

In meiner *Ästhetik des Performativen* (2004) habe ich ästhetische Erfahrung als eine Erfahrung der Liminalität bestimmt und erläutert. Der Begriff der Liminalität stammt bekanntlich weder aus der Theater- und Kunsttheorie noch aus der philosophischen Ästhetik. Er wurde vielmehr in der Ritualforschung von Victor Turner unter Rekurs auf die Arbeiten Arnold van Genneps geprägt und entwickelt. Dieser hatte in seiner Studie *Les rites de passage* (1909) an einer Fülle ethnologischen Materials dargelegt, dass Rituale mit einer im höchsten Maße symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrung verknüpft sind. Ihm zufolge gliedern sich Übergangsriten in drei Phasen:

1. die Trennungsphase, in der der/die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden;
2. die Schwellen- oder Transformationsphase; in ihr wird/werden der/die zu Transformierende(n) in einen Zustand «zwischen» alle möglichen Bereiche versetzt, der ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht;
3. die Inkorporationsphase, in der die nun Transformierten wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden.

Diese Struktur lässt sich nach van Gennep in den verschiedensten Kulturen beobachten. Sie wird erst in ihren Inhalten kulturspezifisch ausdifferenziert. Victor Turner hat den Zustand, der in der Schwellenphase hergestellt wird, als Zustand der Liminalität (von lat. *limen* – die Schwelle) bezeichnet und genauer als Zustand einer labilen Zwischenexistenz «betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial»¹ bestimmt. Er führt aus, dass und wie die Schwellenphase kulturelle Spielräume für Experimente und Innovationen eröffnet, insofern «in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted»². Die Veränderungen, zu denen die Schwellenphase führt, betreffen nach Turner in der Regel den gesellschaftlichen Status der Individuen, die sich dem Ritual unterziehen, sowie die gesamte Gesellschaft, ganz gleich ob es sich um Initiationsrituale, Heilungsrituale, Vermählungs- und Scheidungsrituale u. a. handelt. Die gesamte Gesellschaft betreffend bestimmt Turner Rituale als Mittel zur Erneuerung und Etablierung von Gruppen als Gemeinschaften. Dabei sieht er vor allem zwei Mechanismen am Werk: erstens die in den Ritualen erzeugten Momente von *communitas*, die er als gesteigertes Gemeinschaftsgefühl beschreibt, das die Grenzen aufhebt, welche die einzelnen Individuen voneinander trennen; und zweitens eine spezifische Verwendung von Symbolen, die sie als verdichtete und mehrdeutige Bedeutungsträger erscheinen lässt und es Akteuren wie Zuschauern ermöglicht, verschiedene Interpretationsrahmen zu setzen.

In Weiterführung und Kritik dieses Ansatzes betonen Rao und Köpping einerseits die Mehrdeutigkeit von Ritualen, andererseits ihren Aufführungscharakter.

Sie bestimmen ihre Ereignishaftigkeit als «transformative Akte», denen «die Macht zugeschrieben» werde,

jeden Kontext von Handlung und Bedeutung und auch jeden Rahmen und alle sie konstituierenden Elemente und Personen in jeder möglichen Hinsicht zu transformieren und dadurch Personen und Symbolen einen neuen Zustandsstatus aufzuprägen.³

Entsprechend gehen sie davon aus, dass die Schwellenphase nicht nur zu einer Veränderung des gesellschaftlichen Status der beteiligten Personen führen kann, sondern zu ihrer Transformation «in jeder möglichen Hinsicht», die ihre Wirklichkeitswahrnehmung betrifft.

Trotz der Unterschiede zwischen den hier zitierten Ritualtheorien stimmen sie alle in zwei Merkmalen überein, die Rituale auszeichnen: die in ihnen vollzogenen Transformationen sind irreversibel und bedürfen der Anerkennung durch die betreffende Gemeinschaft.

Wenn ich ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung bezeichne, so folgt daraus keineswegs, dass ich künstlerische Aufführungen mit rituellen gleichsetze. Ganz offensichtlich treffen die beiden o. g. Merkmale auf künstlerische Aufführungen *nicht* zu. Gleichwohl ist es schwierig, über diese Merkmale hinausgehende allgemeine Kriterien für eine klare Abgrenzung zu finden, zumal künstlerische Aufführungen derartige Abgrenzungen selbst immer wieder in Frage stellen bzw. unterlaufen – seien dies geistliche Spiele des Mittelalters, Aufführungen der historischen Avantgardebewegungen oder Performances von Joseph Beuys, Hermann Nitsch oder Marina Abramović u. a. In unserem Zusammenhang ist allerdings weniger die Frage nach Abgrenzungen – über die beiden grundsätzlichen Unterschiede hinaus – von Belang als jene Aspekte, die den Schwellencharakter der ästhetischen Erfahrung betonen.

Auf diesen Aspekt soll nachfolgend kurz in zweierlei Hinsicht eingegangen werden: erstens unter Bezug auf Theater und Performancekunst seit den 1970er Jahren, in denen sie immer wieder nachdrücklich herausgestellt werden, und zweitens im Rückgang auf ausgewählte ästhetische Theorien seit Aristoteles, in denen eben auf den Schwellenzustand und die durch ihn ermöglichten Transformationen reflektiert wird.

Theater und Performancekunst haben seit den 1970er Jahren eine Fülle von Verfahren entwickelt, um Zuschauer gezielt in einen Zustand des *Zwischen* zu versetzen. Dies gilt zum einen für Aufführungen, in denen die Zuschauer daran gehindert werden, eine sogenannte rein ästhetische Haltung einzunehmen. Selbstverletzungssperformances, wie sie von KünstlerInnen wie Marina Abramović oder Chris Burden vollzogen wurden, versetzten die Zuschauer zwischen eine ästhetische und eine ethische Haltung. Sollten sie sitzen bleiben und zusehen, wie sich die/der Künstler/in verletzte oder sollten sie eingreifen und den Selbstverletzungen ein Ende setzen? Eine solche Frage stellt sich heute zunehmend in unterschiedlichen Formen des immersiven Theaters, wenn zum Beispiel vor den Augen anderer Zuschauer/innen eine Zuschauerin misshandelt wird, wie in *Hundsprozesse* der Gruppe Signa (Kölner Schauspielhaus April/Mai 2011) geschehen. Konnten die anderen Zuschauer wirklich in Ruhe dieser Misshandlung zusehen, ohne einzugreifen? Und als sie nicht eingriffen, waren sie imstande, ihr Verhalten zu rechtfertigen?

Bei den Wiener Festwochen 2000 hatte Christoph Schlingensiefel in seiner Performance *Bitte liebt Österreich! Erste europäische Koalitionswoche* die Zuschauer zumindest in der Ungewissheit gelassen, ob bzw. welche Folgen ihre Entscheidung haben würde. Auf dem Platz vor der Wiener Oper war ein Container aufgebaut, in dem

Asylbewerber untergebracht waren, die von Zeit zu Zeit von Prominenten, wie zum Beispiel dem Schauspieler Sepp Bierbichler, besucht und interviewt wurden. Die Geschehnisse im Container wurden auf eine große Leinwand übertragen. Neben dem Container war ein Schild mit der Aufschrift «Ausländer raus!» angebracht. Die Zuschauer/Passanten waren aufgefordert, täglich zwei Bewohner «abzuwählen», die dann, wie es hieß, aus Österreich abgeschoben würden.

In allen diesen Fällen wurden die Teilnehmer, die als Zuschauer kamen, in ein «Zwischen» versetzt, das eine klare Entscheidung erforderte und zugleich unmöglich machte. Welche Haltung sollte gelten? Eine ästhetische oder eine ethische? Ganz gleich, welche Entscheidung die Zuschauer trafen, sie verblieben auch weiterhin im «Zwischen».

Ähnliches gilt für Aufführungen, die zwischen Fiktion und Realität oszillieren, weil die Schauspieler immer wieder aus der Rolle fallen und einzelne Zuschauer direkt adressieren, wie dies in Frank Castorfs Inszenierungen häufig der Fall war/ist, oder wie der Schauspieler Lars Eidinger es in beliebigen Inszenierungen praktiziert. Auch die Verlegung von Aufführungen aus Kunsträumen – wie Theatern, Galerien u. a. – in Wohnungen, auf Straßen und Plätze oder gar auf Friedhöfe trägt zu einer solchen Verunsicherung bei: Als zum Beispiel das Zentrum für politische Schönheit seine Aktion *Die Toten kommen* (2015) durchführte, war vielen Teilnehmern nicht klar, ob es sich um eine Beerdigung handelte oder um eine Performance. In dieser Aktion sollte der Leichnam eines Flüchtlings, der auf der Flucht gestorben und in einem Massengrab in Italien verscharrt war und von Mitgliedern des Zentrums – angeblich – wieder ausgegraben wurde, auf dem Islamischen Friedhof in Berlin-Gatow dem islamischen Ritus gemäß, den ein Imam vollzog, in Würde beigesetzt werden.

Auf den ersten Blick erschien der Vorgang in der Tat als ein Begräbnis, das zugleich als politische Aktion firmierte. Er sollte die öffentliche Aufmerksamkeit auf die skandalöse Situation der Flüchtlinge lenken. Aber wurde hier wirklich ein Flüchtling beigesetzt? Lag tatsächlich ein Leichnam im Sarg? Wer konnte seine Ausgrabung in Italien bezeugen? Ohne eine Leiche kann jedoch von einem Begräbnis nicht die Rede sein. Die Situation erscheint noch komplizierter, wenn wir annehmen, dass der Imam überzeugt war, das Totengebet für einen verstorbenen Muslim zu sprechen. Dabei will ich die eher unwahrscheinliche Situation ausschließen, dass der Imam über den leeren Sarg Bescheid wusste. In diesem Fall würde sich tatsächlich eine Theaterszene abgespielt haben. Das würde die Frage nach sich ziehen, ob es sich überhaupt um einen Imam handelte oder um ein Mitglied des Zentrums, das die Rolle eines Imam spielte.

Wie aus diesen Beispielen ersichtlich, fokussier(t)en Aufführungen und Performances seit den ausgehenden 1960er, frühen 1970er Jahren häufig eine prekäre Zone zwischen unterschiedlichen Bereichen, in die sie die Teilnehmer versetzten. Damit lenkten sie die Aufmerksamkeit auf die Besonderheit ästhetischer Erfahrung, sich auf der Schwelle zwischen zwei Bereichen, welche die Schwelle ebenso voneinander trennt wie miteinander verbindet, als eine Erfahrung von Liminalität zu vollziehen. Eine derartige Versetzung in ein Zwischen stellt die Voraussetzung für die Entfaltung eines transformativen Potentials dar, die bei jedem Teilnehmer sich auf je besondere Weise ereignen kann.

Derartige Aufführungen der letzten fünfzig Jahre haben immer wieder das Zwischen des Schwellenzustands in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit gerückt. In

ästhetischen Theorien tritt daneben vor allem die spezifische Transformation ins Zentrum, die durch den liminalen Zustand ermöglicht werden soll oder kann.

Wir sind gewöhnt, die in Europa bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts dominanten ästhetischen Theorien als Wirkungsästhetiken zu bezeichnen, die von Kant inaugurierte Ästhetik dagegen als Autonomieästhetik und die vor allem von Literaturwissenschaftlern wie Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß seit den 1970er Jahren – also ungefähr zeitgleich mit den oben genannten Aufführungen – entwickelten Ästhetiken als Rezeptionsästhetiken. Ich vertrete die These, dass es sich bei allen trotz grundlegender Unterschiede um historisch bedingte unterschiedliche Formen und Spielarten von Transformationsästhetiken handelt.

Die Geschichte der Wirkungsästhetik beginnt in Europa mit Aristoteles' *Poetik*. Hier beschreibt er die Wirkung der Tragödie als Erregung von ἔλεος (eleos) und φόβος (phobos), Mitleid und Schrecken, durch die die Zuschauer in einen außergewöhnlichen affektiven Zustand versetzt werden, der sich physisch artikuliert. Unschwer lässt sich dieser Zustand als Schwellenzustand beschreiben. Die Katharsis, die Reinigung von eben diesen Affekten, lässt sich als Transformation verstehen. Den Begriff, den Aristoteles einführt, um das Ziel der Tragödie zu bestimmen, deutet auf ganz unterschiedliche Kontexte hin, darunter den Kontext von Heilungsritualen.⁴ Der Begriff der Katharsis hat die Diskussion um ästhetische Erfahrung bis zum Ende der Wirkungsästhetik im ausgehenden 18. Jahrhundert maßgeblich mitbestimmt.

Eine vergleichbare Wirkungsmächtigkeit lässt sich außerhalb Europas dem Begriff *rasa* zusprechen. Er wurde im *Natyasastra* entwickelt, einem Lehrbuch für das Theater, das zwischen dem zweiten vor- und nachchristlichen Jahrhundert von dem Weisen Bharata ausgearbeitet wurde. In der ästhetischen Theorie, die hier entwickelt wird, liegt der Schwerpunkt auf der besonderen ästhetischen Erfahrung, welche eine Aufführung dem Zuschauer ermöglicht: *rasa* soll durch eine spezifische Darstellung der *bhavas*, der acht wichtigsten Gemütszustände bzw. Emotionen erregt werden. Bei *rasa* handelt es sich um einen schwer zu übersetzenden Begriff; im Deutschen wird er häufig mit den Termini «Geschmack», «Saft» oder auch «Gefühlszustand» wiedergegeben, im Englischen mit den Ausdrücken «sentiment», «aesthetic rapture» oder auch «emotional consciousness» und gelegentlich sogar als «flavour» oder «taste». In der Tat soll *rasa* «geschmeckt» werden wie ein köstliches Gericht. Es werden acht verschiedene *rasa* unterschieden – wie zum Beispiel der erotische oder heroische – denen bestimmte Sinnesmodi bzw. Gefühlsdispositionen entsprechen, die bei jedem Menschen vorausgesetzt werden. Der *rasa*, den die Aufführung durch Gesten, Kostüme, Musik etc. im Schauspieler und im Zuschauer auslöst, überführt also die Disposition in einen tatsächlichen leiblich-spirituellen Zustand, der als Erfahrung von Liminalität und zugleich als Transformation sich realisiert. Auf die im *Natyasastra* entwickelte *rasa*-Ästhetik wird in vielen Kulturen Südasiens bis heute Bezug genommen.

Die Erfahrung von Liminalität erscheint in beiden Fällen, bei Aristoteles wie bei Bharata und ihren jeweiligen Nachfolgern und Exegeten, als die unabdingbare Voraussetzung dafür, dass die gewünschte – oder auch zu meidende – Wirkung/Transformation eintreten kann. Auch in Europa galt bis weit ins 18. Jahrhundert hinein die Auffassung, dass es die Wahrnehmung der durch die Schauspielkunst am Körper der Schauspieler erscheinenden Affekte seien, welche Affekte im Zuschauer auslösen. Noch 1792 behauptet Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*:

Es ist gewiß, dass der Mensch in keinerlei Umständen lebhafterer Eindrücke und Empfindungen fähig ist als beim öffentlichen Schauspiel ... Nichts in der Welt ist ansteckender und kräftiger wirkend, als die Empfindungen, die man an einer Menge Menschen auf einmal wahrnimmt.⁵

Es ist der Prozess der ‚Ansteckung‘ der auf dem Wege über die Wahrnehmung zunächst die am Körper des Schauspielers und anschließend am Körper anderer Zuschauer wahrgenommenen Empfindungen auf die Körper der Zuschauer überträgt bzw. weiter verstärkt und so die Wirkung der Aufführung – eine spezifische Transformation – ermöglicht.

Der Ausdruck *Ansteckung* bezeichnet einen klassischen liminalen Zustand, den Übergang von der Gesundheit zur Krankheit. Mit der «Gefühlsansteckung» beweisen die Aufführungen ihre transformative Kraft. Rousseau allerdings verdammt das Theater gerade wegen dieser transformativen, die Identität des Zuschauers bedrohenden Kraft, weil «die dauernden Gefühlsaufwallungen, denen man im Theater unterworfen ist», den Zuschauer «entnerven und schwächen» und ihn «unfähiger» machen, seinen «Leidenschaften zu widerstehen»⁶, ihn also in einen Schwellenzustand versetzen und so mit Selbstverlust bedrohen. Dies gilt vor allem für die männlichen Zuschauer, die befürchten müssen, durch die «dauernden Gefühlsaufwallungen» ihrer Männlichkeit verlustig zu gehen und geradezu effeminiert zu werden.

Diderot, Lessing, Lichtenberg, Engel und viele andere Theoretiker des 18. Jahrhunderts propagieren dagegen Theateraufführungen eben wegen ihrer verwandelnden Kraft, die Lessing als ihre Fähigkeit pries, «uns so weit fühlbar [zu] machen, dass uns der Unglückliche zu allen Zeiten und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß»⁷, wie er in einem Brief an Nicolai schreibt, in dem er die transformative Kraft von Theater genauer zu qualifizieren sucht:

Es soll *unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen*, erweitern. *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter.⁸

Es besteht für Lessing kein Zweifel, dass der liminale Zustand, in den das vom Schauspiel erregte Mitleid die Zuschauer versetzt, dazu führt, sie dauerhaft in bessere Menschen zu verwandeln.

Auch wenn die erstrebte Transformation jeweils anders bestimmt wird, besteht doch bei allen Theoretikern des 18. Jahrhunderts die Überzeugung, dass der Besuch von Aufführungen, in denen die Schauspieler außergewöhnliche Gefühlszustände ausagieren, in den Zuschauern entsprechende Gefühle erregen, die bei wiederholtem Theaterbesuch eine länger anhaltende Veränderung in ihnen bewirken. Die ästhetische Erfahrung besteht also in der Empfindung starker Gefühle, die die Zuschauer in einen Schwellenzustand versetzen, der im Idealfall zu ihrer länger andauernden Transformation im Hinblick auf das gewünschte Ziel führen wird.

In seiner *Kritik der ästhetischen Urteilstkraft*, die zuerst 1790 erschien, erteilt Kant einer derartigen Wirkungsästhetik eine kompromisslose Absage. In § 5 erklärt er unmissverständlich, dass in der Begegnung mit Kunst «einzig und allein ein uninteressiertes und freies Wohlgefallen» legitim sei; «denn *kein* Interesse, *weder* das der Sinne *noch* das der Vernunft, zwingt den Beifall ab»⁹. Kunst ist in diesem Sinne als autonom zu betrachten. Sie kann nicht nach Kriterien wie zum Beispiel der Stärke der Affekte, die im Zuschauer erregt werden, beurteilt werden noch nach dem Grad der Einfühlung oder nach der moralischen Verbesserung, die durch sie erreicht wird. Können wir aus diesem Befund jedoch schließen, dass ein «uninter-

essiertes und freies Wohlgefallen» die Möglichkeit eines transformativen Potentials von Kunst ausschließt?

Goethe und Schillers Werke gelten allgemein als Inbegriff autonomer Kunst. Vertieft man sich in die Aufsätze, die ihre künstlerischen Werke begleiten, kommentieren und erläutern, so lässt sich eine solche Schlussfolgerung kaum aufrecht-erhalten.

Goethe übernahm 1791 die Leitung des Weimarer Hoftheaters, das er in den nächsten Jahren mit Unterstützung Schillers als ein Experimentaltheater führte. Beide, Goethe wie Schiller, betrachteten ihre Arbeit am und für das Theater zu dieser Zeit als eine Art Antwort auf die Französische Revolution und die ihr nachfolgende Terrorherrschaft, wie sich unter anderem aus den sie begleitenden bzw. vorbereitenden Schriften ersehen lässt. Während Goethe das Projekt von Bildung verfolgte, die er als die Fähigkeit begriff, das jedem Individuum eigene Potential vollkommen zu entfalten, ging Schiller einen entscheidenden Schritt weiter. Im zweiten Brief seiner Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) führt er aus: «Ich hoffe, Sie zu überzeugen, [...] dass man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muss, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert»¹⁰. Nicht durch eine Revolution sollen die Bedingungen geschaffen werden, die jedem Bürger die Entfaltung seiner Persönlichkeit ermöglichen würden, sondern auf dem Wege einer ästhetischen Erziehung. Damit wird dem Theater – und generell der Kunst – die Funktion zugewiesen, dem Menschen die in der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit verlorene Totalität wiederherzustellen. Denn «der Mensch soll mit der Schönheit *nur spielen*, und soll *nur mit der Schönheit spielen*. Denn ... der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*».¹¹ Daraus erhellt unmittelbar, wieso die Kunst diese Funktion nur dann erfüllen kann, wenn sie autonom ist: Nur das symbolische Kunstwerk vermag das Sittlich-Vernünftige sinnlich darzustellen und so dem Zuschauer die Möglichkeit zu eröffnen, in der ästhetischen Distanz des Rezeptionsprozesses «das Ganze unserer sinnlichen und geistigen Kräfte in möglichster Harmonie auszubilden»¹². Die Autonomie der Kunst ist damit geschichtsphilosophisch begründet. Sie allein ist imstande, den Übergang der Menschheit in die dritte Phase der Menschheitsgeschichte zu gewährleisten, in der freie Individuen sich in einem freien Staat zusammenfinden. Die Autonomie der Kunst stellt also die *conditio sine qua non* für die Möglichkeit einer Transformation der Individuen dar. Autonomieästhetik ist in diesem Sinn als Transformationsästhetik konzipiert: das «Spiel mit der Schönheit» ist als die liminale Situation zu begreifen, in der und durch die die Transformation in ein freies Individuum erfolgt.

Goethes neue Theaterästhetik sollte den Zuschauern die Möglichkeit zu einer ästhetischen Distanz eröffnen, ohne die weder Bildung noch das «Spiel mit der Schönheit», das auf Wiederherstellung der Ganzheit des Menschen zielt, erreichbar erschien. Damit war «dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich [...] [der] Krieg [...] erklärt», wie Schiller in der Vorrede zu seinem Trauerspiel *Die Braut von Messina* (1803) «Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie»¹³ feststellte. Die künstlerischen Mittel, die es zu entwickeln galt, sollten eine völlig neue Kunst des Zuschauens ermöglichen. Dramatische Figuren, die in Versen sprechen und «keine wirklichen Wesen» sind, «sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung» sollten die Zuschauer daran hindern, sich in sie einzufühlen und mit ihnen zu

identifizieren. Goethe entwickelte im Rückgriff auf die rhetorische Schauspielkunst des 17. Jahrhunderts eine neue Schauspielkunst, die jegliche Art von «Natürlichkeit» vermied und stattdessen das Malerische und Musikalische auf der einen und das Symbolische auf der anderen Seite betonte. Schiller empfahl gar, den Chor des antiken Theaters wieder zu beleben, der auf einer Illusionsbühne als undenkbar galt. Indem der Chor «zwischen die Passionen der Figuren mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt», hält er die Zuschauer in einer gewissen ästhetischen Distanz zum Bühnengeschehen:

[...] das Gemüth des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten, es soll kein Raub der Eindrücke seyn, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Was das gemeine Urtheil an dem Chor zu tadeln pflegt, dass er die Täuschung aufhebe, dass er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung, denn eben die blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet, die Täuschung ist es, die er zu erregen verachtet.¹⁴

In seinem Aufsatz «Das Weimarische Hoftheater» (1802), in dem Goethe die neue Theaterästhetik erläutert, die auf die Forderung nach ästhetischer Distanz reagiert, hebt er entsprechend hervor,

dass der Zuschauer einsehen lerne, nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepasst werden müsse. Man sollte nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfnis auf dem Theater zu befriedigen gedenken; man könnte sich vielmehr öfter wie einen Reisenden betrachten, der in fremden Orten und Gegenden, die er zu seiner Belehrung und Ergötzung besucht, nicht alle Bequemlichkeiten findet, die er zu Hause seiner Individualität anzupassen Gelegenheit hatte.¹⁵

Diese neue Ästhetik sollte die Zuschauer in ihrem Bemühen unterstützen, sich zu bilden. Gefühle und Gedanken sollten in einer solchen Balance gehalten werden, die es den betreffenden Individuen ermöglichte, ihr Potential voll zu entfalten und gleichzeitig ihre Freiheit zu bewahren. Die neue Ästhetik sollte die Zuschauer weder indoktrinieren, noch sie gefühlsmäßig völlig dem Bühnengeschehen ausliefern. Vielmehr sollte sie ihnen ein «uninteressiertes und freies Wohlgefallen» ermöglichen und damit zu ihrer Bildung beitragen.

Wie daraus ersichtlich, lässt sich aus der Forderung nach Autonomie der Kunst keineswegs die Schlussfolgerung ziehen, dass damit das transformative Potential von Kunst geleugnet würde. Eben der Zustand des «uninteressierten und freien Wohlgefallens» lässt sich als ein liminaler Zustand begreifen, der die Zuschauer bzw. die Rezipienten von Kunst ihren rationalen oder sinnlichen Zugängen zu den Phänomenen, die ihr Alltagsleben dominieren, entfremdet. Ein solcher Schwellenzustand stellt die Voraussetzung für die Verwandlung in ein «freies Subjekt» dar, für die Wiederherstellung der Ganzheit, die im Prozess der Modernisierung verloren gegangen ist.

Zwar blieb das Paradigma der Autonomie der Kunst im 19. Jahrhundert vorherrschend. Gleichwohl änderten sich die Vorstellungen, welche den Schwellenzustand ebenso wie die jeweils zu ermöglichende Verwandlung betreffen. So bestimmt Nietzsche den Schwellenzustand als Rausch, wenn er schreibt: «Damit es Kunst gibt, damit es irgendein ästhetisches Tun und Schauen gibt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch»¹⁶. Und Richard Wagner beschreibt den Zustand, in den die Aufführungen seiner Opern die Zuhörer/

Zuschauer versetzen sollen, als «... ein dämmerndes Wähnen, ein Wahrträumen des nie Erlebten»¹⁷. In beiden Fällen haben wir es mit Bestimmungen zu tun, die sich kaum mit Goethes und Schillers Vorstellungen von der idealen Haltung des Zuschauers vereinbaren lassen.

Gleichwohl bezieht sich Wagner in mancher Hinsicht auf Schiller, insofern er ebenfalls mit einem dreistufigen, von der Antike ausgehenden Geschichtsbild arbeitet und nach dem Scheitern der Revolution von 1848 seine neue Theaterästhetik an die Stelle einer Revolution setzt. Auch Wagner propagiert eine neue Zuschaukunst. Ihre wichtigsten Bedingungsfaktoren stellen «Sammlung» und «Teilnahme» dar. Bereits in seinem frühen Nationaltheater-Entwurf aus dem Revolutionsjahr 1848 hatte Wagner einen neuen Zuschauer im Blick: «Diese Teilnahme des Publikums muß eine tätige, energische, – nicht schlaife oberflächlich genussüchtige sein»¹⁸. Das Gesamtkunstwerk der Zukunft, das Wagner konzipiert, verlangt einen aktiven Zuschauer, der nicht nur zum «organisch mitwirkenden Zeugen»¹⁹ werden, sondern zum «notwendigen Mitschöpfer»²⁰ aufsteigen soll. Insofern soll die Aufführung des Gesamtkunstwerks auch die politisch-soziale Utopie antizipieren, von der Wagner einst ausging: Als «Zeugen» und «Mitschöpfer» repräsentieren die Zuschauer jene «gemeinsame Öffentlichkeit», die in der gesellschaftlich-politischen Wirklichkeit erst durch eine Revolution hergestellt werden kann. Das Publikum wird durch seine aktive Rezeption des Gesamtkunstwerks aus einer zufälligen Ansammlung gelangweilter, gleichförmiger und egoistischer Privatpersonen zur Gemeinschaft einer repräsentativen Öffentlichkeit «erlöst», deren jedes Mitglied selbst kreativ ist: «das Genie wird nicht vereinzelt dastehen, sondern alle werden am Genie tätig teilhaben, das Genie wird ein gemeinsames sein»²¹. In dieser Hinsicht lässt sich Wagners Ästhetik in gewisser Weise als eine Rezeptionsästhetik *avant la lettre* begreifen, auch wenn sich die Rezeptionsästhetik in der Regel auf den einsamen Akt des Lesens bezieht, der eine transformative Kraft zu entfalten vermag.²²

Seit den historischen Avantgardebewegungen lässt sich von einer neuen Wirkungsästhetik sprechen, ganz gleich ob es sich um Dadaisten oder Surrealisten, um Brecht oder Artaud handelt. Im Zentrum steht jeweils das transformative Potential von Aufführungen, das auf eine je spezifische Verwandlung – sei es des Individuums, sei es der Gesellschaft – zielt.

Nun ist ein solches transformatives Potential nicht nur Aufführungen bzw. allen performativen Künsten eigen, sondern kann sich im Akt der Rezeption jeglicher Kunst entfalten. In seiner kunsthistorischen Studie *The Power of Images* (1989) geht David Freedberg der Frage nach, auf welche Weise bzw. mit welchen Mitteln Bilder die Macht erlangen, den Betrachter in einen Zustand zu versetzen, den ich als einen liminalen Zustand bezeichne. Im Zentrum seines Interesses steht die Beziehung zwischen Bild und Betrachter:

We must consider not only beholders' symptoms and behaviour, but also the effectiveness, efficacy, and vitality of images themselves, not only what beholders do, but also what images appear to do.²³

Freedberg fasziniert vor allem die scheinbare «Magie»²⁴, mit der Bilder eine transformative Kraft entfalten und über ihre Betrachter auszuüben vermögen. Dabei wendet er sich dezidiert gegen die traditionelle Unterscheidung zwischen Bildern, «that elicit particular responses because of imputed «religious» or «magical» power and those that are supposed to have purely «aesthetic» functions»²⁵. Ganz gleich, um welche Art von Bildern es sich handeln mag, sind sie imstande, religiöse Erfah-

rungen zu induzieren, Begehren zu erwecken, Tränen auszulösen, Wut und Aggression hervorzurufen – die Betrachter in einen Schwellenzustand zu versetzen. Es geht Freedberg darum, an einer Fülle historischer Beispiele nachzuweisen, dass die transformative Kraft von Bildern nicht auf sogenannte ‹primitive› Gesellschaften begrenzt ist – es sich also nicht wirklich um Magie handelt –, sondern dass sie zu allen Zeiten und in allen Kulturen wirksam werden kann.

Gleichwohl scheint es bestimmte Kontexte zu geben, die besonders günstige Bedingungen für die Entfaltung des transformativen Potentials eines Bildes bieten. Dies gilt insbesondere für religiöse Kontexte. So wird überliefert, dass die Heilige Katharina am 1. April 1375, als sie vor einem Bild, das die Kreuzigung Jesu zeigt, niederkniete, an den Händen, den Füßen und an der Seite ihres Leibes zu bluten begann. Das Bild, das bis heute in der Casa della Santa in Siena aufbewahrt wird, gilt unter Kunsthistorikern nicht als ein großes Kunstwerk. Es stellt eine archaisch anmutende Kreuzigungsszene dar, wie sie für das 14. Jahrhundert typisch ist. Gleichwohl war das Bild imstande, die Heilige Katharina dazu zu bewegen, es mit ihrem Blick so zu beleben, dass sie sich nicht nur zu christlicher *compassio*, sondern zur Nachfolge Christi aufgerufen fühlte und an ihrem Leib die Stigmata hervorbrachte. Ihr Blickakt verfügte über eine derart starke Kraft, dass er ihren Leib zu durchbohren und aus ihm Blut fließen zu lassen vermochte.²⁶ Die durch ihren Blickakt in Erscheinung tretenden Stigmata mögen als ein extremes Beispiel gelten. Es enthüllt auf besonders schlagende Weise, dass mit der Betrachtung eines Bildes immer ein spezifischer Glaube – bzw. spezifische Gelingensbedingungen – verbunden sein müssen, wenn der Blickakt gelingen soll. Dies gilt ganz generell und wird vor allem mit Blick auf religiöse Kontexte deutlich.

In den 1960er Jahren malte Mark Rothko eine Serie von 14 abstrakten Bildern, die fast fünf Meter hoch sind – ‹dark and empty like the open doorways of some colossal temple›²⁷. Sie waren für eine Kapelle in Houston/Texas bestimmt. Ein Jahr nach Rothkos Selbstmord (im Februar 1970) wurde die Kapelle geweiht. In ihrem achteckigen Hauptraum wurden Rothkos Bilder aufgehängt. Die Zahl 14 legt nahe, sie auf die 14 Stationen des Kreuzweges zu beziehen. Die Kapelle wird durch das Tageslicht von oben beleuchtet, so dass die Bilder je nach Jahres- und Tageszeit ihr Aussehen ändern. Die Besucher der Kapelle verbringen teilweise Stunden vor den Bildern.

Gleich bei ihrer Einweihung wurde ein Buch ausgelegt, in das die Besucher ihre Eindrücke eintragen konnten. Bis zum Jahr 2000 waren bereits mehrere Bände mit über fünftausend Einträgen gefüllt. Wie aus ihnen hervorgeht, war die Wirkung, welche der Anblick der Bilder in der Kapelle auf die Betrachter ausübte, sehr unterschiedlich. Gleichwohl lässt sich der Schluss ziehen, dass der religiöse Kontext, den die Kapelle und die an den Kreuzweg gemahnende Zahl 14 der Bilder für die Betrachtung der Bilder abgibt, sich in besonderer Weise auswirkte. So zitiert Elkins Einträge wie ‹it is an oasis of peace and serenity›; ‹What an important, beautiful place; it makes so much sense, and heals so perfectly›; ‹It is a visually and viscerally stunning experience›; ‹Was moved to tears, but feel like some change in a good direction will happen›; ‹Thank you for creating a place for my heart to cry›; ‹This makes me fall down›; ‹A religious experience that moves one to tears›²⁸. Es ist kaum anzunehmen, dass dieselben Bilder in einem Museum eine ähnliche Wirkung ausgelöst haben würden. Es spricht vieles dafür, dass es eben dieser religiöse Kontext war, welcher für die hier vollzogenen Blickakte die sie ermöglichenden, zumin-

dest begünstigenden Gelingensbedingungen schuf. Ganz offensichtlich versetzte die Betrachtung der Bilder viele der Besucher in eine liminale Situation, die zu unterschiedlichen Transformationen führen konnte, wie aus den Zitaten ersichtlich.

Ganz andere Bedingungen sind im Kunstmuseum gegeben, das einen Raum ganz eigener Art darstellt. Von religiösen, politischen, sozialen und alltäglichen Kontexten abgelöst, meist an einem herausgehobenen Ort bzw. Platz einer Stadt gelegen, dient es allein der Präsentation von Bildern als Kunstwerken. Altarbilder, Herrscherportraits und andere einst der politischen Repräsentation dienende Bilder, die vor Jahrhunderten von kirchlichen und fürstlichen Mäzenen in Auftrag gegeben wurden, hängen hier ebenso wie Bilder, die für den freien Markt geschaffen wurden. Im Gegensatz zu den früheren mäzenatischen Institutionen ist die Institution des Kunstmuseums erst ungefähr 200 Jahre alt. Seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wurden überall in Europa neue Gebäude ausdrücklich als Museen errichtet. Die um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert proklamierte Autonomie der Kunst lieferte eine wichtige Begründung für die Herauslösung der Bilder aus ihren traditionellen Kontexten: Im Museum sollten sie nur als Kunstwerke betrachtet und ausschließlich nach ästhetischen Kriterien beurteilt werden. In diesem Sinne lässt sich das Kunstmuseum als ein liminaler Raum *par excellence* begreifen.

Als Kunstwerke erfahren die Bilder im Museum eine Auratisierung oder – wenn es sich um religiöse Bilder handelt – Reauratisierung. Wenn man den Benjaminischen Aurabegriff zugrunde legt – «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag»²⁹ –, so wird durch die Auratisierung das Bild dem Betrachter in gewisser Weise entrückt. Die so hervorgerufene ästhetische Distanz lässt sich als eine spezifische Form liminaler Erfahrung begreifen, die den Betrachter wohl aus sich herausversetzt, ohne ihm zugleich die Möglichkeit zu eröffnen, sich umstandslos in das Bild hineinzusetzen. Er bleibt in diesem Sinne auf der Schwelle – ist weder in sich noch in dem Bild, sondern befindet sich im Übergang von sich zum Bild, in dem Kognition und Emotion, Reflexion und leibliches Berührtwerden untrennbar miteinander verbunden sind und synergetisch zusammenwirken. Es ist das einzelne Bild, das hier im Blick des Betrachters sein Transformationspotenzial entfaltet.

Ein solches Transformationspotenzial kann allerdings auch statt zur Kontemplation zur Zerstörung eines Bildes führen. Unfähig, eine ästhetische Distanz zu Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* (Neue Nationalgalerie in Berlin) und III (Stedelijk Museum Amsterdam) einzunehmen, fühlten sich in den 1980er Jahren wiederholt Besucher durch den von den Bildern ausgehenden starken Eindruck einer Angst erregenden Gewalt so überwältigt, dass sie sich zur Wehr setzten, indem sie es nicht nur beschimpften, sondern sogar aufschlitzten.³⁰

Ich übergehe in diesem Kontext eine andere wichtige Strategie, die Kunstmuseen neben der Auratisierung verfolgen – das Einrücken der einzelnen Bilder in einen historischen Zusammenhang. Die chronologische Aufhängung entfaltet ein gänzlich anderes Wirkungspotential. Sie erklärt das einzelne Bild zu einem Prototyp und damit letztlich als austauschbar. Das Kunstmuseum wird hier zu einer quasi-wissenschaftlichen Institution.³¹

Seit den 1970er Jahren haben sich durch die ständig wachsende Bedeutung des Kurators neue Prinzipien und Formen der Aufhängung und Ausstellung herausgebildet.³² Zu ihnen gehören sowohl eine weitere auratische Aufladung der Bilder durch kuratorische Inszenierung als auch die Animierung der Besucher zu Handlungen, für die implizit oder auch ganz explizit Anweisungen gegeben werden.

Wenn einzelne Besucher vor den Augen anderer solche Anweisungen ausführen, verwandelt sich die Ausstellung in eine Aufführung, in der die Besucher physisch etwas mit den Exponaten tun, damit diese etwas mit ihnen tun können.³³ Es wird insofern eine ganz andere liminale Situation hergestellt, die ein entsprechend anders geartetes Wirkpotential entbindet.

Ganz gleich, ob es sich um Aufführungs-, Bild- oder andere Künste handelt und ganz gleich, ob das Paradigma einer Wirkungs-, Rezeptions- oder Autonomieästhetik zugrundeliegt, lässt sich ästhetische Erfahrung als eine Schwellenerfahrung beschreiben und bestimmen, die beim Gegebensein spezifischer Gelingensbedingungen zu einer Transformation der Rezipienten führen kann, die sich je unterschiedlich realisieren wird. Wie das Beispiel des *Natyasastra* gezeigt hat, liegen derartige Vorstellungen nicht nur den in westlichen Kulturen entwickelten Ästhetiken zugrunde. Es hat vielmehr den Anschein, als wenn sie vergleichbar auch in vielen nichtwestlichen Kulturen vorherrschen. So stellt – um neben dem indischen ein weiteres Beispiel zu nennen – in der traditionellen chinesischen Ästhetik der Begriff *yun* einen Schlüsselbegriff dar, der ursprünglich «harmonische Laute» bedeutet. Im weiteren Verlauf seiner Entwicklung wurde er häufig in Verbindung mit dem Begriff *qi* (Atem) oder *shen* (Geist) verwendet. *Qi yun* oder *shen yun* wurden zunächst auf die Aura, das Betragen oder Temperament einer Person bezogen. Als diese Begriffe später verwendet wurden, um Bilder, Gedichte und schließlich jegliches Kunstwerk zu beschreiben, zielten sie auf einen bestimmten stilistischen Zauber, eine gewisse Lebhaftigkeit, Anschaulichkeit, ja geradezu Vitalität. In Aufführungen der traditionellen Opern *xiqu*, vermögen die Darsteller solche Schönheit und solchen Zauber durch ihre Stimmen (*sheng yun*) und Körper (*shen yun*) zu übermitteln und so den Eindruck von Präsenz (*feng yun*) zu erwecken. Sie kultivieren so nicht nur ihren eigenen Leib, sondern bereiten den Zuschauern ein großes ästhetisches Vergnügen. Indem sie den Energiefluss in ihrem Leib beherrschen, lassen sie nicht nur ihren eigenen Tanz als von Energie belebt erscheinen, sondern strahlen darüber hinaus ihre Energie in den Raum aus und übertragen sie auf die Zuschauer. Die Erfahrung des ästhetischen Vergnügens lässt sich als ein spezifischer liminaler Zustand beschreiben, während die Energie, die von den Darstellern ausströmt, als transformative Kraft fungiert.³⁴

Die beiden – eingestandenermaßen kurzen – Beispiele aus traditionellen indischen und chinesischen Ästhetiken wurden angeführt, um die These zu stützen, dass die Bestimmung von ästhetischer Erfahrung als Schwellenerfahrung und von ganz unterschiedlichen nicht nur in westlichen Kulturen entwickelten Ästhetiken als Transformationsästhetiken einen viel versprechenden Ausgangspunkt für vergleichende Untersuchungen zu Kunst und Ästhetik in unterschiedlichen Kulturen darstellt. Wie wir davon ausgehen können, dass die zuerst von Van Gennep herausgearbeitete Grundstruktur von Übergangsritualen in allen Kulturen zu beobachten ist, ganz unabhängig davon, wie unterschiedlich die jeweils ganz konkreten Rituale auch sein mögen, lässt sich ästhetische Erfahrung generell als eine Schwellenerfahrung beschreiben sowie die zugrunde liegende Ästhetik als Transformationsästhetik. Es versteht sich von selbst, dass sowohl die Erfahrung der Liminalität als auch die aus ihr resultierende Transformation sich jeweils so unterschiedlich realisieren können, dass es schwierig, wenn nicht gar ganz unmöglich erscheint, in den Realisierungen als solchen Gemeinsamkeiten zu entdecken wie dies auch beim Vergleich von Übergangsritualen in verschiedenen Kulturen der Fall ist. Gleichwohl

ist mit diesen Bestimmungen ein wesentlicher Vergleichspunkt gegeben, der komparatistische Studien zu Kunst und Ästhetik in ganz unterschiedlichen Kulturen als sinnvoll und fruchtbar erscheinen lässt.

Vergleichende Ästhetik stellt bisher überwiegend ein Forschungsfeld dar, auf dem der Frage nachgegangen wird, wie philosophische Ästhetiken, die in Europa entwickelt wurden, von nicht-westlichen – vor allem asiatischen – Philosophen und Kunsttheoretikern rezipiert wurden.³⁵ Dies durchaus fruchtbare Feld sollte m.E. um das Vorhaben erweitert werden, Künste und Ästhetiken, wie sie zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Kulturen entwickelt wurden, unter Rekurs auf das Paradigma einer Transformationsästhetik miteinander zu vergleichen. Es erscheint aus meiner Sicht vielversprechend und bedeutend produktiver von dieser Gemeinsamkeit auszugehen, wenn die Unterschiede zwischen ihnen herausgearbeitet, diskutiert und erläutert werden sollen. Für künftige inter- oder transkulturelle Untersuchungen auf dem Gebiet der Künste und Ästhetik schlage ich daher vor, sich am Paradigma einer Transformationsästhetik zu orientieren.

Anmerkungen

- 1 Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London 1969, S. 95.
- 2 Victor Turner, «Variations on a Theme of Liminality», in: *Secular Rites*, hg. v. Sally F. Moore u. Barbara Myerhoff, Assen, S. 36–57.
- 3 Ursula Rao u. Klaus-Peter Koeppling, «Die ›performative Wende‹: Leben – Ritual – Theater», in: *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, hg. v. dens., Münster 2000, S. 1–31, hier S. 10.
- 4 Vgl. Elizabeth Belfiore, *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992; Fortunat Hoessly, *Katharsis. Reinigung als Heilverfahren. Studie zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit sowie zum Corpus Hippocraticum*, Göttingen 2001.
- 5 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 4, neue verm. zweyte Aufl. Leipzig 1794, S. 254.
- 6 Jean-Jacques Rousseau, «Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel ›Genf im VII. Band der Encyclopädie und insbesondere über seinen Plan, ein Schauspielhaus in der Stadt zu errichten›», in: ders., *Schriften*, Bd. 1, hg. v. Henning Ritter, München 1978, S. 333–474, hier S. 391.
- 7 Lessings Brief an Nicolai vom November 1756, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert, 8 Bde., München 1970–1979, Bd. 4, S. 163.
- 8 Ebd.
- 9 Emanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 8, S. 233–620; *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, S. 279–465, hier S. 287.
- 10 Friedrich Schiller, «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Weimar 1962, Bd. 20, S. 309–412, 2. Brief, S. 311.
- 11 Ebd., S. 15, Brief: 359.
- 12 Ebd., S. 21, Brief: 376.
- 13 Friedrich Schiller, «Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie», in: *Schillers Werke* 1962, (wie Anm. 10), Bd. 10, S. 14.
- 14 Ebd.
- 15 Johann Wolfgang von Goethe, *Weimarisches Hoftheater* (1802), in: *Goethes Werke. Im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen*, WA I (Werke), Bd. 40, Weimar 1901, S. 73–85, hier S. 77.
- 16 Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 6, S. 55–160, hier S. 116.
- 17 Richard Wagner, «Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen» (1877), in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 1–10, 2. Aufl. Leipzig 1887/88, Bd. 9, S. 340.
- 18 Ebd., Bd. 2, S. 248.
- 19 Ebd., Bd. 4, S. 192.
- 20 Ebd., S. 186.
- 21 Richard Wagner, «Das Künstlertum der Zukunft», in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften* (wie Anm. 17), Bd. 10, S. 210.
- 22 Zur Rezeptionsästhetik vgl. u.a. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1976; Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven 1979 und Jonathan Culler, «Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative», in: *Poetics Today*, 21, 3, 2000, S. 503–519.
- 23 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, S. XXII.
- 24 Ebd., XXI.
- 25 Ebd., XXII.
- 26 Vgl. hierzu James Elkins, *Pictures & Tears. A History of People who Have Cried in Front of Paintings*, New York 2001, S. 168–169; Ian Wilson, *The Bleeding Mind: An Investigation into the Mysterious Phenomena of Stigmata*, London 1988.
- 27 Elkins 2001 (wie Anm. 26), S. 2.
- 28 Ebd., S 10–11.
- 29 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1963, S. 18.
- 30 Vgl. dazu Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London 1997; Angela Matyssek, *Überleben und Restaurierung. Barnett Newman's Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III and Cathedra*, (= MPIWG Preprint 398), Berlin 2010.
- 31 Vgl. hierzu vor allem Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1995.
- 32 Vgl. hierzu Beatrice von Bismarck, *Auftritt als Künstler: Funktion eines Mythos*, Köln 2010.
- 33 Vgl. Dorothea von Hantelmann, *How To Do Things with Art*, Zürich 2007; Sandra Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung*, Bielefeld 2011.
- 34 Vgl. Yin Qinyan, «qi yun», in: *Xiqu Yishu* (Journal of the National Academy of Chinese Theatre Arts), 2009, 3, S. 103–106.
- 35 Vgl. zu diesem inzwischen expandierenden Feld vor allem Kanti C. Pandey, *Comparative Aesthetics*, 2 Bde., Varanasi 1950/1956; Harold E. McCarthy, «Aesthetics East and West», *Philosophy East and West*, 3, 1, 1953, S. 47–68; Thomas Munro, *Oriental Aesthetics*, Cleveland 1965; Eliot Deutsch, *Studies in Comparative Aesthetics*, Honolulu 1975; Ders., «Comparative Aesthetics», in: *Encyclopedia of Aesthetics*, Bd. 1, hg. v. Michael Kelly, New York 1998; *East and West in Aesthetics*, hg. v. Grazia Marchianò, Pisa 1997; Rolf Elberfeld u. Günter Wohlfart, *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*, Köln 2000.