kritisch gewendet. Dies zeigen die Beispiele aus dem zeitgenössischen Tanz, wie Eike Wittrock im Vergleich mit Wigmans Tänzen aus dem frühen 20. Jahrhundert deutlich macht, ebenso wie Cassandra Nakas' Analyse der Arbeiten von Bruce Nauman, der in seinen Videos und Installationen das Scheitern ekstatischer Zustände thematisiert. Nakas zeigt, wie Nauman dabei eine radikale Kritik an der Vorstellung des rauschhaften künstlerischen Schaffens formuliert und jede visionäre Hoffnung auf transzendente Erlösung und Erkenntnis ins Negative wendet. Gleiches gilt für die Filme von Ulla von Brandenburg und die Videoarbeiten von Douglas Gordon, die Vanessa Müller in ihren Bezügen zur frühen Moderne untersucht. Die Unmittelbarkeit ekstatischen Erlebens wird in der zeitgenössischen Kunst zunehmend in Frage gestellt und reflexiv gebrochen. Dies hängt auch mit den potentiellen Gefahren der Ekstase zusammen, die gerade im historischen Abstand zur Moderne verstärkt in den Blick geraten. Die zersetzende Kraft der Ekstase bedroht nicht nur das Ich in seinem rationalen Verhältnis zur Welt, sondern ebenso die Kunst selbst, die sich in der kompletten Auflösung der Form verliert. Auch ist uns heute viel stärker bewusst, dass die Gemeinschaft stiftende Funktion, die sich Friedrich Nietzsche von der Ekstase des Dionysischen erhoffte, auch zum kreischenden Mob führen kann. Und doch bleibt eine gewisse Faszination, gerade was die ekstatischen Momente der Kunstrezeption anbelangt, die ihre Grundlage auch in den medialen Dispositiven haben, wie Petra Löffler am Beispiel von Fotografie und Film deutlich macht. Kunst darf uns nach wie vor begeistern und zumindest für Momente in Ekstase versetzen – Momente die, wie die Beiträge des Heftes zeigen, ein großes Potenzial zur Reflexion bieten.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Diedrich Diederichsen, «Devised Ecstasy: The Politics of Hallucinogenics», in: *Ecstasy. In and About Altered States*, hg. v. Lisa Mark, Cambridge Mass. 2005, Ausst.-Kat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2005–2006.
- 2 Zum Verhältnis von Drogenerfahrung und Mystik siehe v. a. Alexander Kupfer, *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 420–439.
- 3 Zur erotisch-sexuellen Fundierung mystischer Erfahrung siehe Rudolf Otto, *Das Heilige*, München 1987; Walter Schubart, *Religion und Eros*, München 1989.
- 4 Vgl. Burkhard Gladigow, «Ekstase und Enthusiasmus. Zur Anthropologie und Soziologie ekstatischer Phänomene», in: *Rausch – Ekstase – Mystik. Grenzformen religiöser Erfahrung*, hg. v. Hubert Cancik, Düsseldorf 1978, S. 23–40.
- 5 Vgl. Klaus-Peter Köpping, «Ekstase», in: *Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim/Basel 1997, S. 548–568.
- 6 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1996.
- 7 Platon, *Phaidros*, 244–250.
- 8 Siehe Hubertus Halbfas, «Die Vermittlung mystischer Erfahrung», in: *Rausch – Ekstase – Mystik. Grenzformen religiöser Erfahrung*, hg. v. Hubert Cancik, Düsseldorf 1978, S. 132–145.
- 9 Vgl. Catherine Clément u. Sudhir Kakar, *Der Heilige und die Verrückte. Religiöse Ekstase und psychische Grenzerfahrung*, München 1993; Simone Schimpf, «Heilig oder verrückt? Die Visualisierung von Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich des 19. Jahrhunderts», in: *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, hg. v. Anja Zimmermann, Hamburg 2005, S. 47–71.
- 10 Jean-Martin Charcot u. Paul Richer, *Die Besessenen in der Kunst*, hg. u. mit einem Nachwort v. Manfred Schneider, Göttingen 1988.
- 11 Vgl. v. a. Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997.
- 12 Siehe Hubert Knoblauch, «Das Leben in der ekstatischen Kultur. Religiöses Verhalten gewinnt an Bedeutung in der säkularen Gesellschaft», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 29. Dezember 2001, Nr. 302, S. 69.
- 13 Ebd.
- 14 *Ecstasy. In and About Altered States*, hg. v. Lisa Mark, Cambridge Mass. 2005, Ausst.-Kat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2005–2006.
- 15 *Psychonauten. Kunst in Ekstase*, hg. v. Veit Loers, Köln 2008.
- 16 Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie», in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1988, S. 40.
- 17 Ebd., S. 132.
- 18 Walter Benjamin, »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: *Surrealismus*, hg. v. Peter Bürger, Darmstadt 1982, S. 17–31.
- 19 Ebd.
- 20 Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen*, München 1982.
- 21 Köpping 1997 (wie Anm. 6), S. 550.
- 22 Salvador Dalí, «Le phénomène de l'extase», in: *Minotaure*, 1933, S. 76.
- 23 Salvador Dalí, «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style», in: Ebd., S. 69–76.
- 24 Barnett Newman, «The Sublime is Now (1948)», in: *Selected Writings and Interviews*, New York 1990, S. 170–173.
- 25 Michel Fried, «Art and Objecthood», in: *Minimal Art. A Critical Anthology*, hg. v. Gregory Battock, Berkeley/Los Angeles 1995, S. 147.
- 26 Siehe z.B. den Film *Fuses* (1965) von Carolee Schneemann.