

Consumption of the Other. Imaginaries of Authenticity in the Himalaya and beyond” in *Journal of Consumer Culture* 16.2016/2: 354–373. “Mobile Lifeworlds” shows the digital trend regarding electronic publishing. It presents data, which were previously electronically accessible, in a polished and partially well revised edition in print and as ebook.

Othmar Gächter

Jackson, Michael: *The Work of Art. Rethinking the Elementary Forms of Religious Life.* New York: Columbia University Press, 2016. 235 pp. ISBN 978-0-231-17818-1. Price: \$ 40.00

An jenem Tag, als ich Galila im Kibbutz Merchavia die Sonaten Chopins spielen hörte, wusste ich, dass dieser Moment unmittelbar in meine Erinnerung eingehen würde. Draußen leuchtete der Himmel, aber für die nächsten Stunden lockte mich das nicht. Galila war die Frau eines aus Mitteleuropa gebürtigen Dichters, beide hatten sie die Judenmorde in Europa überlebt, als nahezu einzige ihrer Familien. Die Gedichte ihres Mannes Tuvia gestalteten die Verwandlung von Untergang in Rettung, sie improvisierten auf dieser Schwelle, die er in ihnen auch rückwärts beschränkt. Das hatte Tuvia lange jung gehalten. Als Galila nur für mich spielte, schrieb er erklärtermaßen an seinen “Letzten Gedichten”, sie beide waren jenseits der achtzig. Nachdem ich sie über mehrere Jahre besucht hatte, fuhr ich nicht wieder hin. Später vermutete ich, es sei meine verschwiegene Hoffnung gewesen, sie würden durch die Kunst und deren Ausübung den Holocaust verwindbar erscheinen lassen – weniger für sich als für mich, den Besucher aus Deutschland. Ich wollte nicht mit ansehen, dass das letzte Wort der Gebrechlichkeit, der körperlichen und geistigen Hilflosigkeit gehören würde.

“The Work of Art” ist ein Buch über die eigentümliche Arbeit, die jedes Kunstschaffen verlangt, sowie über die Arbeit, die die Kunst für uns und unser Leben zu leisten vermag. Jacksons These lautet, dass Kunst genauso wie Religion und Ritual eine Weise ist, das Leben zu öffnen und zu erneuern, Erfahrungen der eigenen Existenz einen Raum zu geben, innere Eindrücke in Ausdruck zu verwandeln, um nicht lediglich Gegenstand einer Handlung zu sein, sondern sich als Handelnder zu erleben. Dem Lehrstuhlinhaber für “World Religion” an der Harvard University zufolge ist Kunst eine Form von Magie, wie es Wissenschaft, zuvörderst die Ethnologie in der Phase der Feldforschung, auch sein kann. Sich an ein Gespräch mit einer australischen Künstlerin erinnernd, die den Umgang indonesischer Hirten mit einer Industriekatastrophe obsessiv verfolgt, schreibt Jackson: “Perhaps what really matters ... is that the Tenggere act *as if* the mountain will answer their petitions, *as if* it is a moral being. And so, in dance and trance, young men chew on hot coals and lightbulbs, inflicting pain upon themselves rather than endure passively the pain and injustice of the world. As with ritual, our creative work may not mitigate social injustices or turn back any tide, but it constitutes a mode of action nonetheless, and our lives are made more bearable because of it” (90). An anderer Stelle benennt Jackson direkt die Vorbilder seines Verständnisses von “art” als “struggle

for life”, Albert Camus und Jean-Paul Sartre. Bei Sartre findet sich schließlich eine Phänomenologie der Emotion, die mit Malinowskis Theorie der Magie als Probehandeln ebenso verbunden werden kann wie mit einer Theorie des Kunstschaffens. Angesichts der Performances von Marina Abramović (geb. 1946), die oft traumatische Erinnerungen an Erlittenes in der Form aktiven Erleidens an die Zuschauer heranträgt, erinnert Jackson, dass selbst wenn wir unmöglich “realistisch” auf die Außenwelt einzuwirken vermögen, wir unsere Körper oder inneren Gefühle aufladen können – “making them the means whereby we ‘magically’ recover our sense of lost power over others or objects” (155). Diese Eroberung betrifft das Objekt in seiner Beziehung zu uns; bei Sartre freilich doppelbödig: Gegenstände der Welt werden zu Objekten, Menschen zu Gegenständen, Magie eine Technik des Machtgewinns.

Um Macht geht es indes der Kunst nicht, und vielleicht sind es Formverlangen, Traditionsbindung oder die Widerständigkeit des Materials, die anders als den Zauberer den Kunstschaffenden vor Selbstverlust gleichwie vor narzisstischen Machtphantasien schützen. Denn, wie Jackson notiert, das Kunstwerk entzieht sich gerade der logozentrischen Phantasie, mehr als dass es eine Intention erfüllt, bringt es etwas zur Erscheinung, das in der Beziehung von Künstler und Umwelt und Material besteht. “If we are to speak of great art, we must reckon with this peculiar form of dissociation in which the objective world is so utterly subverted by the artist’s subjectivity that its forms of expression become irreducible to anything that might be said to lie without or within” (141). Der Prozess selbst kann als Individuierung (des Künstlers, der Gestalt) und damit als Initiation (des Künstlers in eine neue, zur Erscheinung gebrachte Welt) begriffen werden. Er vermag den Status einer Person zu verändern oder eine stattgefundene Statusänderung akzeptieren zu helfen (eindrücklich markiert im auf die rettenden Materialien Filz und Fett zurückgreifenden Werk von Joseph Beuys). Jackson verdeutlicht diesen Passagenritus in einer eleganten Überblendung der von ozeanischen Gegenwartskünstlern im Rahmen eines globalen Kunstmarkts geschaffenen Werke mit den *pare*, den Schnitzereien im Eingang eines Maori-Versammlungshauses: Dort werden die kosmologisch kontrastierenden Prozesse von *tupu* (Entfaltung, Wachstum, Ins-Dasein-Kommen) und *mate* (Ergriffenwerden, Ausgehen, Weniger-Werden), die unsere aristotelischen Modi von *Akt* und *Potenz* um die Negation bereichern, anhand von Figurenkompositionen und -dekomposition bildnerisch verkörpert und erinnern an den kosmologischen Zyklus von Geteiltheit und Einheit, von Dunkelheit und Licht, der den sozialen Erfahrungen im Versammlungshaus, dem Kunstwerk als Gegenstand menschlicher Arbeit und letztlich dem Dasein schlechthin eingeschrieben ist. In liminalen Erfahrungen werden Eigenschaften jener Prozesse zwar als kontrastierend, aber als in einander verschränkt erlebt; dies geschieht bei Übergängen des Lebenszyklus oder in existenziellen Erfahrungen. Für Jackson bezeugen diese “echoes and reiterations ... existential commonalities of peoples whose economic, political, and cultural lives are radically different” (116). Die daraus folgenden “existenziellen Impera-

tive“ können in der Kunst adressiert und momentweise transzendiert werden. Mit Blick auf die Maori-Schnitzereien, auf Ausstellungsgegenstände, die uns unabhängig von unserem Wissen um ihre kulturellen Kontexte berühren, sollte man vielleicht hinzufügen, dass Kunst ein Gedächtnis dieser existenziellen Imperative erzeugt, indem wir sie als unausweichlich und gleichzeitig aufgehoben (im doppelten Wortsinn) erfahren dürfen. Wir werden dazu angehalten, uns in gewisser Weise diesen Kunstwerken entsprechend zu verhalten (Adorno als Musikkritiker: “So wie diese Musik sich verhält, so sollst Du Dich verhalten”). Aber worauf beruht diese Wirkung? Auf Archetypen, denen unsere Psyche oder die Matrix unserer sozialen Welt unterliegt (Lévi-Strauss hat sie für die ozeanische Kunst strukturalistisch vorsortiert)? Auf der jeweiligen Fähigkeit, etwas realistisch zu repräsentieren (nur was geschieht dann mit der Kapelle des abstrakten Expressionisten Mark Rothko in Houston)? Darauf werden sich wohl jeweils andere Antworten finden lassen, und auch Michael Jackson kann sie in seinem Buch nicht geben. Vermutlich werden diese Antworten wiederum kontextgebundener ausfallen als uns lieb ist, vorsortiert nicht nur durch die Kulturzugehörigkeit, sondern auch durch die individuelle Biografie.

Michael Jackson scheint diese Schwierigkeit von Anfang an geahnt zu haben und macht sie, ohne sie eigens zu thematisieren, zum Leitmotiv seines Buches. Denn der Erfinder der “existential anthropology” – einer pragmatisch inspirierten Forschungsrichtung, die die Integration von Krisen, das Vermögen von Akteuren, die Erneuerung von Handlungsfähigkeit zum Gegenstand hat – spiegelt in diesem Buch seine eigene Biografie, seine Doppelberufung als Feldforscher und Schriftsteller in der Begegnung mit Kunstwerken und vor allem Künstlern. Im ersten, kürzeren Teil entwirft er auf wenigen Seiten seine Theorie des “Work of Art” als auf zwei Stufen ablaufenden Prozess (Hervorbringung, Existenz) sowie eine Theorie der künstlerischen Erfahrung als individuell generalisierende Erfahrung gleich der religiösen. Folglich geht es weniger um Definitionen und Kategorisierungen von Kunst, Ritual und Religion, sondern um die Identifizierung darunter rubrizierter Phänomene. Genaugenommen aber werden Phänomene herausgegriffen, die wir mit religiöser oder künstlerischer Semantik beschreiben, die wir also nach unserer jeweiligen individuellen Erfahrung, falls es so etwas “an sich” geben sollte, notwendigerweise sozialisieren. In der Unhintergebarkeit einer, wenn man so will, westlich-postchristlichen Perspektive liegen die Grenzen von Jacksons Ansatz. Implizit werden sie schon im Vorwort eingeführt, wenn es heißt: “Painting runs in my family, but not religion” (xiii). Dass diese Familie in den fernsten Ecken des britischen Empire, in Neuseeland, ihren Anfang nahm, befreit sie nicht von viktorianischen Säkularisaten, ja lässt sie möglicherweise unhintergebar darauf Bezug nehmen, um Differenz wie Gemeinsamkeit, aber natürlich auch kulturelle Nobilitierung gegenüber ihrer Maori-Umgebung behaupten zu können. Zu dieser Form historischer Selbstsoziologisierung ist Jackson nicht bereit, obgleich er an anderen Stellen den Kategorien von Race, Class und Gender,

durchaus im Hinblick auf die Ausbildung der ästhetischen Geschmäcker, Reverenz erweist. Auch eine weitere Frage macht sein Ansatz obsolet: die der Wahrheitsfähigkeit einiger Religionen. Wird Religion wesentlich als Frage der (nachträglich einem System symbolischen Handelns oder gar Glaubens zugeschriebenen) existentiellen *Erfahrung* behandelt – in dem Sinne, dass die Kategorie der Offenbarung in der individuellen Erfahrung aufgehen muss – und damit letztlich auf die Frage eines erfüllten Lebens verkürzt, so wird unverständlich, warum sich Menschen für ihre religiöse Überzeugung opfern, warum sie zu Märtyrern werden, die anstatt die Vernichtung eines Feindes zu proklamieren ihn der göttlichen Nachsicht anempfehlen. Dass die Erfahrung der Kunst die Rechtfertigung des Individuell-Singulären ist, gehört zu jeder Künstlerapologie, dass die Erfahrung der Religion oder des Rituals kollektiv sei und sich nicht aus der Einzelpsyche ableiten lasse, schreibt Durkheim in seinen “Elementaren Formen” (1912). Indem sich Jackson in seinem Untertitel auf ebendieses Werk Durkheims bezieht (und dazu noch auf ähnliche geografische Referenzen) versucht er, religiöse Erfahrung zu individualisieren, das heißt, in ihrer Abweichung vom “Kollektiven” fruchtbar zu machen, um sie unter den weltumspannenden Diskurs von “Kunst” rubrizieren zu können. Nach den Völkerschauen, den Museen für Völkerkunde, im Zeitalter von “Kulturen der Welt” und “Weltkultur” ist das nur konsequent. Und es ist natürlich nobel, dass diese universelle Kunsterfahrung nicht abendländisch gelabelt wird, sondern in der fremden Brechung des Eigenen – in der als Ritualität durchschauten Kunstausbübung von Produzent wie Rezipient – kommuniziert werden soll. Nur bleibt die Frage, ob damit nicht ein Begriff von Ritualität und Religion depotenziert wird, in dem es um die Aneignung des Eigenen als des ganz Anderen geht, und ein Begriff von Kunst, der nicht nur den “terreur”, das “Erhabene”, das Ergriffensein einschließt, sondern sich gelegentlich dem freien und nutzlosen Spiel der Einbildungskraft, der Tagträumerei überlässt. Kurzum: Macht Jackson vielleicht das Leichte zu schwer, das Schwere zu leicht? Viele Fragen bleiben beim Durchgang durch seine Meditation offen, auch die zuerst von Erhard Schüttelpelz aufgestellte Regel eines jeden guten Buches, vom Exoterischen zum Esoterischen voranzuschreiten, wird aufgrund der Erprobung der Grundthese in immer neuen Einzelkapiteln aufgegeben. Gerade die Abgrenzung von Teil 2 – worin es vordringlich um die Explorierung persönlich bekannter Künstler geht – gegenüber Teil 3 – worin vermehrt kanonisierte Namen auftauchen – wirkt arbiträr und wird in den letzten Kapiteln ganz aufgehoben. Allerdings muss man zugestehen, dass die Suche nach den existenziellen Motiven einige Schätze birgt. Das gilt besonders für die Kapitel zu ozeanischen Künstlern (oder britischen Künstler, die es nach Ozeanien verschlug), in deren Biografien mannigfaltige Übergänge, Exile, Entfremdungserfahrungen und damit die Notwendigkeit, *durch* die Dissoziation – und nicht über sie hinweg – die Schwellenerfahrungen verwindbar zu halten, prägend wurden. Hier reichen Jacksons phänomenologische Analysen tiefer als die Betroffenheitsversicherungen herkömmlicher Exilforschung.

Jackson schreibt über Bildende Kunst, mithin über den ewigen Widerstreit von Schwerkraft und Transzendenz, von Verschwendung und Knappheit. Echte Künstler erblicken ihn schon im Material: Das gilt für Michelangelo, dessen Skulpturen zunehmend unvollendeter wurden, als habe ihr Schöpfer den Tribut an den Marmor zurückzahlen wollen, wie es noch heute die Arbeiter im Steinbruch von Carrara tun, und es gilt für die Mediengesellschaft der Warlpiri in Zentralaustralien, für die Metamorphosen die ontologische Basis darstellen und bei denen Landschaften in Träume und heute auf der ganzen Welt ausgestellte Bilder übergehen. Hier ist jedes Artefakt Ausdruck des Ganzen, der Künstler eingerechnet.

Doch: “[T]he gap between life itself and the particular forms it takes is never closed” (65). Das ist zunächst eine eingängige Formulierung der ontologischen Differenz und benennt zugleich eine ihre Unmöglichkeit einschließende Möglichkeitsbedingung der Kunst. (Nebenbei: auch eine des guten Büchermachens. Der Verlag könnte leere Fußnoten tilgen und manche Daten überprüfen. Wir alle wünschten, James Joyce hätte bis 1961 gelebt.) Ebenso wie Kunst die Idealität des Lebens nicht erreicht – und wo sie es vorgibt, entweder langweilt (abstrakt) oder ihre Verlogenheit ausstellt (figurativ) –, versagt sie an dessen Endlichkeit und Materialität. Sie kann nur das eine mit dem anderen. Das mag enorm sittigend sein, aber es wird dem Leben nicht gerecht. Jackson gesteht es: “*Ars longa, vita brevis. Art always falls short of life. It fails to do it justice. And life is never long enough to perfect one’s art, let alone the art of living*” (95). To do it justice – ist das etwa das eigentümliche Werk der Religion?

Ulrich van Loyen

Jansen, M. Angela: Moroccan Fashion. Design, Tradition, and Modernity. London: Bloomsbury, 2015. 151 pp. ISBN 978-1-4742-8522-3. Price: £ 24.99

Mit ihrem ethnologischen Beitrag zur Mode in Marokko (ca. 1950 bis 2010) ist es Angela Jansen gelungen, eine Forschungslücke zu schließen. Die bis dato fehlende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Thematik verwundert, spiegelt sich doch die geografische Lage Marokkos an der Schnittstelle dreier Kontinente und die seit vielen Jahrhunderten bestehenden Handelsverbindungen nach allen vier Himmelsrichtungen in der vielfältigen materiellen und modischen Kultur des Landes.

Das der Forschungsarbeit zugrunde liegende Material, das sich aus der Feldforschung, Recherchen in Archiven und Sammlungen sowie aus beinahe einhundert Interviews zusammensetzt, konzentriert sich vor allem auf Frauenmode und wurde im Rahmen einer PhD-Forschung in den drei Städten Fez, Marrakech und Casablanca über einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren zusammengetragen. Dies ermöglicht der Autorin nicht nur interessante Einblicke in die dynamische Gegenwart der marokkanischen Modeszene zu präsentieren, sondern auch die Entstehungs- und Aushandlungsprozesse von Mode im urbanen Marokko der letzten Jahrzehnte kompetent nachzuzeichnen. Der kompakte und übersichtlich gestaltete Band gliedert sich in sieben Kapitel, die durch Hinwei-

se zur Transkription des marokkanischen Arabisch, Glossar und Index ergänzt werden. Zudem enthält das Buch 16 Fotos, die – vermutlich aus Kostengründen – leider nicht in Farbe gedruckt wurden.

Gleich im einleitenden Kapitel 1 verleiht Jansen ihrer Motivation zu diesem Buch Ausdruck: Anzuschreiben gegen ihr Unbehagen gegenüber der Dichotomie von nichtwestlicher, traditioneller Kleidung versus modischer, westlicher Kleidung. Diesen Mythos, der sich in bestimmten Bereichen der Modewissenschaften nach wie vor hartnäckig hält, sieht die Autorin in der artifiziellen Trennung zwischen “anthropology of dress” und “fashion studies” begründet, auch wenn sie selbst den beiden Disziplinen mehr Gemeinsamkeiten denn Unterschiede attestiert (2). Der weitere Verlauf der Einleitung gilt der Kritik eurozentrischer Perspektiven in den Modewissenschaften, die seit den 1990er Jahren zunehmend in Frage gestellt werden. So wird mittlerweile versucht, außereuropäische Mode zwischen den von Jansen problematisierten Begriffen “Tradition” und “Modernität” neu zu fassen. Rovines Konzept des “indigenous fashion design” (V. Rovine: African Fashion, Global Style. Histories, Innovations, and Ideas You Can Wear. Bloomington 2015), das wohl aufgrund der zeitlichen Überschneidung der beiden Publikationen bei Jansen keine Erwähnung findet, eröffnet in diesem Kontext eine neue Perspektive auf so genannte traditionelle Kleidung. Nicht nur ist Mode also ein universelles Phänomen, sondern existierte bereits lange vor der Ära der sogenannten Globalisierung (9). Ein kurzer Überblick über den bis dato wenig zufriedenstellenden Forschungsstand leitet zum zweiten Kapitel “Moroccan Fashion as Tradition” über.

Hier präsentiert die Autorin einen modezentrierten zeitgeschichtlichen Überblick von der Protektoratszeit bis zur Gegenwart und zeigt, wie marokkanische Mode als wichtige Komponente marokkanischer (und in Teilen erfundener) Tradition sowie als Symbol von Widerstand und Nationalismus eingesetzt wurde. Sie arbeitet heraus, wie die drei Königsgenerationen in Person von Mohamed V, Hassan II sowie aktuell König Mohammed VI es verstanden, über die Mode ihre politischen Ambitionen und eine einende nationale Identität zu materialisieren. Anschließend widmet sich die Autorin der emanzipatorischen Bedeutung bestimmter Modepraktiken sowie den Beziehungen zwischen Religion und Mode. Nationale Identität ist in Marokko eng mit muslimischer Identität verknüpft, und religiöse Feste sind zugleich auch zentrale modische Anlässe im Jahreszyklus, die zunehmend eine starke Kommerzialisierung durch die marokkanische Modeindustrie erfahren.

Das dritte Kapitel ist drei Generationen von Mode machenden gewidmet, die durch ihre innovativen stilistischen Veränderungen das Modeleben seit den 1960er Jahren entscheidend prägen und die Jansen chronologisch mit den Schlagworten “Neuerfindung”, “Demokratisierung” und “Neuorientierung” in Verbindung bringt. Zur ersten Generation zählt sie Damen der marokkanischen Elite, die als erste Generation von Frauen die Schule besuchten und mit dem europäischen Bildungssystem und Lebensstil vertraut waren. Sie interpretierten und erfanden