

Christoph Wulf

## **Der Körper in den Künsten. Mimetische und performative Prozesse in Tanz, Musik und Kunst**

In vielen Künsten steht der Körper im Mittelpunkt. Dies ist besonders in den Darstellenden Künsten der Fall. Ohne ihre Performativität wären Tanz, Theater, Oper nicht möglich. Doch auch Musik, bildende Künste und Literatur enthalten performativen Komponenten. In den Darstellenden Künsten finden Inszenierung und Aufführung im Medium des Körpers statt. Mit ihm wird etwas zur Darstellung gebracht, was ohne ihn nicht existierte. Dabei hängt das *Wie* der Darstellung von der Beschaffenheit des Körpers ab. Wenn ein Körper männlich oder weiblich, jung oder alt ist, entstehen dadurch gravierende Unterschiede. Alle Darstellenden Künste bringen etwas hervor, was nur körperlich zum Ausdruck gebracht werden kann. Sprache und Bilder vermögen die Performativität des Körpers nicht zu ersetzen, allenfalls zu ergänzen (Wulf, Zirfas 2007).

Menschen haben Freude an dem Nachvollzug körperlicher Bewegungen in den Künsten. Bei Tanz-Performances und Theateraufführungen wird dies besonders deutlich. In mimetischen Prozessen werden die körperlichen Bewegungen der Tänzer bzw. Schauspieler durch die Zuschauer nachgeschaffen. Dadurch werden sie Teil des Imaginären und erweitern

die Welterfahrung. Die Rolle des Körpers in den Künsten und bei der Produktion des Künste durch Künstler ist komplex (Wulf 2013b). Im Weiteren ist lediglich eine explorative Studie möglich, in deren Rahmen eine Reihe von Aspekten des Körpers in den Künsten untersucht werden. Verdeutlichen wir uns den konstitutiven Charakter mimetischer Prozesse im Tanz. Ohne *mimetische Prozesse* können tänzerische Aufführungen vom Zuschauer ästhetisch nicht erfahren werden (1). In vielen Künsten entsteht in *Ritualen und Ritualisierungen* ein kollektiver Körper, der für die ästhetische Erfahrung konstitutiv ist. Am Beispiel des Chorgesangs soll dies verdeutlicht werden (2). Schließlich kann der *Körper selbst zum Thema künstlerischer Produktion* werden. In den Bildenden Künsten ist dies seit der griechischen Antike der Fall (3).

### 1. Der mimetische Körper im Tanz

In alle Künsten spielen mimetische Prozesse eine konstitutive Rolle, die am Beispiel des Tanzes verdeutlicht werden sollen (Brandstetter, Wulf 2007). Bei der künstlerischen Gestaltung und Rezeption von Tänzen lassen sich drei Phasen unterscheiden, in denen mimetische Körperprozesse von zentraler Bedeutung sind. In der ersten Phase erwerben Tänzer und Zuschauer körperliche Bewegungs- und Ausdrucksfähigkeiten (1). In der zweiten Phase werden Tänze mithilfe der erworbenen mimetischen Fähigkeiten inszeniert und körperlich aufgeführt. Dabei findet eine Anähnlichung an die jeweiligen räumlichen, zeitlichen und sonstigen Bedingungen statt (2). In der dritten Phase werden Tänze von den Zuschauern mimetisch, d.h. in ihren Wahrnehmungen und in ihrem Imaginären nachvollzogen und inkorporiert (3).

### *1.1. Praktisches Körperwissen*

In mimetischen Prozessen entsteht in der ersten Phase ein *praktisches Körperwissen*, das es erst möglich macht zu tanzen. Seit der frühen Kindheit bilden sich die körperlichen Voraussetzungen des Tanzes und die damit verbundenen körperlichen Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten. Die meisten sind unspezifische allgemeine Bewegungs- und Ausdrucksfähigkeiten, die sich in unterschiedlichen Situationen des alltäglichen Lebens herausbilden und die dennoch wichtige Voraussetzungen für tänzerische Inszenierungen und Aufführungen sind. Diese Fähigkeiten entwickeln wir in Situationen des Alltags und dadurch, dass wir wahrnehmen, wie andere Menschen ihren Körper bewegen und mit ihm umgehen. In der Ausbildung der Tänzerinnen und Tänzer werden neue körperliche Bewegungs- und Ausdrucksfähigkeiten gelernt, die die bereits erworbenen Alltagsbewegungen erweitern und die auch zum Ausgangspunkt neuer Bewegungen werden können. Mithilfe von Übung wird das Spektrum des gestaltbaren Bewegungspotentials erweitert.

### *1.2. Inszenierung und Aufführung*

Die zweite Phase mimetischen Handelns findet bei der Inszenierung und körperlichen Aufführung von Tänzen statt. Hierbei erfolgt eine mimetische Bezugnahme auf bereits im Alltag, im Tanzunterricht oder bei früheren Aufführungen erworbene Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten. Aus dem mimetischen Charakter dieser Bezugnahme geht hervor, dass jede tänzerische Aufführung eine neue Aufführung ist. Zwar legt die Inszenierung deren Rahmen fest. Doch wird jeder Tanz notwendigerweise unter Bezug auf frühere neu aufgeführt. Dabei können tänzerische Bewegungen besser oder auch

schlechter gelingen. Entscheidend ist jedoch, dass alle tänzerischen Aufführungen in mimetischer Beziehung zu bereits verkörperten praktischen Bewegungs- und Ausdruckswissen stehen.

Neben der auf bereits verkörperte tänzerische Wissen gerichteten Bezugnahme spielt der mimetische Austausch mit den anderen Tänzern und Tänzerinnen einer Aufführung eine zentrale Rolle. In Relation zu diesen muss sich jeder Tänzer bewegen und darstellen. Ihre Bewegungen vollziehen sich in Raum und Zeit, die den Rahmen bieten, in dem Tänze stattfinden. Tänzer berichten davon, wie wichtig Raum und Zeit für ihren Tanz sind. Raum und Zeit sind wesentliche Voraussetzung für die Emergenz der körperlichen Bewegungen und des Ausdrucks. Vergegenwärtigt wir uns, wie Walter Benjamin in seiner „Berliner Kindheit um 1900“ davon spricht, dass er sich als Kind in mimetischen Prozessen die Räume seines Elternhauses erschließt, so kann man in Analogie dazu auch von einer mimetischen Anähnlichung der Tänzer an den Raum ihrer Aufführung sprechen. Diese Erschließung des Raums vollzieht sich vor allem in Bewegungen, die nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit und deren Wahrnehmung strukturieren. Oft folgen die Bewegungen auch Klängen, so dass Resonanz-Beziehungen zwischen den Klängen und den tänzerischen Bewegungen entstehen. Die Resonanz ist das Ergebnis eines mimetischen Prozesses zwischen den Klängen und den Bewegungen der Tänzer und Tänzerinnen. An ihrem Gelingen gilt es in jeder Aufführung zu arbeiten.

### 1.3. Ästhetische Erfahrung

Die dritte Phase mit intensiven mimetischen Prozessen vollzieht sich zwischen den Tänzerinnen und den Zuschauern.

Damit die Zuschauer ein ästhetisches Erlebnis haben, bedarf es eines körperbasierten mimetischen Nachschaffens der Tänze. Im Nachvollzug der Bewegungen und der Musik erfolgt eine Synchronisierung zwischen Tänzern und Zuschauern, die die Bewegungen, die sie sehen, hören und fühlen, körperlich nachschaffen. Die Zuschauer ähneln sich den Tänzern und ihren Bewegungen an und machen dadurch die Tänze und ihre Bewegungs- und Ausdrucksformen zu einem Teil ihres Körpers und ihres Imaginären. Diese Mimesis des Tanzes durch die Zuschauer hat auch Rückwirkungen auf die Tänzer, die spüren, wie sie auf die Zuschauer wirken. Kommt es in diesen mimetischen Prozessen zwischen Tänzern und Zuschauern zu einem Fließen der Emotionen, dann entstehen Gefühle der Gemeinsamkeit, der ästhetischen Erregung und des Glücks. In der mimetischen Anähnlichung der Zuschauer an das Tanzgeschehen erfassen sie Bewegung und Ausdruck des Tanzes und erweitern dadurch ihre Bewegungswelt durch neue tänzerischen Formen und Darstellungen. Wie jeder Tänzer aufgrund seiner unterschiedlichen physischen Voraussetzungen und biographischen Erfahrungen einmalig ist, so ist es auch jeder Zuschauer. Daher erzeugt jeder Tanz bei jedem Tänzer und jedem Zuschauer eine einmalige Wirkung, die beide in ihrer Einmaligkeit nur in mimetischen Prozessen erfassen können.

Für unser Verständnis von Mimesis implizieren diese Überlegungen drei Akzentuierungen. Erstens spielen mimetische Prozesse in der Ästhetik eine wichtige Rolle, doch darf der Mimesis-Begriff nicht auf Ästhetik begrenzt werden. Vielmehr ist Mimesis ein anthropologischer Begriff, der eine ausgeprägte aisthetische Komponente hat. Dies zeigt bereits die Verwendung des Begriffes in der Antike (Wulf 2013a, 2007; Gebauer, Wulf 2004, 2005). Zweitens darf Mimesis nicht als blo-

ße Nachahmung im Sinne der Herstellung von Kopien begriffen werden. Vielmehr bezeichnet Mimesis eine kreative menschliche Fähigkeit, mit deren Hilfe auch Neues entsteht. Drittens verweisen bereits der sprachgeschichtliche Ursprung und der frühe Verwendungszusammenhang des Mimesis-Begriffs auf die Rolle, die mimetische Prozesse für die Inszenierung kultureller Praktiken und für die Kultur des Performativen spielen. Verdeutlichen wir uns diese Überlegungen wie folgt.

#### *1.4. Mimesis als anthropologischer Begriff*

Schon Aristoteles weist darauf hin, dass die Fähigkeit zu mimetischem Verhalten den Menschen angeboren ist; „sie zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, dass er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch durch die Freude, die jedermann an Nachahmung hat“ (Aristoteles 1987, 3, 1448 b 6-9, S. 11).

#### *1.5. Mimesis als kreative Nachahmung*

Mimesis bedeutet, sich einer Sache oder einem Menschen „ähnlich machen“, ihr oder ihm nacheifern, aber auch etwas „zur Darstellung bringen“, etwas „ausdrücken“. Mimetisches Verhalten bzw. Handeln bezeichnet die Bezugnahme auf einen anderen Menschen oder auf eine andere „Welt“, in der Absicht, ihm oder ihr ähnlich zu werden. Mimetisches Verhalten kann sich auf das Verhältnis von vorgegebener und dargestellter „Wirklichkeit“ beziehen; dann bezeichnet es ein Repräsentationsverhältnis. Es kann aber auch die „Nachahmung“ von etwas bezeichnen, das es selbst nicht gegeben hat, etwa

die Darstellung eines Mythos, der immer nur in dieser Darstellung gegeben ist und dem kein bekanntes Modell außerhalb dieser Darstellung zugrunde liegt. Mimetisches Verhalten und Handeln haben eine produktive Funktion. Sie beziehen sich nicht notwendig auf eine "Wirklichkeit"; sie können sich auch auf Wort-, Bild- oder Handlungszeichen beziehen, die zum Modell anderer Wort-, Bild-, oder Handlungszeichen werden.

### *1.6. Mimesis als performatives Verhalten*

Als performative Inszenierung und Handlung bezeichnet Mimesis einmal die menschliche Fähigkeit, innere Bilder, Imaginarien, Ereignisse, Erzählungen, den "Plot" einer Handlungsfolge zu inszenieren und in Szenen körperlich aufzuführen. Entsprechendes gilt für den Tanz. Zum anderen bezeichnet Mimesis die Fähigkeit, in der Beobachtung der Performativität sozialen und ästhetischen Verhaltens sich diesem anzuhähneln und es sich dadurch anzueignen. Die unterschiedlichen Voraussetzungen der Prozesse mimetischer Anähnlichkeit an Vorbilder lassen Unterschiedliches entstehen. Die Unterschiedlichkeit dieser Anähnlichungs- und Aneignungsprozesse führt auch zur Entstehung von Neuem (Wulf 2014; Huppauf, Wulf 2009; Wulf, Zirfas 2007).

Soziale und ästhetische Handlungen werden als mimetisch bezeichnet, (1) wenn sie als Bewegungen Bezug auf andere Bewegungen nehmen, (2) wenn sie sich als körperliche Aufführungen oder Inszenierungen begreifen lassen, und, (3) wenn sie eigenständige Handlungen sind, die aus sich heraus verstanden werden können und die auf andere Handlungen oder Welten Bezug nehmen.

Nicht mimetisch sind damit Handlungen wie mentale Kalküle, Entscheidungen, reflexhaftes oder routiniertes Verhalten, aber auch einmalige Handlungen und Regelbrüche (Wulf 2007).

Die Fähigkeit, sich mit anderen Personen zu identifizieren, sie als intentional Handelnde zu begreifen und mit ihnen Aufmerksamkeit auf etwas zu richten, ist an das Begehrten gebunden, den Anderen durch imaginäre Ähnlichkeit zu verstehen. In diesem Begehrten, dem Anderen ähnlich zu werden, liegt auch die Voraussetzung dafür, die kommunikativen Absichten anderer Menschen in Gesten, Symbolen und Konstruktionen zu verstehen und zu begreifen, wie diese Gegenstandskategorien und Ereignisschemata herausbilden und kausale Beziehungen zwischen den Gegenständen der Welt erfassen.

Ästhetisches Wissen und Handeln sind historisch und kulturell geformt (Wulf 2013a, 2013b). Dies zeigt sich in Tänzen und in dem in Tänzen erworbenen ästhetischen Wissen, für dessen Entstehung die Inszenierung und Aufführung, die Wiederholung und das damit verbundene mimetische Lernen von besonderer Bedeutung sind (Brandstetter, Wulf 2007).

*2. Ritueller Gesang und die Entstehung eines kollektiven Körpers*  
In vielen Künsten wird der Körper nicht nur individuell erfahren, sondern es wird auch ein kollektiver erzeugt. Dies kann sich in allen darstellenden Künsten ereignen. Im Theater, in der Oper, im Musical erzeugen interaktive Prozesse zwischen Schauspielern und Zuschauern kollektive Körpererfahrungen. Das Gleiche gilt für Tänze, Performances und Musikveranstaltungen. In diesen "fließen" die Gefühle; sie versetzen die Menschen in Schwingungen. Es entsteht ein Gleichklang zwi-

schen ihnen, der als bereichernd oder sogar als beglückend erlebt wird. In diesem Gleichklang fühlen sich die Menschen miteinander verbunden. Eine soziale und kulturelle Gemeinschaft entsteht, in der die Körper gleich gestimmt miteinander ins Schwingen geraten, so dass ein Kollektivkörper entsteht.

Im rituellen Singen entstehen Körpererfahrungen der Kollektivität, die in Deutschland immer mehr Menschen suchen, möglicherweise in der Hoffnung, dadurch ihrer Vereinzelung zu entgehen. In Litauen, Lettland und Estland gibt es umfangreiche Chortraditionen. Über Jahrzehnte der unfreiwilligen Zugehörigkeit zur Sowjetunion trug das Singen kirchlicher und nationaler Lieder dazu bei, ein kulturelles und nationales *Identitätsbewusstsein* lebendig zu erhalten. Wie in Polen wurzelten in Litauen und Lettland viele Gesangtraditionen im Katholizismus. In Estland trugen die überwiegend protestantischen Gesangtraditionen dazu bei, die kulturelle Identität lebendig zu halten. Besonders deutlich artikulierte sich die Bedeutung gemeinsamen Singens in den politisch-musikalischen Demonstrationen der „singenden Revolution“, die 1990/1991 dazu beitrugen, die politische Freiheit wiederzugewinnen. In dieser Zeit waren es viele Menschen, die sich regelmäßig trafen, um zu singen und so ihre kulturelle Identität zu inszenieren und aufzuführen. In diesen Manifestationen demonstrierten sie ihre Gemeinsamkeit und Solidarität. Der kollektive Körper dieser Gesang-Rituale war ein *politischer Körper*

Bis heute führen diese Traditionen dazu, dass sich in Lettland und Estland etwa alle fünf Jahre mehr als 20.000 Menschen treffen, um gemeinsam zu singen und sich im Gesang ihrer Traditionen und Gemeinsamkeit zu versichern. Diese auch Gastchöre aufnehmenden Sängerfeste, zu denen Chöre

aus allen Landesteilen kommen, finden an einem verlängerten Wochenende im Sommer auf dem Sängerfeld in Tallin oder im Waldpark in Riga statt. In vielen kleineren Orten gibt es Chöre, an denen Jung und Alt beteiligt sind. Seit der Sowjetzeit finden parallel zu den Sängerfesten auch Tanzfeste statt, in denen tausende von Tänzern in ihren Regionaltrachten in die Hauptstädte kommen, um ihre lokale Identität zu demonstrieren.

Ihren Ursprung haben die Sängerfeste in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Esten und Letten nach der Aufhebung der Leibeigenschaft ihre kulturelle Identität zu finden und auszudrücken versuchten, die sie unter deutscher Herrschaft bis dahin nicht leben konnten. Auch unter der sowjetischen Herrschaft kam es zu einer erheblichen Einschränkung ihrer kulturellen Traditionen. So durften patriotischen Lieder, die 1918 zu Nationalhymnen geworden waren, wie in Estland „Mu isamaa, mu önn ja rööm“ (“Mein Vaterland – mein Glück und meine Freude”), und in Lettland “Dievs, sveti Latviju” (“Gott, schütze Lettland!”), auf den Sängerfesten nicht gesungen werden. So überrascht es auch nicht, dass diese Länder, ihre Chortraditionen auf die Liste des repräsentativen Welt-erbes gesetzt haben und dadurch auch der Begriff der “singenden Revolution” einen festen Platz unter den kulturellen Traditionen Europas erhalten hat.

Auch in Deutschland sind Chöre ein fester Bestandteil des immateriellen kulturellen Erbes. Ihre Vielfalt ist außerordentlich. Nach dem Material der Chorverbände gibt es etwa 45.000 Chöre mit 1,4 Millionen aktiven Sängern und Sängerinnen. Hinzu kommen die vielen nicht registrierten Chöre und Sänger und Sängerinnen. Nach Spiel und Sport scheint gemeinsames Singen in Deutschland die verbreitetste Form

der aktiven Freizeitgestaltung zu sein. Das vokale Laienmuzieren reicht noch weit über seine Organisation in Chören hinaus, deren beträchtliche Vielfalt bereits beeindruckend ist. So lassen sich kirchlich und weltlich orientierte Chöre, Männer- und Frauenchöre, Kinder- und Jugendchöre unterscheiden. Auch lassen sich gemischte von gleichstimmigen, große und kleine, institutionsgebundene von freien unterscheiden.

Mit der Zelter-Plakette werden vom Bundespräsidenten Chöre ausgezeichnet, die älter als einhundert Jahre sind. Seit 1957 waren es mehr als 10.000 Chöre. Einige wurden sogar schon im 16., 17., und 18. Jahrhundert gegründet. Der Aachener Domchor beansprucht, bereits am Hof Karl des Großen gegründet worden zu sein, also etwa 100 Jahre vor der Verbreitung der europäischen Mehrstimmigkeit. Die 1791 gegründete Sing-Akademie zu Berlin gilt als der älteste gemischte Chor. Alle vier Jahre findet heute ein deutscher Chorwettbewerb statt. Überraschender Weise gibt es einen starken Zuwachs an Chören und regelmäßig aktiven Sängern und Sängerinnen, um etwa 50 Prozent von 1965 bis 2002, von ca. 1 Million auf annähernd 1,5 Millionen Sänger und Sängerinnen. Durch das rituelle Singen entstehen soziale Beziehungen, Gemeinschaften und Freundschaften (Wulf 2013a, Wulf *et al.* 2004).

### *3. Der obzessive Körper*

Schon in der griechischen Antike ist das Ringen um die menschliche Gestalt, den schönen menschlichen Körper, eines der großen Themen der Bildenden Kunst. Im Mittelalter wird der göttliche Körper in Gestalt Christi zum Thema. Hier reicht Spektrum vom Pantokrator bis zum Schmerzen erleidenden Christus. In der Renaissance spielt das “desegno”, der

zeichnerische Entwurf des menschlichen Körpers eine zentrale Rolle, in dem sich Macht und Kreativität des Künstlers ausdrücken. Immer wieder artikuliert sich in den Darstellungen des Körpers das Selbstverständnis der Menschen einer Epoche (Wulf 2014). Auch in der bildenden Kunst der Gegenwart spielt der Körper eine wichtige Rolle. In der Malerei Jackson Pollocks wird dies deutlich, in der die Bilder aus Bewegungen und Gesten des Körpers des Malers, aus dem "dripping" entstehen. Hier ist es nicht mehr der bewusst geführte Strich, sondern die rhythmische Körperbewegung, aus der heraus das Bild konstituiert wird. Im Werk Niki de Saint Phalle ist der Körper, der weibliche Körper, das zentrale Thema ihrer künstlerischen Arbeit. In den Performances der 60er Jahre "Tir", in denen die Künstlerin auf Bilder ihrer selbst schoss und sich ihre destruktive Energie entlud, wurde der weibliche Körper zum zentralen Thema ihres Werkes. In den "Nanas" und ihren Metamorphosen ging es um die Macht des weiblichen, des mütterlichen Körpers. In manchen ihrer Werke erreichen die Darstellungen des weiblichen Körpers eine gigantische Größe. Frauenkörper mit den Namen "Bräute", "Geburten", "Prostituierte", "Hexen", "Göttinnen" entstanden. Öffentlich architektonische Projekte folgten. Und immer wieder Variationen über ein Thema: der weibliche Körper, von entstellenden Kräften bedroht, gegen die sich die Lebenskraft und der Lebenswille der Künstlerin behaupten. Die Reihe ließe sich fortsetzen und differenzieren. Seit jeher sind der menschliche Körper und seine Symbolisierungen ein zentrales Thema der Bildenden Künste. Aus seiner anthropologischen Perspektive lässt sich das weite Spektrum seiner Figurationen als eine kontinuierliche Suche des Menschen nach sich selbst begreifen.

## Literatur

- Aristoteles, *Poetik*, hrsg. von H. Fuhrmann, Stuttgart, Reclam, 1987.
- Brandstetter, G., Wulf, C. (hrsg.), *Tanz als Anthropologie*, München, Wilhelm Fink, 2007.
- Gebauer, G., Wulf, C., *Jeux, rituels, gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Paris, Anthropos, 2004.
- Gebauer, G., Wulf, C., *Mimésis. Culture, art, société*, Paris, Ed. du Cerf, 2005.
- Huppauf, B., Wulf, C. (hrsg.), *Dynamics and performativity of imagination. The image between the visible and the invisible*, New York, Routledge, 2009.
- Wulf, C., *Une anthropologie historique et culturelle. Rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre-L'Harmattan, 2007.
- Wulf, C., *Antropologia dell'uomo globale. storia e concetti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013a.
- Wulf, C., *Das Rätsel des Humanen*, München, Wilhelm Fink, 2013b.
- Wulf, C., *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*, Bielefeld, Transcript, 2014.
- Wulf, C. et al., *Les rituels comme pratiques sociales*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Wulf, C., Boetsch, G. (hrsg.), *Rituels, "Hermès"*, n. 43 (2005), Paris, CNRS.
- Wulf, C., Zirfas, J. (hrsg.), *Pädagogik des Performativen*, Weinheim-Basel, Beltz, 2007
- Wulf, C., Zirfas, J. (hrsg.), *Handbuch Pädagogische Anthropologie*, Wiesbaden, Springer Fachmedien, 2014.