

LiteraturForschung Bd. 17  
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung

Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.)

# Kinästhetik und Kommunikation

Ränder und Interferenzen des Ausdrucks

Mit Beiträgen von

Zeynep Çelik Alexander, Daniel Avorgbedor, Ellen Fricke,  
Gunter Gebauer, Axel Hübler, J. Scott Jordan, Einav Katan,  
Tobias Robert Klein, Jens Loenhoff, Reinhart Meyer-Kalkus,  
Norbert Meuter, Erik Porath, Armin Schäfer  
und Margarete Vöhringer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kv-kadmos.com](http://www.kv-kadmos.com)

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-190-4

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-190-42

# Körperliche und nicht-körperliche Expressivität in der afrikanischen Performance. Theoretische Perspektiven und Feldevidenz in der Erstellung eines interdisziplinären Bezugssystems

DANIEL AVORGBEDOR

Aktuelle Tendenzen der zunehmend in größere historische und geographische Bereiche expandierenden interdisziplinären Performanz-, Gesten- und Kommunikationsforschung weisen auf ein anhaltendes Interesse an körperlicher Expressivität hin.<sup>1</sup> Wie in den Schlussbemerkungen dieses Artikels dargestellt, legen neue Möglichkeiten der Computersimulation oder empirisch-experimentell angelegte Forschungsprojekte dabei sowohl Perspektiven als auch spezifische Herausforderungen nahe, die aus der mentalen Vermittlung von Gesten oder körperlichen und nicht-körperlichen Ausdrucksformen resultieren.<sup>2</sup> In diesem Beitrag beziehe ich mich auf mehrere Beispiele aus der Feldforschung und bereits vorliegender Sekundärliteratur, um verbreitete Vorstellungen und Wahrnehmungen zur Präsenz körperlicher Gesten in einigen Performance-Kontexten afrikanischer Gesellschaften sowohl zu verdeutlichen als auch neu zu positionieren. Meine Argumentation und das zu ihrer Unterstützung herangezogene Material betrachten dabei auch *Nicht-Körperliches* als einen integralen und unentbehrlichen Teil körperlicher Expressivität. Mentale, somatische und verbal nicht artikulierbare Elemente erweisen sich als Teilbestände nicht-körperlicher Schauplätze, die eine dialogische Beziehung zwischen körperlicher Expressivität und der subjektiven Existenz ihrer Teilnehmer beeinflussen und aufrechterhalten. Die Beschäftigung mit dem Themenkomplex der

---

<sup>1</sup> Vgl. z. B. Alf Gabrielsson: »Music Performance Research at the Millennium«, in: *Psychology of Music*, 31 (2003), S. 221–272; Fernando Iazzetta: »Meaning in Musical Gesture«, in: Marcelo Wanderley/Marc Battier (Hg.): *Trends in Gestural Control of Music*, Paris (Ircam/Centre Pompidou) 2000, S. 259–268; Caroline Palmer: »Music Performance«, in: *Annual Review of Psychology*, 48 (1997), S. 115–138; Jay Juchniewicz: »The Influence of Physical Movement on the Perception of Musical Performance«, in: *Psychology of Music*, 36 (2008), S. 417–427; Mark Hickson III/Nina-Jo Moore/Don Stacks (Hg.): *Nonverbal Communication: Studies and Applications*, New York (Oxford University Press) 2004.

<sup>2</sup> Beispiele für die gegenwärtige Erforschung virtueller Modellierungen von Gesten und Performances sind z. B. in den Tagungsberichten der NIME (New Interfaces for Musical Expression), einer internationalen, der Entwicklung neuer wissenschaftlicher Technologien zur Darstellung musikalischer Expression und der künstlerischen Performance gewidmeten Konferenz zu finden.

körperlichen Expressivität wird zusätzlich von der Beobachtung geleitet, dass die expressiven und kommunikativen Funktionen körperlicher Gesten und mit ihnen assoziierte Bedeutungsstufen zumindest in der auf Afrika bezogenen Forschungsliteratur bislang nur geringe theoretische und methodologische Aufmerksamkeit gefunden haben. Der vorliegende Aufsatz versteht körperliche Expressivität in letzter Instanz daher als eine kulturelle Praxis, was eine erweiterte Perspektive auf die Erläuterung alltäglicher und außergewöhnlicher Umstände eröffnet, in denen man auf körperliche und nicht-körperliche Ausdrucksformen stößt. Die Substanz dieses Artikels soll jedoch den der Berliner Tagung »Kinaesthetik und Kommunikation« (2010) zugrunde liegenden Forschungsfragen und Schlüsselthemen wie Kontext, Epistemologie und Zwischenbereichen kultureller Kontextualisierung, Bedeutung und Redefinition gelten. Der Artikel stützt seine Argumentation dabei auf das spezifische Beispiel der personalisierten »Name Performance« der Anlo-Ewe in Ghana, die verschiedene Implikationen für die Methodik der Untersuchung körperlicher und nicht-körperlicher Expressivität in afrikanischen Performance-Traditionen aufzeigen.

Im allgemeinen Rahmen der Lebenswelt trifft man sowohl in alltäglichen wie auch in speziellen Kommunikationskontexten auf intentionale, unbewusste, äußerliche und interne Manifestationen von Gesten und ähnlichen Formen körperlicher Expressivität. Da äußerliche (bzw. visuelle) Formen am einfachsten zu beobachten sind, sind sie oft diejenigen, die unmittelbar auf unsere Augen und Sinne einwirken und von mit körperlicher Expressivität befassten Wissenschaftlern – z. B. Kunsthistorikern, Ritualforschern oder Musikethnologen – verwendet werden, um ihre Forschungsnarrative zu verdeutlichen und zu ergänzen. Bedauerlicherweise kann eine unangemessene Bevorzugung visueller Elemente insgesamt aber eine Bestätigung und Rekonstruktion von Stereotypen zur Folge haben, besonders wenn solche multimedialen Narrative (einschließlich ethnographischer und kommerzieller Filme) nicht durch zusätzliche Informationen über kosmologische, psycho-biologische und interne Zwischenzustände beleuchtet werden, die diesen visuellen Manifestationen gerade zugrundeliegen.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Illustrative und multimediale Beispiele sind, besonders wenn es um allgemeine körperliche Expressivität und die mit ihnen verbundenen kinästhetischen und synästhetischen Prozesse und Erfahrungen geht, in jeder ernstzunehmenden Analyse afrikanischer Performance-Traditionen unentbehrlich. Die diesem Aufsatz auf der Konferenz »Kinaesthetik und Kommunikation« am *Zentrum für Literatur- und Kulturforschung* in Berlin zugrundeliegende Präsentation enthielt zur Verdeutlichung mehrere audiovisuelle Beispiele, die jedoch in einer gedruckten Publikation nicht wiedergegeben werden können.

Die mit der Performance verbundenen Vorstellungen müssen daher revidiert und im Kontext der hier diskutierten spezifischen afrikanischen Beispiele erfasst und verstanden werden. Eine Performance überschreitet sowohl rituelle, religiöse als auch weltliche, alltägliche, persönliche, private und spezielle Kontextsituationen. Darüber hinaus werden unsere Bemühungen einer Theroretisierung oder Definition der Performance von einer solchen Beschäftigung mit Genre-Klassifikationen (unnötig) beschränkt. Die enge Interdependenz verschiedener Genres (sowie ihrer Mittel und Bedeutung) in afrikanischen Performance-Traditionen ist, auch wenn eine spezifische Dimension zeitweilig zu bestimmten Zwecken betont werden kann<sup>4</sup>, eine allgemein bekannte Erscheinung. Ihre grundsätzlich wechselseitige Beziehung unterstützt und koinzidiert deutlich, wie später noch zu zeigen sein wird, mit der in aktuellen Forschungsarbeiten betonten Einheit des Körpergefühls (»unity of the felt body«).

Schließlich will der Aufsatz neues Licht auf die in afrikanischen Performance-Traditionen mit körperlichen und nicht körperlichen Ausdrucksformen assoziierten transzendenten Praktiken und Bedeutungen werfen, wobei besonders die wichtige Funktion nicht-körperlicher Entitäten wie Geist, Affekt, Glauben und Emotion betont werden soll. Die Idee der kulturellen Praxis als vorrangige analytische Perspektive scheint in diesem Zusammenhang aus mehreren Gründen angemessen zu sein: Zunächst erlaubt sie eine genauere Identifikation und Darstellung der tiefen kulturellen Schichten, in die diese Traditionen eingebunden sind. Zweitens erfordert sie eine kritischere und differenzierte Wahrnehmung und Einschätzung von Formen körperlicher Expressivität, die oft nicht vollständig verstanden werden. Besonders betrifft dies die kulturelle Matrix aus Tanz, Bewegung und Rhythmus einschließlich der mit diesen kinästhetischen Merkmalen assoziierten Fähigkeiten.

Die sich gegenwärtig mit den Performance-Traditionen der Welt und Afrikas beschäftigende Literatur ist bemüht, jene Orte und Verläufe der Performance, Kinesis und Kommunikation zu betonen, die jenseits der stereotyp als »dance« und »rhythm« bezeichneten liegen. So haben

<sup>4</sup> Vgl. Ruth M. Stone: »Unity of the Arts in the Aesthetics of Kpelle Performance«, in: Charlotte Frisbie (Hg.): *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. McAllester*, Detroit (Information Coordinators) 1986, S. 197–285; J. H. Kwabena Nketia: *The Music of Africa*, New York (Norton) 1974, S. 206–217 (Kap. 18: »The Interrelations of African Music and Dance«); Elizabeth Oehrle/Lawrence Emeka: »Thought Systems Informing the Musical Arts«, in: Anri Herbst/Meki Nzewi/Kofi Agawu (Hg.): *Musical Arts in Africa: Theory, Practice and Education*, Pretoria (University of South Africa Press) 2004, S. 38–51; Anita J. Glaze: *Art and Death in a Senufo Village*, Bloomington (Indiana University Press) 1981.

Wilson-Bokowiec und Bokowiec den Terminus »kinaesonic« in einer Form entwickelt, die es Wissenschaftlern gestattet, wichtige Bedeutungsschauplätze auch jenseits direkter körperlicher Bewegungen und des Klanges zu lokalisieren. Dies wird z. B. aus dem folgenden Zitat deutlich: »the functioning of the body, the experience of the performer and the nature of the relationship that is forged between performer and technology through kinaesonic actions«.<sup>5</sup> Von besonderer Wichtigkeit ist dabei, dass die Autoren unsere Aufmerksamkeit auf zwei eng miteinander in Beziehung stehende Forschungsgebiete richten, die sich mit mentalen Zuständen und intermodalen Prozessen (einschließlich ihrer multi- and interdisziplinären Implikationen) beschäftigen, was zugleich meine eingangs erläuterten Überlegungen bekräftigt:

What we are proposing here is the idea that all sensual functioning of the body is fundamentally synaesthetic; in other words, any given sensation is configured as a complex network of cross-modal perceptions. Furthermore, the mind's ability to perceive the *sens* of the body exterior to the body allows us to immediately make associations between, for instance, velocity and size, tone and texture, location, direction of a sound, is an indication of the reversibility of sensation and sense perception. It is the mind/body's ability to both touch and be touched in reality or by virtue of our ability to project the *sens* of the body into the world, to intertwine sensually with the flesh of the world, to encounter/possess it at a distance.<sup>6</sup>

Diese veränderten Ansätze und Perspektiven erscheinen – besonders wenn sie durch ausgewählte und überarbeitete phänomenologische Positionen etwa Husserls und Merleau-Pontys unterstützt werden – für die grundsätzlichen Beispiele und Thesen dieses Aufsatzes sehr geeignet. Die folgende Schlussfolgerung zur »Einheit des Körpergefühls« erweist sich als eine gute Zusammenfassung solcher wechselseitigen Beziehungen:

Further, apart from the familiar, outwardly directed (exteroceptive) senses of sight, touch, taste, smell and hearing, some psychologists proposed the inwardly directed (interoceptive) sense of proprioception, kinaesthesia, and the vestibular sense [...]. These three somatic senses work in synergy, complicating the previous belief in the distinctness and separation of the senses.<sup>7</sup>

Wie bereits betont, werden nicht-körperliche Elemente häufig übersehen, wengleich eine Reihe von Wissenschaftlern substantielle Beiträge zu kontext-sensitiven Repräsentationen von körperlicher Expressivität in

<sup>5</sup> Julie Wilson-Bokowiec/Mark Alexander Bokowiec: »Kinaesonics: The Intertwining Relationship of Body and Sound«, in: *Contemporary Music Review*, 25 (2006) 1/2, S. 47–57.

<sup>6</sup> Ebd., S. 55.

<sup>7</sup> Mark Paterson: *The Senses of Touch: Haptics, Aesthetics, Affects and Technologies*, Oxford (Berg) 2007, S. 20.

afrikanischen Performance-Situationen durch eine Konzentration auf das Konzept der »Bewegung« vorgelegt hat.<sup>8</sup>

Charles Keils direkte Infragestellung der mangelnden Beachtung von Körper und Bewegung in vielen Forschungsansätzen besitzt ebenso wie seine gewagte Herausstellung von deren zentraler Funktion bleibenden Wert und sollte uns ermutigen, vergangene und gegenwärtige Vorstellungen körperlicher und nicht-körperlicher Expressivität in afrikanischen Performance-Traditionen zu überprüfen: Was hindert uns daran, wenn Musik unmittelbar mit körperlicher Anstrengungen zusammenhängt, eine ihrer Aufgabe angemessene Ästhetik zu entwickeln? Während meines Vortrages über das ghanaische »Pan-African Orchestra« auf der Midwest Chapter-Konferenz der Society for Ethnomusicology im Jahr 2006 hat Ruth M. Stone engagiert und mit einiger Berechtigung auf den auftaktigen Schlag (upbeat) des Dirigenten und Gründers des Ensembles Nana Danso Abiam hingewiesen.<sup>9</sup> Der durch Bewegung, Gesten und Symbole agierende Körper und ein Moment der kolonialen Konfrontation werden vom Dirigenten selektiv (wieder-)hergestellt, um Signale kultureller Autonomie, des Widerstands, der Herausforderung und sogar der Subversion (z. B. durch den Gebrauch des traditionellen Fliegenwedels anstelle des europäischen Taktstocks) zu kommunizieren. (Der aus einer Schafsmähne oder einem Pferdeschwanz hergestellte Wedel erfüllt gleichzeitig rituelle, politische, soziale, gestische, tänzerische Zwecke und fungiert zudem als eine Erweiterung des Körpers.) Stone bekräftigte diese wichtigen Charakteristika des in Bewegung befindlichen afrikanischen Körpers in einem 2007 publizierten Artikel, in dem sie sich mit den Positionen John Blackings und Erich Moritz von Horn-

<sup>8</sup> Vgl. Ruth M. Stone: »Shaping Time and Rhythm in African Music: Continuing Concerns and Emergent Issues in Motion and Motor Action«, in: *Transcultural Music Review*, 11 (2007), S. 97–101; Kathryn Geurts: *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community*, Berkeley (University of California Press) 2005; Charles Keil: »Motion and Feeling through Music«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24 (1966), S. 337–349; Robert Farris Thompson: *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*, Los Angeles (University of California Press) 1974; ders.: *Flash of the Spirit African and Afro-American Art*, New York (Vintage) 1984; Robert A. Kauffman: »Tactility as an Aesthetic Consideration in African Music«, in: John Blacking/Joan W. Kealiinohomoku (Hg.): *The Performing Arts, Music and Dance*, Den Haag/New York (Mouton) 1979, S. 251–253; John Blacking: »Some Notes on a Theory of African Rhythm Advanced by Erich von Hornbostel«, in: *African Music*, 1 (1955) 2, S. 12–20; Kariamuwelsh Asante (Hg.): *African Dance: An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*, Trenton (African World Press) 1998.

<sup>9</sup> Bei dieser Präsentation handelte es sich um eine erweiterte und überarbeitete Fassung eines erstmals mit dem Titel »The Pan-African Orchestra of Ghana: Analysis of The Music within its Sociopolitical Manifesto« während des Mid-Atlantic Chapter Meeting der Society for Ethnomusicology in New York 1991 gehaltenen Konferenzvortrags.



bostels auseinandersetzt. Das folgende Zitat bestätigt dabei zweifellos das oben am Beispiel des »Pan-African Orchestras« ausgeführte:

I witnessed some of the most striking evidence in support of Hornbostel's theory [...] in Bulawayo [...]. All the Choirs had to sing set pieces of European composed music [...]. These songs were conducted by the African teachers who coached the choirs: I was astonished to see that several of them gave vigorous up-beats on all the strong beats where I should have given a down-beat. [...] I discussed the matter with some of the African teachers afterwards, and they said that they definitely felt the up-beat to be the strong beat.<sup>10</sup>

Die deutliche Beziehung zwischen dem menschlichen Körper (z. B. bei Musikern oder Tänzern) und morphologischen und expressiven Charakteristika von Musikinstrumenten ist ein häufig beschriebenes Phänomen in derjenigen Literatur, die sich mit Performance and Expressivität auseinandersetzt. Zusätzlich zum Beitrag der Zuschauer und den gestischen und paralinguistischen Kommunikationskanälen der beteiligten Akteure wird der menschliche Körper oft bewußt »verstärkt«, um in die Performance zusätzliche konnotative und denotative Bedeutungen einzuführen. Auf diese Weise geht die übergreifende kulturell-ästhetische Bedeutung signifikant über ihr unmittelbares visuell-akustisches Umfeld hinaus. In zahlreichen afrikanischen Performance-Kontexten werden regelmäßig Techniken und Hilfsmittel verwendet, um sowohl den Raum der Performance als auch die von ihr angestrebten Empfindungen zu erweitern. Als »Übertreibung« zu beschreibende Techniken sind dabei von integraler Bedeutung für den theatralischen Gehalt und die dramaturgische Gestaltung einer Performance und werden in zwei grundsätzlichen Formen sowohl in rituell-religiösen Kontexten als auch in gewöhnlichen Performance- oder unterhaltungsorientierten Situationen verwendet. Mit anderen Worten: Der Körper fungiert als ein dynamischer Schauplatz kultureller Imagination, besonders wo, um den Umfang von Katharsis und Expressivität zu steigern, sehr leidenschaftliche Evokationen angestrebt werden. Harold Scheub hat in seiner klassischen Analyse der Darbietung südafrikanischer Xhosa-Folktales einige solcher Vorstellungen, Übertreibungen und ihre affektiven Wirkungen genau klassifiziert und beschrieben.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Stone: »Shaping Time« (Anm. 8), S. 98, unter Bezugnahme auf Blacking: »Some Notes« (Anm. 8).

<sup>11</sup> Harold Scheub: »The Technique of the Expansible Image in Xhosa Ntsomi Performances«, in: *Research in African Literatures*, 1 (1970), S. 119–146; ders.: *The Xhosa Ntsomi*, Oxford (Clarendon) 1975.

Sowohl die Körper der Performance-Akteure wie auch die ihres Publikums werden besonders durch ihr strategisches und dennoch spontanes Engagement als zentrale Medien und Interpretatoren der Performance beachtet. Vorstellung, Techniken und Materialien der Übertreibung können am besten jedoch als auf eine erweiterte und damit affektivere Kommunikationssituation hin gerichtete »Verstärkung« des Körpers verstanden werden. Auch wenn sie in komödienthaften und der Unterhaltung dienenden Kontexten angewendet wird, versetzt Übertreibung die Teilnehmer einer Darbietung in Grenzbereiche, die für eine transzendierende Erfahrung der Performance essentiell sind. In diesem Fall nehmen säkulare Kontexte verschiedene Dimensionen des Rituals und Geheiligten an. In ähnlicher Weise enthalten komplementär dazu aber auch spezifisch ritual-gebundene Performances häufig in strategischer Form angebrachte spielerische Elemente, solche des Witzes oder allgemein des Säkularen, um die zumeist mit Ritualen identifizierten kathartischen Momente zu erreichen. Lokale ästhetische, histrionische und theatralische Traditionen verarbeiten und beziehen zusätzlich das Hässliche als einen essentiellen Bestandteil der Gestaltung und Strukturierung der affektiven Umwelt ihrer Teilnehmer ein. Bei den Anlo-Ewe veranschaulichen und erweitern das Hässliche ebenso wie das Groteske und Obszöne<sup>12</sup> in Verbindung mit der körperlichen Expressivität ausnahmslos den künstlerischen, ästhetischen und kulturellen Rahmen der Übertreibung.

Gesten und das Gestikulieren nehmen zweifellos eine wichtige Rolle in der Vergrößerung des körperlichen Raumes und seiner sich verschiebenden Bedeutungen ein. Sie repräsentieren die Erkundung und Erweiterung des Körpers in der physischen Performance ebenso wie auf sozialem und mentalem Gebiet. Die folgende davon unabhängige Schlußfolgerung hebt zunächst die zentrale Funktion des Körpers in Performance und Kommunikation hervor:

Gestures play an important role in the connection between sensorimotor experience and language. Gestures may be the link between bodily experience and verbal expression that advocates of ›embodied cognition‹ have postulated.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Vgl. Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg (Rowohlt) 1956; Gregory Bateson (Hg.): *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago (University of Chicago Press) 1972; Daniel Crowley: »The Erotic, the Pornographic, and the Vulgar in African Arts«, in: *African Arts*, 15 (1982) 2, S. 46–47; Kennedy C. Chinyowa: »Frames of Metacommunication in African Theatre for Development«, in: *Studies in Theatre and Performance*, 27 (2007) 1, S. 13–24.

<sup>13</sup> Wolff-Michael Roth/Daniel V. Lawless: »How Does the Body Get into the Mind?«, in: *Human Studies*, 25 (2002), S. 333 (Abstract).

Doch ergibt ein genauerer Blick, dass die Integrität und damit die Zentralität des Körpers sehr leicht untergraben werden können, wenn unsere Forschungsmodelle Gesten nicht als integralen Teil der allgemeinen körperlichen Expressivität betrachten, sondern sie lediglich als getrennte oder teilweise angefügte Entitäten beschreiben.

## Der Körper im Anlo-Ewe Kontext

Ein intermodal (oder multisensorisch) ausgerichteter Rahmen ist für das Verständnis körperlicher und nicht-körperlicher Expressivität in afrikanischen Kontexten besonders geeignet. Seine Relevanz wurde unlängst auch für die ethnische Gruppe bestätigt, von der die im weiteren Verlauf des Artikels detailliert untersuchten Beispiele stammen.<sup>14</sup> Außerdem wurden kulturelle Konstruktionen des Körpers bei den Ewe – einschließlich sich ändernder Perspektiven und Einstellungen – kürzlich von Sandra Greene dokumentiert.<sup>15</sup> Greene verweist in einem Kapitel mit dem Titel »Belief and the Body« zum Beispiel nicht nur auf die spirituell-psychosomatische Konzeption des Körpers bei den Anlo-Ewe, sondern situiert sie in angemessener Weise auch in einer allgemeinen kulturellen Dynamik, die den Wandel und die Veränderungen dieser Vorstellungen und Praktiken einschließt:

This chapter argues that the meanings the Anlo had once attributed to the body were not simply retained, forgotten, or displaced to new locations, as was the case with other sacred sites. Rather, the Anlo significantly modified their notions about the body, in some instances abbreviating their beliefs and in others amending them to take into consideration new knowledge introduced by missionaries and British colonial officers.<sup>16</sup>

Auch Kathryn Geurts behandelt den Körper als zentralen Ausgangspunkt und Ressource, in dem die kognitiven Funktionen der Sinne und ihre soziokulturellen Bedeutungen angesiedelt sind. Ihre durchaus kontroversen und nicht ohne Bedenken artikulierten Resultate und Schlussfolgerungen haben dennoch einen substantiellen Beitrag zur kontext-sensitiven Beschreibung und Kategorisierung der Empfindungen (besonders der räumlich körperlichen Eigenwahrnehmung und Kinästhesie), einschließlich ihrer signifikanten Wechselseitigkeit geleistet. Geurts Erforschung und Verbindung von körperlicher Expressivität

<sup>14</sup> Vgl. Geurts: *Culture and the Senses* (Anm. 8).

<sup>15</sup> Sandra Greene: *Sacred Sites and the Colonial Encounter. A History of Meaning and Memory in Ghana*, Bloomington (Indiana University Press) 2002.

<sup>16</sup> Ebd., S. 84.

mit »seselelame« (d. h. der Wahrnehmung der Musik im Körper und der aktiven Reaktion durch den Tanz) unterstreicht die reichhaltigen kulturellen und kinästhetischen Eigenschaften des Körpers bei den Anlo-Ewe in Ghana:

One usage of the term seselelame can be illustrated with the following three situations. First, when a person was falling in love or was sexually attracted to another person, Anlo speakers often mentioned physical sensations and charged feelings that occurred simply at the thought of the person or mention of the person's name. They attributed this agitation or these perceptions to seselelame. Second, when drummers beat out rhythms such as agbadza (a particular Ewe form of music and dance) and a person felt inspired to dance, many Anlo-speaking people suggested that it was seselelame that moved the person into the circle.<sup>17</sup>

In meiner eigenen Forschung, die sich u. a. mit Performances und internen Gruppenkonflikten bei den Anlo-Ewe auseinandersetzt, werden die expressiven und gelegentlich transzendenten Potentiale des Körpers kreativ im Rahmen von *haló*, einer inzwischen verbotenen Performance-Tradition, erschlossen.<sup>18</sup> Die Körper der Beteiligten sowie mit diesen assoziierte Verhaltensmuster, Stereotypen und Ausdruckskategorien werden dabei umgedeutet und übertrieben, um persönlich bezogene Beleidigungen zu provozieren und auf diese Weise negative psychologische Wirkungen auf Individuen auszudehnen. Der Körper avanciert zu einer hoch-privilegierten kulturellen Ressource und einem formbaren Werkzeug und Medium zur Artikulation (sozialer) Missstände, verbaler Gegenangriffe sowie um Opponenten zu verleumden und in andauernde soziale Stigmatisierung zu setzen. Der unerschöpfliche Vorrat von Beleidigungen bei den Anlo-Ewe enthält mehrere der Ridikülisierung körperlicher Charakteristiken und Angewohnheiten wie Formen des Tanzens, Gehens und Blickes gewidmete Kategorien.<sup>19</sup> Körper werden daher bewußt räumlich und förmlich übertrieben und die Übertreibung durch beigeordnete Nebenübertragungswege wie Sprechgesang, Trommelpattern, Kostüme sowie Call und Response-Strukturen unterstützt und gerechtfertigt. Humor, Spiel, Ironie, Parodie und visuelle Darstellung (einschließlich von Kostümen) werden gemeinsam mit anderen

<sup>17</sup> Geurts: *Culture and the Senses* (Anm. 8), S. 52.

<sup>18</sup> Vgl. Daniel Avorgbedor: »The Turner-Schechner Model of Performance as Social Drama: A Re-Examination in the Light of Anlo-Ewe Haló«, in: *Research in African Literatures*, 30 (1996) 4, S. 144–155; ders.: »It's a Great Song!« *Haló* Performance as Literary Production«, in: *Research in African Literatures*, 32 (2001) 2, S. 17–43; ders.: »Freedom to Sing, License to Insult: The Influence of Haló Performance on Social Violence among the Anlo-Ewe«, in: *Oral Tradition*, 9 (1994), S. 83–112.

<sup>19</sup> Vgl. für eine Typologie der angewandten Beleidigungen auch Avorgbedor: »It's a Great Song!« (Anm. 18).

Formen der Übertreibung wirksam und haben so körperzentrierte Beleidigungen zur Folge.

*Tegayi-Atiblagã-Ahloewɔwɔ*

Sowohl in gewöhnlichen als auch in besonderen Performance-Kontexten basieren bei den Anlo-Ewe Momente der Heiterkeit und extrem sensitive Begegnungen auf der Fähigkeit der Akteure, die Trennung religiöser und säkularer, privater und öffentlicher, ernsthafter und komischer Elemente zu durchkreuzen. In diesen Kontexten wird der menschliche Körper oft vergrößert und bewusst neu hergestellt, um eine liminale Zone mit Elementen und Techniken der Übertreibung zu besetzen. Das Ziel ausgedehnter und zutiefst affektiver Performance-Erfahrungen (und damit je nach dem betroffenen Kontext auch ritueller Wirksamkeit) wird so zum einen Teil durch kulturell bedingte Formen des Körpereinsatzes und zum anderen durch die Kreativität und das theatralische Vermögen der Teilnehmer verfolgt. Drei Schauplätze der übersteigernden Ausdehnung des Körpers bei den Anlo-Ewe sollen im Folgenden unter besonderer Beachtung ihrer Beziehung zum allgemeinen Umfang von Expressivität und affektiver Kommunikation näher vorgestellt werden.

*Tegayi*: In dieser Performance-Praxis werden junge Männer und Frauen exzessiv mit Edelsteinen und traditionellen Kentemustern kostümiert. Dekorative Muster im oberen Teil des weiblichen Körpers (normalerweise in einer Mixtur aus Kaolin-Tinktur, weißlichem Ocker, Talcum-Puder, Düften usw.) sollen Staunen erregen und so den Reiz, Glanz und Eindruck des Ereignisses steigern. Solche Gelegenheiten sind Begräbnisse von Mitgliedern höherer Gesellschaftsschichten, herrschaftliche und zeremonielle Zusammenkünfte und Rituale (wie z. B. ahnenbezogene Stuhlzeremonien). Da all diese Kontexte bestimmte Anteile von Musik, Tanz und dramatischer Darstellung erfordern, erhalten die oben beschriebenen Körper – *tegayi* – ihr spezifisches Momentum, wenn sie für kurze Zeit zur Beteiligung an Tanz und Musik geführt werden. Diese vorübergehende Partizipation ist überaus symbolisch, trägt aber zur generellen Qualität der Performance und Grandeur des Rituals bei, indem sie Höhepunkte schafft und als eine symbolische Annahme des Performance-Angebots fungiert.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> In normalen Performance-Kontexten wird den Leitern von Ensembles aus ähnlichen Gründen eine vergleichbare Aufmerksamkeit und Anerkennung zuteil.

Verschiedene spezifisch zeitliche und räumliche Strategien sind eng mit der Darstellung und Bedeutung von *tegayi* verbunden. Zum Beispiel sitzen bei herrschaftlich-zeremoniellen Zusammenkünften die *tegayi* nahe und in beschirmender Weise zu den Königen, Königinnen und Schreinen. Ihre Anwesenheit trägt zum reichen und ornamentalen Umfeld der Herrscher bei und besetzt einige ihrer typischen Symbole. Sie nehmen zudem spezifische Haltungen, Blicke und Gesten an, die integral für das Décor des Körpers, seine Zurschaustellung und den allgemeinen Ausdrucksgehalt sind. (Für den zeitlichen Aspekt des Ereignisses sei auf den oben erwähnten Moment ihres Tanzes verwiesen.)

Bezeichnenderweise werden zur Unterstützung der Vorstellung und Praxis der Übertreibung die weiblichen Körper am Gesäß durch die Anbringung zusätzlicher Perlen und Stoffe künstlich erweitert – eine als *atibla* bezeichnete Technik, deren Etymologie auf den Gebrauch künstlicher Erweiterungen und das Tragen zusätzlicher Stoffe, so als ob diese um einen Stock oder Kettbaum gebunden wären, zurückgeht. (Weben in schmalbandigen-horizontalen Streifen gehört zu den verbreitetsten wirtschaftlichen Tätigkeiten der Anlo-Ewe.) Darüber hinaus wird der Sinn und Umfang der Übertreibung durch die erweiterte Verwendung von *atiblagã* erklärt, das mehrdeutig eine Gruppe von Würdenträgerinnen, die während herrschaftlicher Zeremonien und Rituale gezeigten Gesäßerverweiterungen sowie ein mit älteren Frauen assoziiertes Trommelensemble bezeichnet, dessen hauptsächliche visuelle Attraktivität auf der *atibla*-Technik basiert. Formal wird dieses Ensemble daher *atiblagã* genannt.<sup>21</sup>

Eine dritte Dimension oder Stufe körperlicher Ausdehnung, Übertreibung und Expressivität betrifft *ahloewɔwɔ*, komödiantische Inszenierungen, die Teil der Anlo-Ewe »folk-theatre«-Tradition sind. Erweiterungen des Körpers sind dabei auf den in diesem Kontext besonders betonten Zweck der Unterhaltung ausgerichtet – *atibla* besetzt häufig einen erheblichen Raum und intensiviert sowohl die sinnlichen Momente als auch die generelle Affektivität. Die spielerische Dimension *atiblas* ist nicht auf komödiantische *ahloewɔwɔ* oder Performances begrenzt; sie kommt selektiv auch bei Begräbnissen und sogar während bedeutender Rituale zum Einsatz. Daher existiert eine fundamentale Beziehung zwischen der säkularen und religiösen Sphäre, da der Körper, um Bedeutung weit über seinen Raum hinaus zu transportieren und seinen affektiven Wirkungsbereich zu vergrößern, neu hergestellt wird. Diese Beziehung stimmt zudem mit den ontologischen Grundlagen expressiver afrikanischer

<sup>21</sup> Für eine auch *Atibla* einschließende detaillierte Darstellung musikalischer Genres der Anlo-Ewe vgl. Nissio Fiagbedzi: *The Music of The Anlo-Ewe: Its Historical Background, Cultural Matrix and Style*, Phil. Diss., University of California, Los Angeles 1977.

Kulturen, einschließlich ihrer Ausdehnungen in der Diaspora, überein. So heißt es z. B. in einer Überlegung der nigerianischen Choreographin, Dramatikerin und Wissenschaftlerin Omofolabo Soyinka Ajayi:

The secular and cultural dimensions of the body only serve to establish, confirm and enhance the circular (as opposed to the linear) relationship between the Creator, nature and culture. Thus, there is no ambiguity in the people's concept between the sacred and the secular body; each is distinct and yet they complement each other in the greater glorification of God. Neither does any conflict occur when the same body used in secular concerns is later used in sacred rituals. At the appropriate time, dance is either social, secular, entertainment, or religious, sacred and pious.<sup>22</sup>

Diese Beobachtungen bekräftigen eine meiner Prämissen, die Einheit des Körpers, welche auch ein entsprechendes Gefühl umfasst.<sup>23</sup> Die Trias *Tegayi-Atiblagã-Ahloewowo* ist mithin als ein von lokalen Erwartungen und Glaubenshaltungen durchzogener Komplex körperlicher Semiotik anzusehen, die einen erheblichen Einfluß auf ihre generelle Affektivität wie ihre Bedeutung ausüben. Körperliche Erweiterungen und Übertreibungen fördern den Glanz und die Eleganz, die für eine maximale Expressivität und Verbindung der Sinne erforderlich ist: So z. B. durch das Décor des Körpers, Farben, symbolische Bilder, eine Auswahl von Klangvarietäten, das Kontinuum von Blick, Geste und Körperhaltung, Gerüche und Düfte, die zeitliche und räumliche Rahmung des Körpers, den aktiven Körper in einer Performance- oder Tanzsituation sowie sensorische Erinnerungen. Extrem artifiziell gestaltete Elemente der Performance hängen daher ebenso wie solche der Übertreibung und ihre kreative Erschließung einerseits von der inhärenten Geschmeidigkeit und Belastbarkeit des Körpers und zum anderen von Darbietungskonventionen wie Theatralität und Dramaturgie ab.<sup>24</sup>

### Namensbezeichnung und Körperliche Expressivität: Haptik, Gesten, Proximität, Klang und mit ihnen verbundene Empfindungen im Kontext des Anlo-Ewe *Ahanorko*

Bei den Anlo-Ewe existiert ein grundsätzlicher kultureller Rahmen für Berührungen und Taktilität. Zum Beispiel wird in der Erziehung von Kindern immer eine enge Verbindung zwischen Baby und Mutter

<sup>22</sup> Omofolabo Soyinka Ajayi: »In Contest: The Dynamics of African Religious Dances«, in: Kariamuwelsh Asante (Hg.): *African Dance: An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*, Trenton (African World Press) <sup>2</sup>1998, S. 186.

<sup>23</sup> Paterson: *Senses* (Anm. 7), S. 30.

<sup>24</sup> Vgl. Avorgbedor: »The Turner-Schechner Model« (Anm. 18).



hergestellt. Diese Verbindung wird durch die verbreitete traditionelle Praxis befördert, ein Baby auf dem Rücken zu tragen. Bei Musik- und Tanzperformances oder häuslichen Arbeiten wie dem Mahlen und Reiben von Korn, Pfeffer und Cassava-Teig bewegt sich das Baby mit-schwingend gegen und mit dem Körper der Mutter und ihrer Reaktion auf Tanz oder Arbeitsrhythmus. Diese Bewegung bringt das Baby mit dem Rücken der Mutter in einen engen körperlichen Kontakt, der bei den Anlo-Ewe als Bindung und indirektes Rhythmustraining für das Baby einen wichtigen Platz im gesamten Bereich der haptischen Erfahrung einnimmt. Zudem betonen vom Gesang der Mutter begleitete Praktiken der Kindererziehung das Halten und die Unterstützung der Arme, die Handhabung der Körperteile und die Einbindung des ganzen Körpers in einen tänzerischen Ablauf. Das Baden des Babys wird dadurch beendet, dass es mit dem Magen nach unten gerichtet über den Schenkel der Mutter gelegt wird. Die Mutter drückt mit zwei getrennten auf dem unteren Teil des Rückens über dem Gesäß positionierten Fingern, bis sich Einsenkungen auf diesem Teil des Körpers zeigen. Dies geschieht nach jedem Bad und dient der Artikulation lokaler sinnlicher Empfindungen und Schaffung von Zonen der Schönheit.

Ein weiteres Gebiet, auf dem bei den Anlo-Ewe eine Berührung kin- und synästhetisch begründet und als integraler Bestandteil lokaler Epistemologien und kosmologischer Einstellungen erfahren wird, sind rechtliche Auseinandersetzungen und Vermittlungsprozesse. Zunächst gehören besondere, mit aus Elfenbein oder Gold gefertigten Ziersymbolen versehene Botenstäbe (die ähnlich wie Gehstöcke aussehen) zu den mit Herrschern und Führern assoziierten königlichen Status- und Ritualsymbolen. Der *tsiamiti* (oder einfach *atikplɔ*) hat, wie sein Name nahelegt, mehrere besondere Funktionen: Er wird von den *tsiami*, den Boten des Chiefs, getragen, um miteinander im Streit liegende Parteien zu einer Vergleichsverhandlung einzuladen. Um diese formelle Einladung zu bestätigen, müssen die Parteien erklären (oder in einigen Fällen auch ablehnen), zu der anberaumten Verhandlung zu erscheinen, indem sie den *tsiamiti* für einen kurzen Augenblick umfassen. Dieser Vorgang und die mit ihm assoziierten Bedeutungen sind eng mit einer durch Berührungen vollzogenen Hauptform sozialer und interpersonaler Transaktionen verbunden: Dabei handelt es sich um *ahanonkɔ*, eine besondere Form des Händedrucks, die mit der Anrufung von Preis- oder Spitznamen einhergeht. In beiden Fällen ist ein Affekt und eine Hauptform sozialer und zwischenmenschlicher Transaktionen Teil dieses Vorgangs und wird sowohl zeitlich als auch räumlich neu ausgehandelt. Dabei ist in allen drei Beispielen von Berührung und taktilem



Führung ein interpersonale Beziehungen und das gesamte Gesellschaftsgefüge bestimmendes und strukturierendes haptisches Moment von zentraler Bedeutung: Der Moment der Konfrontation mit dem Stab und das Gefühl seiner »Berührung« ist ein kritischer und häufig von großen Emotionen begleiteter Augenblick. (Bei einigen Gelegenheiten kann eine Partei sich dezidiert weigern, den Stab zu umfassen.) Wie aus den bisherigen Beispielen hervorgeht, beschreibt der Terminus Berührung die Details körperlicher Transaktionen somit nicht in ausreichender Weise und ist zudem nicht in der Lage, Stufen der Stimulation, Sensationen und Typen der Erinnerung exakt zu bestimmen und registrieren.

### *Ahanonko*

Um die zentrale Bedeutung, Tiefe und sämtliche Stufen der Affekte und mit haptischen sowie ihnen ähnlichen Sinnesempfindungen assoziierten Bedeutungen bei den Anlo-Ewe zu beschreiben, wende ich meine Aufmerksamkeit im folgenden dem *ahanonko* zu.<sup>25</sup> Bei den Ewe kommt es zum Händedruck meistens in gesellschaftlichen und familiären Kontexten. Eine seiner besonderen und für eine bestimmte Form der Nennung und Referenz eines Namens zentralen Formen ist unter der Bezeichnung *ahanonko* bekannt. Eine genauere Untersuchung von *ahanonko* zeigt eine einzigartige Form der Konstruktion, Erfahrung und Teilung körperlicher Expressivität, wenngleich ein zufälliger Beobachter ihre Struktur, ihren Klang und die rezitatorischen und gestischen Komponenten kaum zu erkennen vermag. Diese zusammenfassende Beschreibung des Händedrucks im Rahmen einer namentlichen Begrüßung verdeutlicht die verschiedenen angewandten Wege, in denen dieser körperliche Expressivität und ihre integrativen Performance-Absichten enthält und ausstellt. Zusätzlich zu den verschiedenen Stufen und Typen generierter und geteilter Emotionen während der *ahanonko*-Performance ist eines seiner sozialen Ziele, die individuelle Gesundheit zu bestimmen: Normen, die den körperlichen Kontakt und die Expressivität regulieren, unterliegen dabei auch den Einflüssen von Gender, Klasse, Macht sowie dem situativen Kontext.

*Ahanonko* gehört zu einer besonderen Gruppe von Namensbezeichnungen, die mit genau ausgearbeiteten sprachlichen, gestischen, klanglichen und haptischen Mitteln performativ zur Darstellung gebracht

<sup>25</sup> Für eine detaillierte Darstellung linguistischer, psychologischer, sozialer und emotiver Eigenschaften von *ahanonko* vgl. auch Daniel Avorgbedor: »The Psycho-Social Dynamics of Ewe Names: The Case of the *Ahanonko*«, in: *Folklore Forum*, 16 (1983), S. 21–43.

werden. Zusammengefasst gesagt zeigen die Kontexte ihrer Performance die vielfältigen kinästhetischen Merkmale, die von Individuen während des Austauschs von Begrüßungen und mit ihnen verbundener sozialer Konventionen erzeugt und erfahren werden. Eines der bedeutensten Mittel, diesen Austausch zu erreichen, bilden spezifische Formen des Körperkontakts, besonders ein kräftiger Händedruck, der von anderen körperlichen Gesten wie einer formalisierten, aber dennoch kreativen Namensanrufung begleitet wird. Bei den Anlo-Ewe gibt es mehrere Kategorien von persönlichen Namen sowie auch Spitznamen, vom Vater oder Orten abgeleitete Patronyme und Toponyme, Pseudonyme oder Künstlernamen (besonders bei Komponisten), die durch den Wochentag oder besondere Umstände oder Ereignisse während der Geburt, ihre Reihenfolge, das Geschlecht, die soziale Rangordnung usw. bestimmt werden.<sup>26</sup> Weitere Namenskategorien wie [a]hamanɲkɔ (wörtlich etwa »unterstellter Name«) implizieren gewöhnlich Beleidigungen und bedrohen daher die individuelle Psyche und das soziale Wohlbefinden.<sup>27</sup> Diese Kategorie von Namen wird, besonders wenn eine Person den Chief und seine Gerichtsbarkeit um Unterstützung ersucht, häufig reglementiert. Unmittelbar im Anschluß an die Autorisation einer öffentlichen Ankündigung durch den Chief tritt ein solches Verbot in Kraft.

Der *ahanonɲkɔ*-Name wird normalerweise einem jungen Mann von seinem Großvater oder einer anderen älteren Person zugewiesen. Einige Personen erhalten ihn aber auch erst im weiteren Verlauf des Lebens oder unter Umständen durch einen ihrer Altersgenossen. Hingegen werden Frauen normalerweise nicht mit einem *ahanonɲkɔ* versehen, obgleich gelegentlich auch weibliche Personen einen solchen Namen führen. Diese Gruppe persönlicher Namen ist bekannt für ihre Betonung eines sozialen Kommentars, von Kritik, Lob, Anspielungen, verdeckten Beleidigungen, didaktischen und zusammenfassenden Intentionen – Ei-

<sup>26</sup> Zu Namenssystemen weiterer afrikanischer Gesellschaften vgl. z. B. Alexandre Kimenyi: *Kinyarwanda and Kirundi Names. A Semiolinguistic Analysis of Bantu Onomastics*, Lewiston, NY (Mellen) 1989; Thomas Owen Beidelman: »Kaguru Names and Naming«, in: *Journal of Anthropological Research*, 30 (1974), S. 281–293; F. Niyi Akinnaso: »The Socio-linguistic Basis of Yoruba Personal Names«, in: *Anthropological Linguistics*, 22 (1980), S. 275–304; Modupe Oduyoye: *Yoruba Names: Their Structure and their Meanings*, Ibadan (Daystar) 1972.

<sup>27</sup> Für sich den Ewe-Namen widmende Texte vgl. François N'Sougan Agblenagnon: *Sociologie des sociétés orales d'Afrique Noire: Les Ewe du Sud-Togo*, Paris u. a. (Mouton), 1969), S. 71–92; Alex Dzameshie: »The Forms, Functions and Social Value of Greetings among the Ewes«, in: Felix K. Ameka/E. Kweku Osam (Hg.): *New Directions in Ghanaian Linguistics*, Accra (Black Mask) 2002; Edward Y. Eglewogbe: »Social and Psychological Aspects of Greeting among the Ewes of West Africa«, in: *Research Review* (Institute of African Studies, University of Ghana), 6 (1990) 2, S. 8–18; Francis Agbodeka (Hg.): *A Handbook of Ewelnd: The Ewe of Southeastern Ghana*, Accra (Woeli) 2005.

	Nominalphrase	Elaboration	Kurzübersetzung	Allgemeine Bedeutung	Soziale/moralische Werte
SOZIALE KRITIK; SARKASMUS; UNAUFRICHTIG- KEIT	1. *Dze-kaŋ- nagbloe, 2. Poda geče wo, 3. Xedzro fo nu,	rutsu mesina ahama o  ebe yedzra molakpatwo do  h5 nye ko kpoe dūu	Sei mütig und direkt: Ein echter Mann ver- steckt sich nicht, tratscht nicht und macht keine Anspielungen.  Zuviel Talkum-Puder, um ein eigent- lich abstoßendes Gesicht zu maskieren.  Ein gewöhnlicher Vo- gel spricht, doch der Adler betrachtet ihn mit Zurückhaltung. Nicht zu zerbrechende Festungsmauer. Köni- ge versuchten es, doch ihre eisernen Werk- zeuge verbrannten.	Es ist wichtig, in sozial akzeptier- ter Weise aufzuwachen, was die Demonstration von Mut, Stärke und Aufrichtigkeit einschließt.  Du bist sehr hässlich, und so ist es völlig in Ordnung, wenn Du mein Liebes/Eheversprechen aus- schlägst. Einige Leute bedürfen neuer Erfindungen, die ihr natür- liches Aussehen verschleiern.  Eine Person niedrigeren sozialen Standes soll ihren Platz einneh- men, anstatt solche höheren Ranges wahllos nachzunehmen Ich bin wahrlich eine mächtige Person, und niemand wird mich leicht überwinden.	Tratsch und versteckte Herabset- zung erzeugen kein gesundes Wesen und tragen nicht zum Wohl der Gesellschaft bei.  Deine erste Entscheidung oder Wahl ist nicht notwendig die beste. Eine zurückgewiesene Per- son könnte sich dennoch als Dein besten Partner erweisen.  Es gibt Zeit und Raum für alles, aber es zählt sich aus, bescheiden zu sein.  Alle Menschen mögen gelegent- lich gleich sein. Zu anderen Zeiten gibt es besondere und unbesie- gbare Personen, die man besser in Ruhe lässt.  Sei in guten und schlechten Zeiten vorbereitet, und Du wirst niemals Mangel leiden. Harte Arbeit, gute Planung und zu sparen sind nachahmungswürdige Werte.
EIGENLOB/ MACHT/STÄRKE	Agbogli-mate,	Fiawo tem zuwo le bɔbɔm	Die Hochzeit eines Kindes aus reicher Familie verursacht keinen Tratsch.  Knochenröhre Frau, die nicht ausgelacht werden kann. Du kannst Deine mägere Schwiegermutter nicht belaedigen.	Finanzielle Rücklagen erlauben die Gestaltung wichtiger Ereig- nisse in einer Form, die keinen Anlass für Tratsch gibt.  Deine abnehmende und dürr aus- sehende Schwiegermutter ist den- noch die Mutter Deiner geliebten Ehefrau. Du kannst nicht über sie lachen, weil man erwartet, dass Du Dich um sie kümmerst.	Schwiegerehem müssen geachtet und anerkannt werden. Ein harmo- nisches Verhältnis zum Familien- verband und an es geknüpfte sozi- ale Erwartungen sind für eine gute eheliche Beziehung relevant.
DIDAKTISCH	1.Hotowowi, 2. Aglaŋ-mako,	Medzea 'hia nufu nɔa eŋu o  AmelExo meɔia ku woko na o	Ein Kind, das den Tod fürchtet, hätte nicht in diese Welt gelangen dürfen. Wer Angst vor dem Tod hat, bleibe im Mutterleib.	Der Tod ist unvermeidlich und muss daher mütig als Teil unseres Lebens akzeptiert werden.	
PHILOSOPHISCH MAGISCH- RELIGIÖS	**Vɔisiku, * ** Dieye beiden Namen gehören einer einzigsten Person	mega dz o, vi si ke si ku la, netsi dadawo dome			

Tabelle 1

Umfang der von *ahanɔŋk*] erfassten Themen und Gegenstände

genschaften, die auch für das Lied und die Tradition des Preisgesangs in Afrika charakteristisch sind.<sup>28</sup> Die nebenstehende Typologie (vgl. Tabelle 1) fasst den Umfang der von *ahanorkɔ* erfassten Themen und Gegenstände zusammen.

*Ahanorkɔ* teilt eine Reihe von Eigenschaften, besonders verbale Formeln und den abschließenden Händedruck, mit kurzen und ausgedehnteren Begrüßungsritualen der Anlo-Ewe. Begrüßungen gehören einer Gruppe von Performance-Ereignissen an, die sowohl körperliche als auch nicht-körperliche Ausdrucksformen umfassen, so dass *Ahanorkɔ* genreübergreifend mehrere Eigenschaften anderer Performance-Genres vereinigt. Wie durch die Nomenklatur angedeutet, kennzeichnet *ahanorkɔ* mit dem gemeinsamen Genuß von Alkohol (besonders von *akpeteshie* bzw. *klll*, einer lokal produzierten Gin-Sorte) einen der hauptsächlichen Kontexte, in denen es zur Ausführung gelangt. Unter dem Einfluss des Alkohols kommt es zu intensiven sozialen Interaktionen einschließlich verbaler Auseinandersetzungen. Die Beteiligten benutzen häufig *ahanorkɔ*-Namen, um Spott, Ermahnungen und Ratschläge zu kommunizieren oder um an die gemeinsame Vergangenheit und kollektive Erinnerung zu appellieren. Da die Anlo-Ewe den Körperkontakt als eine bevorzugte Form zur Befestigung und Befragung zwischenmenschlicher Beziehungen betrachten, avanciert *ahanorkɔ* in diesem Zusammenhang zu einem willkommenen und zudem besonders affektgeladenen Medium der Stärkung gesellschaftlicher und persönlicher Ambitionen. Die folgende Tabelle fasst die kinästhetischen und intermodalen Eigenschaften von *ahanorkɔ* zusammen:

Tabelle 2 Kinästhetische und intermodale Eigenschaften von *Ahanorkɔ*

INTER-GENERISCH/ KATEGORIEN-ÜBERBGRIFEND	Gemeinsame strukturierende (Eröffnung/Schluß, Call/Response) oder paramusikalische Eigenschaften wie bei Trankopfern, dem Erzählen von Geschichten, Ansagen und formellen Begrüßungen
--	---

<sup>28</sup> Vgl. Kai Kresse: »Izibongo. The Political Art of Praising. Poetical Socio-Regulative Discourse in Zulu Society«, in: *Journal of African Cultural Studies*, 11 (1998) 2, S. 171–196; Trevor Cope (Hg.): *Izibongo. Zulu Praise-Poems collected by James Stuart*, London (Clarendon) 1968; Samuel Babalola: *The Content and Form of Yoruba Ijala*, London (Oxford University Press) 1966; Thomas Hale: *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*, Bloomington (Indiana University Press) 1998; Daniel K. Avorgbedor: »Public Enemy, Or, Sensing Censorship: Musical Performance and Semiotic Disobedience: Popular Music Censorship in Africa (2006) in Perspective«, in: *Research in African Literatures*, 40 (2009), S. 220–235.

KLANG	a. verbale Rezitation b. plosiver Klang des Handschlags c. den Händedruck beschließendes Fingerschnappen.
HAPTİK UND KÖRPERLICHER KONTAKT	Die Hand wird angespannt und geschüttelt; erhöht die intime Nähe, Körperwärme und kinetische Energie, erweckt Emotionen und Erinnerungen, bewertet die individuelle physische und soziale Gesundheit
GESTEN UND PROXIMITÄT	Eine Auswahl von Gesichtsausdrücken, Körperhaltungen, Kopfbewegungen; Lächeln, Zorn, Gesten interpretieren und bestätigen den verbal rezipierten Namensinhalt; enger Kontakt, gleichzeitige Aktion
POETISCH-PROSODISCHES	Eigenklang, Assonanz, parallele Konstruktion, Alliteration, Indirektion, Sprichworte, Sarkasmus, Spott, sozialer Kommentar usw. (auch tonsprachlich vermittelt)
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE EIGENSCHAFTEN	Erweiterung paramusikalischer Eigenschaften durch musikalische Realisierung auf Trommeln (Namen auf Musikinstrumenten gespielt). Erhöhter Sprechrhythmus mit tonalen Inflektionen. Call-and-Response-Schema sowie weitere strukturierende Formen
RAUM FÜR IMPROVISATION	Ermöglicht die Elaboration von Text und Gestik, um Bedeutung und Affektivität hinzuzufügen, erfordert kulturell-soziales Wissen und Kompetenzen.
SOZIALE UND INTER-PERSONALE KULTURELLE KOMPETENZEN	Interaktive, simultane Aktion und multiple Signale und Kommunikationskanäle ermöglichen intensiven interpersonalen sozialen Austausch, einschließlich des (Mit)teilens von Geschichten und Gebräuchen, sozialen Erwartungen; didaktisch.
ANDERE SIGNIFIKANTE VARIABLEN	Ort, Gelegenheit (Zufallsbegegnung, Krise oder häuslicher Besuch), Qualität bereits bestehender persönlicher Beziehungen, Geschichte, unmittelbarer Kontext.

Eine *ahanonkɔ*-Begrüßung findet anlässlich von zufälligen Begegnungen auf Dorfstraßen, im Kontext des mit allgemeiner Kommensalität assoziierten Alkoholgenusses, bei Begräbnisfeierlichkeiten, formellen Vermittlungs- und Schlichtungsverhandlungen, zeremoniellen Zusammenkünften und in allgemein kritischen Momenten statt. In einigen besonderen Situationen, in denen einzelne Familienmitglieder von ihren Ältesten anerkannt und gewürdigt werden, ist häufig *ahanonkɔ* ein Medium, durch das diese Gefühle und Werte kommuniziert werden. Die Performance ereignet sich in unmittelbarer Umgebung – d. h. in engen und intimen persönlichen und physischen Räumen, was direkte körperliche Kontakte und Empfindungen erleichtert. Verschiedene Nebenmerkmale dieser Proximität wie eine intime Entfernung, der Augenkontakt, non-verbale bzw. parasprachliche Kommunikation und Haptik<sup>29</sup> bilden integrale Bestandteile der Namens-Performance. In all diesen performativen Interaktionen bilden der kulturell geprägte Körper und Geist die Grundpfeiler, aus denen sensorische und haptische Charakteristika der *ahanonkɔ*-Performance hervorgehen und um die herum sie simultan dazu verarbeitet werden. Diese Gleichzeitigkeit ist, wie noch gezeigt werden soll, auch für ein Verständnis des bereits eingeführten Paradigmas der »Einheit des Körpergefühls« von Bedeutung.

So erfordert der abschließende Händedruck zum Beispiel eine geringe und intime Entfernung zwischen den beteiligten Akteuren. Diese Nähe schlägt automatisch in eine heikle und bedrohliche Situation um: Die Einnahme einer Position von Angesicht zu Angesicht erzeugt Wachsamkeit, Nervosität und provoziert Erinnerungen und Unsicherheit. Vor allem fordert ein enges Umfeld im Kontext eines freundlichen Austausches, der Begrüßung, Namensnennung und des Händedrucks, das soziale Verhalten der beteiligten Akteure sowie ihre Aufrichtigkeit und Gutwilligkeit heraus. Die kurze Distanz ermutigt außerdem dazu, rasch zu handeln, was die Funktion chronemischer Aspekte im übergreifenden Kontext von Proximität, Stimmlichkeit, Haptik, Augenkontakt und Bewegung unterstreicht. Der Zeitfaktor ist von Bedeutung, weil eine ausgedehnte Verzögerung in der Antwort auf den ersten Anruf als Teilnahmslosigkeit, Gleichgültigkeit oder Indiz eines schlechten Gewissens und vor allem körperlicher Schwäche und Krankheit ausgelegt werden kann. Letzte-

<sup>29</sup> Vgl. Ray L. Birwhistell: *Kinesics in Context*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1970; Edward T. Hall: *The Silent Language*, Garden City, NY (Doubleday) 1959; ders.: *The Hidden Dimension*, New York (Anchor/Doubleday) 1966; ders.: »Proxemics«, in: *Current Anthropology*, 9 (1968), S. 83–108; George L. Trager: »The Typology of Paralanguage«, in: *Anthropological Linguistics*, 3 (1961), S. 17–21; Paul Ekman/Wallace Friesen: *Unmasking the Face. A Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues*, Englewood Cliffs, NJ (Prentice-Hall) 1975.

res wird üblicherweise durch eine der optionalen verbalen Addenda der Namensperformanz verhandelt: *ηutsuwo-ηutsu* (wörtlich etwa »Ein Mann für Männer«, als Gegensatz zu weich, schwach, weibisch usw.). Die rasche Geschwindigkeit der verbalen Rezitation verdeutlicht den allgemeinen Bezugsrahmen der Dringlichkeit in Beziehung zu chronemischen Aspekten: »Handle schnell und wie ein Mann«. Der im folgenden skizzierte Ablauf verdeutlicht mit besonderer Betonung der körperlichen Empfindsamkeit und Weiterleitung die (sensuelle) Richtung der linearen und vertikalen Dimensionen der Performance:

- Erste Begegnung: Der Freund führt die Nominalphrase an.  
Begleitende Gesten, Gefühle und Empfindungen: aufeinander zugehen (ambulant), Verringerung der gegenseitigen Distanz (chronemisch)
- Erste Erregung beim gegenseitigen Erkennen, verbunden mit Aufregung, Nervosität sowie ggf. weiteren, nicht festgelegten Emotionen.
- Direkter Blick- und Augenkontakt, Spannen der Kopf- und Halsmuskeln gleichzeitig und in Übereinstimmung mit dem bestätigenden Nicken.
- Sympathetische Reflexe und reziproke Gesten, um ein Gefühl der Beteiligung, Freundschaft und guter Gesundheit zu vermitteln sowie den Besitz des Namens einschließlich der Affirmation seines semantischen Gehalts und der verbalen Elaboration zu bestätigen.<sup>30</sup>  
Der Träger des Namens setzt den Vorgang fort, indem er einen affirmativen Zusatz zu dessen verbaler Elaboration hinzufügt.

Der dumpfe Aufschlag, die hohe Dezibel-Zahl des plosiven Handschlags (ähnlich wie wenn man einander so laut und kräftig wie möglich auf die Handfläche schlägt) und das gleichzeitige Schütteln der in Kontakt befindlichen Arme und Hände generiert zusätzliche Reibung und kinetische Energie. Die verschiedenen Stufen und Formen der Emotionen und körperlichen Reize werden auf diese Weise intensiviert. Der Hand-zu-Hand-Griff wird, wie in Blutgefäßen und Muskelflexionen der Arme und auch an Hals, Kopf und im Augenkontakt beobachtet werden kann, befestigt und zugezogen. Der haptische Teil wird durch ein letztes und laut vernehmbares gleichzeitiges Schnippen der Mittelfinger beider beteiligter Personen beschlossen.

---

<sup>30</sup> Für mögliche Themen vgl. die voranstehende Tabelle 2.



Der erste plosive Aufschlag und das abschließende Schnippen der Finger repräsentieren zwei spezifisch-klangliche Manifestationen, die dialogisch den körperlichen Kontakt bekräftigen. Das Zusammenwirken des hohen Volumens und der Tonhöhe des Händedrucks (sowohl für den Aufschlag als auch für das Schnippen), des Schüttelns und der Betätigung der Hand- und Armmuskeln, des aufeinander gerichteten Blicks, einer dem Call-and-Response-Prinzip folgenden geteilten Rezitation des Namens sowie sympathetischer Reflexe und gemeinsamer Erinnerung versetzen den Körper in einen kathartischen Zustand. Die semantischen (konnotativen und denotativen) und die poetisch-prosodischen (Assonanz, Eigenklang, Verdopplung und Bildhaftigkeit) Bestandteile des Namens und die auf ihn gerichteten sozialen Erwartungen tragen signifikant zum übergreifenden Respektsgehalt, der Bedeutung und dem Affekt der *ahanonkɔ*-Performance bei. Der Kontext des Trinkens erzeugt eine zusätzliche Stimulation, während ein unmittelbar gesellschaftlicher Rahmen (bei einem Begräbnis oder einer anderen formellen Zusammenkunft einer Gruppe) als eine zusätzliche Quelle der Motivation und körperlicher Energie betrachtet werden kann.

Reiseberichte aus verschiedenen Regionen des afrikanischen Kontinents dokumentieren den Einsatz von Händedruck und Fingerschnippen während eines Begrüßungsvorgangs. Die Anlo-Ewe-Fallstudie demonstrierte jedoch noch spezifischere Charakteristika und Praktiken, die körperlich-kinetische Elemente betonen und sie in klangliche, taktile, soziale und individuell geprägte Räume einbinden. Die Wahrnehmung der »Einheit des Körpergefühls« wird gleichzeitig durch die innere und äußere Erkundung des Körpers und – wie gesehen – in der Verortung, der Produktion, dem Gefühl und der Expression des zusammenfassenden Händedrucks aufrechterhalten. Mentale Elemente, Erinnerung, Sensibilität, soziokulturelles Wissen und Fertigkeiten, sind gleichzeitig und gemeinsam daran beteiligt, den weitreichenden Affektgehalt dieser körperlichen Begegnung und Teilhabe zu registrieren: *Ahanonkɔ*.

Die unterschiedliche Terminologie (Ruf, Nennung, Aussprache, Rezitation), die in Relation zu dem System der Namensgebung in Afrika Verwendung findet, tendiert allerdings dazu, ihren Status als performatives Ereignis im ganzen zu verdecken, selbst wo ihre ästhetischen, symbolischen und allgemeinen kulturellen Eigenschaften in Betracht gezogen werden. Künftige Forschungen sollten daher auf das komparative Studium afrikanischer Namen in enger Verbindung zu anderen Genres konzentrieren, um so ein größeres interdisziplinäres, intermodales und holistisches Verständnis körperlicher und nicht-körperlicher Expressivität in afrikanischen Performances zu erlangen. Mentale Struk-



turen sind niemals unabhängig vom Körper: Soziale Überlieferung und kollektive Erinnerung sind ein Teil jener geistigen Ressourcen, in denen der Körper aufgebaut, aufrechterhalten und zur Anwendung gebracht wird. John Blacking bemerkte daher zurecht, dass

when the mind is artificially separated from the body, or thought is separated from the feelings and movements of the body that generate it, both parts suffer. Cultures are extensions and adaptations of feelings, and especially of fellow-feelings, that are universal to the species, and if the biological base of behaviour is ignored or misrepresented, laws of nature must inevitable override man's attempts to escape them.<sup>31</sup>

Wie anhand des Anlo-Ewe-*ahanonkɔ* gezeigt wurde, sind Berührung oder Körperkontakt grundlegende Kennzeichen einer solchen performativ-sozialen Transaktion. Eine veränderte Konzeption der Berührung (einschließlich methodischer Implikationen) ist daher nötig, um – wie die folgende Beobachtung deutlich nahelegt – ihre Multidimensionalität, Intermodalität und nicht-körperlichen Ressourcen zu verstehen:

Touch being a manifold of sensations, »feeling« involves not only perception by touch [...] but also perception of our whole bodily state, involving interoception and »somatic sensations«. This term is more specific than Armstrong's »bodily-sense-impressions«, groupings of kinaesthesia.<sup>32</sup>

Patersons Sensibilitäten beziehen, besonders im Hinblick auf die Relation von Subjektivität und Objektivität im Rahmen eines phänomenologischen Ansatzes, auch methodologische Probleme mit ein:

Touch as both active movement and passive receptivity, its dual aspect, remains a constituent of the kinaesthetic background of bodily intentionality, and potentially poses questions concerning the quasi-objectivity of measurable touch and its simultaneously subjectively felt qualities.<sup>33</sup>

Um ein sensibleres und somit auch plausibleres Instrument für die Untersuchung körperlicher und nicht-körperlicher Expressivität zu gewinnen, muss Patersons Position in einem größeren phänomenologischen Diskurs verortet werden, wie zum Beispiel:

If by »subjective« we mean what is accessible only to reflective introspection, then phenomenology is certainly not completely subjective. For its descriptions deal not only with the subject's side of experience, with his acts and dispositions which can become thematic only in a reflective return upon himself, confront him as the objects of his experience and which do not require any

<sup>31</sup> John Blacking: »Toward an Anthropology of the Body«, in: ders. (Hg.): *Anthropology of the Body*, London (Academic Press) 1977, S. 17.

<sup>32</sup> Paterson: *Senses* (Anm. 7), S. 34.

<sup>33</sup> Ebd., S. 30.

reflective turn. Thus colors, melodies, and specifically those »forces« which we experience in our own lived body appear, as it were, in front of us.<sup>34</sup>

Es ist offensichtlich, dass wir unsere Annahmen über Empfindungen, Körper und Geist im Kontext methodologischer und allgemein-epistemologischer Debatten über Kinästhesie und körperliche Expressivität revidieren müssen. Weitere Entwicklungen der virtuellen Modellierung von Gesten sind zum besseren – allgemeinen, kulturellen sowie ästhetischen – Verständnis der Kinästhesie des Körperlichen und Nicht-Körperlichen ebenso unentbehrlich wie psychologische Versuche oder die genaue Triangulierung von Objektivität und Subjektivität in der gegenwärtigen Phänomenologie bzw. differenzierten ethnologischen Narrativen. Physischer Kontakt, Vibration, Lautstärke und Resonanz können nicht losgelöst vom Körperlichen und Somatischen existieren. Verbaler Ausdruck, Tanz, Gesten sowie vokale und instrumentale Musik bestätigen direkt und indirekt den menschlichen Körper (und Geist) als primäre Quelle ihrer Erregung und Expressivitäten. Individuelle Körper und Körperensembles sind daher bedeutende Quellen des Kulturellen und der Performance, deren expressive und affektive Eigenschaften verarbeitet werden, um soziale Integrität sowohl zu hinterfragen wie auch gleichzeitig zu bewahren. Das Anlo-Ewe-*ahanonko* demonstriert zudem, dass musikalische und nicht-musikalische Klänge gemeinsam mit Gesten, Emotionen und Vorstellungen des resonierenden Körpers produziert und erfahren werden. Die allgemeine Vorstellung von »Musik« wird damit sowohl herausgefordert als auch erweitert.

Trotz deutlicher Fortschritte in der Theoretisierung und Einschätzung des Körpers in verschiedenen Performance-Kontexten bleiben somatische und mentale Strukturen sowie ihre äußerlichen und immanenten Einflüsse auf körperliche Expressivität ein herausforderndes Forschungsgebiet. Die zunehmende, verschiedenen Zwecken dienende Feier und Zurschaustellung des schwarzen Körpers in globalen Räumen legt zugleich nahe, dass dieser sich im Kontext der kolonialen Geschichte und ihrer Unterdrückung und Stereotypen neu herstellt und bestimmt. Die kreativen und konstruktiven Reaktionen afrikanischer Gesellschaften erlauben es expressiven Körperfunktionen, sowohl aktuellen künstlerischen, politischen, kulturellen und religiösen Zielen zu dienen als auch neue Bedeutungen und Performance-Konventionen zu generieren. »Mehr als Tanzen«: Mit dieser kurzen, aber den Gegenstand angemessen zusammenfassenden Formel möchte ich diesen Aufsatz

---

<sup>34</sup> Herbert Spielberg: »The Essentials of the Method«, in: ders.: *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*, The Hague (Martinus Nijhoff) <sup>2</sup>1976, S. 667.

daher beschließen: Sie erlaubt es dem afrikanischen Körper, erneut in den Dialog mit seinen diasporischen Verbreitungen zu treten, die im Kontext des Anlo-Ewe-Beispiels zugleich besser verstanden werden können: »Because gospel music is inextricably linked to black bodies and black culture in the United States, it necessarily registers as a signifier of ›authentic‹ blackness.«<sup>35</sup>

*Aus dem Englischen von Tobias Robert Klein*

---

<sup>35</sup> E. Patrick Johnson: »Performing Blackness Down Under: Gospel Music in Australia«, in: Harry J. Elam Jr./Kennell Jackson (Hg.): *Black Cultural Traffic: Crossroads in Global Performance and Popular Culture*, Bloomington (Indiana University Press) 2005, S. 61.