

Ars erotica – eine populäre Kunst?

Richard Shusterman

I.

Wenn Sexualität zum Menschen gehört und die Erfahrungen körperlicher Liebe in allen sozialen Schichten geteilt werden – könnten dann vielleicht die erotischen Künste ein Feld populärer Kunstausübung darstellen, frei von der Unterordnung unter ein repressives Konzept hoher Kunst und eine blutleere Ästhetik distanzierter Betrachtung? Die anschließenden Überlegungen werden zeigen, dass dem Verfolgen dieses Gedankens zwei Schwierigkeiten entgegenstehen: der grundlegende Ausschluss erotischer Kunst aus der westlichen Ästhetik und unübersehbare Hinweise auf eine hierarchische Struktur in der erotischen Kunst Asiens.

Westliches ästhetisches Denken zeigt eine erstaunliche Missachtung der erotischen Künste (worunter ich die Künste des körperlichen Liebenspiels verstehe, nicht die Beschäftigung klassischer Künste mit erotischen Themen). Die Feindschaft der Philosophen beginnt schon mit Sokrates' Verdammung des Eros als »toller und wilder Herr« (Platon 1971: 329c) (trotz seiner provokativen Selbstbeschreibung als »gewaltig in Liebessachen«; Platon 1957: 198d). Und seit der Geburt der Ästhetik im 18. Jahrhundert ist ästhetische Erfahrung weithin durch den Gegensatz zur sexuellen Erfahrung definiert worden (Shusterman 2006). Dazu ein ganz knapper Überblick.

Shaftesbury (1990: 180 f.) charakterisierte die Betrachtung des Schönen als interesselos und distanziert, indem er sie ausdrücklich den sexuellen Empfindungen gegenüber stellte, die von (und in) menschlichen Körpern erregt würden: »ein Heer von heftigen Begierden, Wünschen und Hoffnungen«, die sich mit einem »vernünftigen, geläuterten Anschauen der Schönheit nicht sonderlich reimen«. Obwohl sie »bewunderungswürdig« seien, flöße »das Ebenmaß« sexuell attraktiver Körper »doch nichts weniger ein als Neigung zum Seelengenuss und zur Betrachtung. Je mehr wir es be-

trachten, desto weniger werden wir durch bloßes Anschauen befriedigt.« Kant machte den Gedanken der Interesselosigkeit zum Grundpfeiler seiner Definition ästhetischen Wohlgefallens (und Urteils) im Gegensatz zum Vergnügen an den angenehmen Gefühlen, die Sinneseindrücke und die Befriedigung von Begierden hervorrufen. Schopenhauer (1960: 285) führte den Gedanken der ästhetischen Interesselosigkeit weiter und verband ihn mit Ideen Platons; so zeichnete er den Kontrast zwischen sexueller und ästhetischer Erfahrung noch schärfer. Im »ästhetischen Genuss« finden wir unser Vergnügen in der interesselosen Erfahrung der »Freude über das bloße, anschauliche Erkennen als solches im Gegensatz des Willens«; »ästhetische Kontemplation« (ebd.: 287) bedeutet »reines willensfreies Erkennen und die mit demselben notwendig eintretende Erkenntnis der [...] Ideen« (ebd.: 288). Die sexuelle Erfahrung hingegen schließt das »stärkste« Interesse am Leben ein: den »Willen zum Leben«; dieser beharrliche Wille verzerrt sie und macht sie untauglich zur Erkenntnis. Für Schopenhauer sind »die Genitalien der eigentliche Brennpunkt des Willens und folglich der entgegengesetzte Pol des Gehirns, des Repräsentanten der Erkenntnis« (ebd.: 452; Hervorh. im Orig.).

Nietzsche (1968: 365; Hervorh. im Orig.) macht sich über die Prüderie der anti-sexuellen ästhetischen Tradition lustig.

»Wenn freilich unsere Ästhetiker nicht müde werden, zu Gunsten Kant's in die Waagschale zu werfen, dass man unter dem Zauber der Schönheit *sogar* gewandlose weibliche Statuen ›ohne Interesse‹ anschauen könne, so darf man wohl ein wenig auf ihre Unkosten lachen: – die Erfahrungen der *Künstler* sind in Bezug auf diesen heiklen Punkt ›interessanter, und Pygmalion war jedenfalls *nicht* nothwendig ein ›un-ästhetischer Mensch.‹«

Aber wenngleich Nietzsche (ebd.: 374) scharfsinnig zugesteht, »dass jene eigentümliche Süßigkeit und Fülle, die dem ästhetischen Zustande eigen ist, gerade von der Ingredienz ›Sinnlichkeit‹ ihre Herkunft nehmen könnte«, so weigert er sich doch anzuerkennen, dass die erotische Erfahrung sexueller Aktivität ästhetisch sein kann. Er beharrt darauf, dass »die Sinnlichkeit beim Eintritt des ästhetischen Zustandes [...] sich [...] transfiguriert und nicht als Geschlechtsreiz mehr in's Bewusstsein tritt.« Er folgt der antisexuellen Tradition der Ästhetik auch mit seiner Warnung, sexuelle Praxis sei dem künstlerischen Schaffen abträglich, und der Empfehlung von Enthaltbarkeit.

»Jeder Artist weiß, wie schädlich in Zeiten großer geistiger Spannung und Vorbereitung der Beischlaf wirkt; für die mächtigsten und instinktsichersten unter ihnen gehört dazu nicht erst [...] die schlimme Erfahrung, – sondern eben ihr ›mütterlicher

Instinkt ist es, der hier zum Vortheil des werdenden Werkes rücksichtslos über alle sonstigen Vorräthe und Zuschüsse von Kraft, von vigor des animalen Lebens verfügt: die größere Kraft *verbraucht* dann die kleinere« (ebd.: 373; Hervorh. im Orig.).

Dem erotischen Spiel menschlichen Sexualverhaltens wird so jegliche ästhetische Anerkennung verweigert, es wird in das Gebiet rein tierischer Instinkte verwiesen.

Sexuelle und ästhetische Erfahrung einander entgegenzusetzen, ist so fest verwurzelt in unserer westlichen Philosophietradition, dass das *Oxford Handbook of Aesthetics* mit seiner Autorität sogar darauf besteht, eines der vier Hauptdesiderata für eine Theorie ästhetischer Erfahrung sei die Klärung der Differenz zwischen solcher Erfahrung und der von Sex und Drogen (Iseminger 2003). Doch eine sorgfältige Analyse des Konzepts der ästhetischen Erfahrung zeigt, dass die wichtigsten Züge, die ihr zugeschrieben werden, auch gewissen sexuellen Erfahrungen zugeschrieben werden können (Shusterman 2006). Wenn wir das Vorurteil der Philosophie überwinden und uns unsere befriedigendsten sexuellen Erlebnisse vergegenwärtigen – sehen wir dann nicht ein, dass einige solcher Erfahrungen wahrhaft ästhetisch sein können? Ich hoffe aufrichtig, dass viele von uns Erfahrungen in der körperlichen Liebe gemacht haben, die reich an Schönheit, Intensität, Genuss und Bedeutung sind, die Harmonien von Struktur und sich entwickelnder Form zeigen und die unser Denken und Fühlen tief bewegt haben, indem sie Körper, Geist und Seele anregen.

Wenn menschliche Sexualpraxis ernstlich ästhetisch sein kann, dann können wir von erotischen *Künsten* in einem wirklich ästhetischen Sinn sprechen, nicht nur in der allgemeinen (nicht ästhetischen) Bedeutung des Wortes ›Kunst‹ als hochgradige Kompetenz, Können oder Entfaltung von Wissen. Der Wert eines solchen Umdenkens liegt nicht nur darin, dass es unseren theoretischen Horizont in Fragen von Ästhetik und Erotik ausweitet und die Annahme herausfordert, Kunst müsse grundsätzlich von Ereignissen im wirklichen Leben unterschieden werden. Es könnte auch, auf höchst praktische und genussvolle Weise, unsere faktische ästhetische Lebenserfahrung bereichern: indem wir die Kunstfertigkeit unserer erotischen Praxis vervollkommen und sie höher zu schätzen lernen. Das wiederum könnte dazu führen, dass wir das ästhetische Potenzial auch anderer körperlicher Aktivitäten anerkennen und zu weiteren Erkundungen im neuen Feld der Somäs-

thetik¹ bereit sind. Da die westliche Denktradition offenbar wenig Orientierung und Ermunterung für eine Ästhetik des Sexuellen bietet, scheint es sinnvoll, die asiatische Tradition der *ars erotica* zu erkunden.

Die erotischen Künste im alten China und vor allem in Indien stehen im Mittelpunkt dieses Aufsatzes. Ihr spezifischer Charakter tritt besonders deutlich hervor, wenn wir sie vor dem Hintergrund eines Ansatzes betrachten, der heute eine einflussreiche Ausnahme vom antisexuellen Hauptstrom der westlichen Ästhetik darstellt; darauf werde ich zunächst kurz eingehen. Michel Foucaults Arbeiten zur Sexualität und ihrer ästhetischen Bedeutung für schöpferische Lust und Techniken des Selbst haben ein breites Echo gefunden. Besonders markant hat er sein positives Verständnis erotischer Künstler-schaft mit Bezug auf schwulen Sex und insbesondere einvernehmliche homosexuelle S/M-Praktiken entwickelt. Er feiert sie als »eine ganz neue Kunst sexueller Praxis, die die diversen inneren Möglichkeiten des Sexualverhaltens zu erkunden versucht.« Diese Kunst, »ein Gemisch aus Regeln und Offenheit«, verbindet einvernehmliche Muster (die weithin das »Drehbuch« sexuellen Handelns festlegen) mit Experimenten, die »erneuern und Variationen [einführen], die die Lust des Aktes vergrößern«, indem sie Neuheiten, Abwechslung und Ungewissheiten hinein bringen, die sonst fehlen würden (Foucault 2005a: 396, 397).² Obwohl derartige Aktivität Gebrauch macht von »Drehbüchern« und besonderen fiktionalen Inszenierungen (z.B. dem sexuellen Kerker), stellt Foucault (1986: 20) sie doch nicht als isoliert vom sonstigen Leben und der Subjektivität der Akteure dar. Wie man sich als se-

1 Dazu Shusterman (2001; 2005). Zur kritischen Diskussion und Anwendung des Konzepts vgl. etwa Jay (2002), Guerra (2002), Abrams (2004), Mullis (2006) und Böhme (2002).

2 Bei seiner Argumentation zugunsten der »ästhetischen Würdigung des sexuellen Akts als solchem« hebt Foucault (2005a: 396 f.) schwule S/M-Praktiken heraus, weil »die gesamte Energie und die Einbildungskraft, die beide in der heterosexuellen Beziehung so trefflich auf das Hofieren kanalisiert wurden, hier nun darauf verwandt werden, den Sexualakt selbst zu intensivieren.« Er charakterisiert die schwule Leder-Szene in San Francisco und New York als »Laboratorien sexueller Erprobung« und behauptet, dieses Experimentieren sei strikt begrenzt durch konsensuelle Regeln – wie an den mittelalterlichen Ritterhöfen, »die im höfischen Ritual sehr strenge Eigentumsregeln definierten.« Experimentieren sei notwendig, erläutert Foucault. »Weil der Sexualakt so einfach und so erreichbar geworden ist, läuft er Gefahr, schnell langweilig zu werden«; deswegen müsse jede Anstrengung zur Erneuerung und Abwechslung unternommen werden. So würden sexuelle Beziehungen intensiviert durch Einführung »einer Neuheit, eine fortwährende Spannung und Unsicherheit [...], wovon der einfache Vollzug des Aktes ausgenommen ist. Das Ziel ist auch, jeden Teil des Körpers als sexuelles Instrument zu verwenden.« Für eine kritische Diskussion von Foucaults sexueller Körperästhetik als Teil seiner Idee von Philosophie als Lebenskunst vgl. Shusterman (2000, 2008).

xuelles Subjekt entwickelt, ist ein wichtiger Teil der bewussten Selbstformung im Sinne einer »Ästhetik der Existenz«.

Foucaults Sexualtheorie ist nicht wesentlich angeregt worden von den erotischen Künsten Asiens, sondern durch seine Beschäftigung mit klassischen griechischen und römischen Texten sowie durch seine eigenen erotischen Wünsche und Praktiken. Doch beruft er sich auf die asiatische *ars erotica*, um die Bedeutung einer Alternative zur modernen »*scientia sexualis*« des Westens (Foucault 1977: 67–93) zu demonstrieren. Im Gegensatz zu unserer Sexualwissenschaft, deren Diskurs das alte Instrument des Geständnisses mit dem modernen Imperativ der »Medizinisierung« (ebd.: 86) sexuellen Verhaltens kombiniert, bezieht die erotische Kunst ihr Wissen »aus der Lust selber [...], sie wird als Praktik begriffen und als Erfahrung gesammelt« (ebd.: 74). In diesen Künsten dient das Wissen dem Vergnügen und ist als Vergnügen anerkannt, mit Blick auf alle Dimensionen sexueller Praxis:

»[...] in ihrer Intensität, ihrer spezifischen Qualität, ihrer Dauer und ihren Ausstrahlungen im Körper und in der Seele. Besser: Dieses Wissen muss mit Gleichmaß wieder in die sexuelle Praktik eingegossen werden, um sie gleichsam von innen zu gestalten und ihre Wirkungen auszudehnen. Auf diese Weise konstituiert sich ein Wissen, das geheim bleiben muss, nicht weil sein Gegenstand irgendeiner Schändlichkeit verdächtig wäre, sondern weil es mit größter Behutsamkeit aufbewahrt werden muss, verlöre es doch, wie die Überlieferung lehrt, bei leichtfertiger Ausbreitung seine Wirksamkeit und Tugendkraft« (ebd.).

In einem späten Interview hat Foucault (2005b) sein Verständnis der *ars erotica* ausgeführt und die Unterschiede in den Einstellungen der Griechen, Christen und Chinesen zur sexuellen Praxis mit Blick auf drei Elemente zusammengefasst: »die Akte, die Lust und das Begehren« (ebd.: 483). Während die Griechen den Akt und seine Kontrolle in den Mittelpunkt rückten, indem sie Häufigkeit, Rhythmus, Gelegenheit und Umstände des Vollzugs fokussierten, beschäftigten sich die Christen vor allem mit dem Begehren und fragten, wie man es niederringen und noch seine letzten Wurzeln ausrotten könne; beim Vollzug des Aktes versuchten sie die Lust einzuschränken oder ganz zu vermeiden. Die Chinesen hingegen erhoben die Lust zum wichtigsten und wertvollsten Element.

II.

Leider greift Foucaults Verständnis der asiatischen *ars erotica* um einiges zu kurz; er missversteht sogar Texte und Kommentare in Robert van Guliks (2003) bahnbrechender, mittlerweile klassischer Studie *Sexual Life in Ancient China*, auf die er seine Darstellung weitgehend stützt. Zunächst führt es in die Irre, die klassischen chinesischen Schriften der *ars erotica* als absoluten Gegenpol zur Sexualwissenschaft und zum medizinischen Herangehen an Sexualität zu lesen.³ Vielmehr waren diese Schriften (im Chinesischen oft als Abhandlungen zur »Schlafzimmerkunst« oder als »Handbücher des Liebeslebens« charakterisiert) in hohem Maße befasst mit und motiviert von Fragen der Gesundheit. Das geht so weit, dass sie in den bibliographischen Anhängen der zeitgenössischen Darstellungen zur Geschichte der verschiedenen Dynastien oft direkt unter der medizinischen Literatur oder direkt im Anschluss an diese aufgeführt werden (ebd.: 71, 121, 193). Van Gulik selbst bekräftigt mehrfach, dass die »Handbücher des Liebeslebens [...] ein spezielles Genre der medizinischen Literatur darstellten«; beide Hauptziele des Geschlechtsverkehrs, die sie benannten, sollten nämlich der Gesundheit – des Mannes, seiner Ehefrau und des zu zeugenden Kindes – dienen (ebd.: 72). »In erster Linie«, so van Gulik, »zielte der Akt auf die Empfängnis der Frau«; das (vorzugsweise männliche) Kind sollte die Familie fortführen. »Zweitens diente der Geschlechtsakt der Lebenskraft des Mannes, indem er die Potenzen des weiblichen *Yin* (die als stärkend galten) aufnahm, während zugleich die Frau körperlich von der Erregung ihrer latenten *Yin*-Natur profitierte« (ebd.: 46).

Daraus ergab sich folgende zweifache Ökonomie der Sexualität. Da »der Samen des Mannes (in dem seine *Yang*-Kraft konzentriert ist) seinen wertvollsten Besitz darstellt, wird jeder Samenerguss seine Lebenskraft verringern, wenn der Verlust nicht ausgeglichen wird durch die Aufnahme einer gleichen Menge *Yin*-Essenz von der Frau« (ebd.: 47). Deswegen sollte die Sexualaktivität des Mannes darauf zielen, den weiblichen Partnerinnen volle Befriedigung zu verschaffen, so dass er die *Yin*-Kraft aneignen kann, die aus ihren Mehrfachorgasmen fließt. Der Mann selbst aber sollte nur bei ausgewählten Gelegenheiten zum Orgasmus kommen, »insbesondere zur Zeu-

³ Hier ist anzumerken, dass die chinesischen Schriften zur Liebeskunst keinen einheitlichen Korpus darstellen. Vielmehr unterscheiden sie sich nach den historischen Perioden und nach den jeweiligen philosophischen Schulen, an denen die Autoren sich orientierten; so war der Taoismus sexuell liberaler im Vergleich zum eher sittenstrengen Konfuzianismus.

gung eines Kindes mit der Ehefrau« (ebd.). Entsprechend wurde eine große Zahl von Ehefrauen und Konkubinen empfohlen, um genügend *Yin* zu sichern; denn die multiplen Orgasmen einer einzelnen Frau würden ihr die *Yin*-Essenz entziehen, die sie für ihre eigene Gesundheit (und damit auch für die Empfängnisfähigkeit) und zur Stärkung der Gesundheit ihres Partners brauchte. Indem ein Mann jede Nacht mit mehreren Frauen verkehrte, ohne den Orgasmus zu erreichen, und damit seinen Samen für ausgewählte Gelegenheiten zurückhielt, vergrößerte er nicht nur seine Vitalität und die männliche *Yang*-Kraft; er erhöhte so auch die Aussichten, ein männliches Kind zu zeugen und damit den Familiennamen weiterzugeben.

Diese Prinzipien der sexuellen Ordnung, erläutert van Gulik, »verlangten, dass der Mann lernte, den Koitus ohne Erreichen des Orgasmus möglichst zu verlängern; denn je länger das Glied in der Frau blieb, desto mehr *Yin* würde der Mann aufnehmen und so seine Lebenskraft vermehren und stärken« (ebd.: 46). Die Handbücher empfehlen daher Methoden, »die Ejakulation entweder durch mentale Disziplin zu verhindern oder durch physische Mittel wie das Blockieren des Samenleiters mit dem Finger« (ebd.: 96). Dann wird seine *Yang*-Essenz, intensiviert durch den Kontakt mit dem weiblichen *Yin*, entlang des Rückgrats aufsteigen und sein Hirn wie den gesamten Körper stärken. Obwohl der belebende Fluss des *Yin* aus den Genitalien der Frau am kräftigsten ist, kann er sich auch aus den Sekreten von Mund und Brust speisen, während des Vorspiels wie im Geschlechtsakt selbst. Diese Absonderungen werden oft als »Medizin der drei Gipfel« bezeichnet (ebd.: 283).

Schon nach dieser kurzen Darlegung (und es gibt eine Fülle weiterer Belege bei van Gulik und anderen) dürfte klar sein, dass (ohne Foucault nahe treten zu wollen) die chinesische *ars erotica* in hohem Maße medizinisch und von Gesundheitsinteressen motiviert war und dass sie grundlegend mit Sexualwissenschaft verknüpft ist – wenngleich nicht in den Formen, die in der modernen westlichen Medizin dominant geworden sind.⁴ Foucault irrt also, wenn er Lust zum wichtigsten Bezugspunkt der erotischen Künste in China erklärt, denn Fragen der Gesundheit rangieren eindeutig höher. Er liegt auch falsch mit dem Gedanken, dass dort Lust wichtiger sei als der Geschlechtsakt, weil man die Lust zu verlängern sucht durch Hinauszögern des Aktes oder gar gänzlichen Verzicht darauf. Vielmehr sucht der chinesische Mann gerade den Akt zu verlängern, um so den Gewinn von *Yin*- und *Yang*-Kraft

⁴ Vgl. etwa Harper (1987: 539, 584), nach dem die sexuellen Künste auf Ziele wie »Pflege des Lebens« und »körperliche Bildung« ausgerichtet waren – zusammen mit »Kultivierung des Atmens, leichten physischen Übungen und Diätetik«. Vgl. auch Wile (1992).

und den damit verbundenen gesundheitlichen Nutzen zu vergrößern. Lust ist durchaus bedeutsam in der chinesischen Sexualtheorie, aber sie ist integraler Teil des Aktes und kann nicht vergrößert werden, indem man sie davon trennt. Foucaults Irrtum scheint darin begründet, dass er den Geschlechtsakt mit dem Orgasmus gleichsetzt, statt mit dem Verkehr im engeren Sinn oder mit dem gesamten erotischen Geschehen, das Vorspiel, Koitus und gegebenenfalls auch das Nachspiel umfasst.

Obwohl das sexuelle Vergnügen manchmal als »höchste Freude« und »Höhepunkt menschlicher Gefühle« gefeiert und als Verkörperung des »Höchsten Weges« gedeutet wird (ebd.: 70, 203), war es in der klassischen chinesischen Sexualtheorie fraglos eingebunden in die übergeordneten Ziele der Gesundheit und guter Leitung des Selbst und des Haushalts. Sexueller Genuss sollte genutzt werden, um Körper, Geist und Charakter zu kultivieren mithilfe rituellen Vollzugs der Regeln der *ars erotica*. Ein Dokument aus der Han-Dynastie formuliert das so:

»Unsere Vorfahren gestalteten das erotische Vergnügen so, dass damit das gesamte menschliche Leben geordnet wird. Wer seine Lust reguliert, wird mit sich in Frieden sein und ein hohes Alter erreichen. Wer sich jedoch der Lust hingibt und die Regeln missachtet, die in den erwähnten Schriften [den Handbüchern des Liebeslebens; R.S.] aufgestellt werden, der wird erkranken und dem eigenen Leben schaden« (van Gulik 2003: 70–71).

Wenn also die klassischen Liebeskünste der Chinesen weitgehend auf praktische Ziele wie die Gesundheit ausgerichtet waren, folgt dann daraus, dass wir ihnen ästhetische Qualitäten absprechen müssen? Ein solcher Fehlschluss würde auf dem verbreiteten Irrtum – dem Dogma der Interesselosigkeit – beruhen, dass Zweckmäßigkeit und ästhetischer Charakter unvereinbar seien. Die Tatsache, dass religiöse Bilder und Plastiken einen spirituellen Zweck und Protestsongs ein politisches Ziel haben, nimmt ihnen nicht den ästhetischen Wert; sie werden wegen ihrer ästhetischen Qualität geschätzt, auch wenn wir gleichzeitig ihre anderen Funktionen anerkennen. Die Anerkennung der Zweckmäßigkeit kann sogar in unser ästhetisches Wohlgefallen einfließen, indem sie der ästhetischen Erfahrung weitere Bedeutungsdimensionen hinzufügt. Intrinsischer Wert ist durchaus vereinbar mit Funktionswert. Wir können den reinen Geschmack einer Mahlzeit goutieren, auch wenn wir wissen, dass sie uns nährt; und ebenso leidet unser Vergnügen beim guten Sex nicht unter dem Wissen, dass das auch gut tut.

Daher kann man durchaus mit ernsthaften Argumenten von der ästhetischen Dimension der klassischen chinesischen Liebeskünste sprechen, die

in den von van Gulik und anderen edierten Schriften dargestellt sind. Wir finden sie in Ausführungen, die sich auf die kosmische Bedeutung der sexuellen Beziehung von Mann und Frau beziehen, auf die Harmonisierung der Energien des Paares im Vorspiel, auf das ästhetische Herrichten »der Bettstatt« als Bühne der erotischen Begegnung und auf das Verschmelzen verschiedener erotischer Bewegungen und Genüsse, eingeschlossen die Orchestrierung der penetrierenden Stöße des Penis durch unterschiedliche Stile, Tiefe, Tempó und Rhythmen. Doch stehen diese ästhetischen Dimensionen ganz klar zurück hinter dem Fokus auf Gesundheitsfragen.

Darüber hinaus steht ernsthaft in Frage, ob die klassische chinesische *ars erotica* eine populäre Kunst sein kann oder ob nur die Reichen und Mächtigen sie erfolgreich praktizieren können. Der Mann wird immerhin aufgefordert, jede Nacht mit vielen Frauen zu kopulieren, ohne den Orgasmus zu erreichen. Ein taoistisch ausgerichteter Text sagt: »Wer mit zwölf Frauen ohne Samenerguss kopulieren kann, der wird ewig jung und schön bleiben. Wenn ein Mann mit 93 Frauen schläft und sich dabei noch zurückhalten kann, wird er unsterblich werden« (ebd.: 194). Übergehen wir die Fragwürdigkeit der Versprechungen; aber wie soll ein armer oder in bescheidenen Verhältnissen lebender Mann solch eine Anzahl vielversprechend *Yin*-reicher Frauen um sich versammeln, um diese Olympischen Nachtspiele der Erotik durchzuführen? Der ästhetische Charakter der Liebeskünste kann wirklich viel überzeugender herausgearbeitet werden, wenn man von der chinesischen zur indischen Sexualtheorie übergeht; dort wird die *ars erotica* teilweise im Rahmen der Monogamie ausgearbeitet und empfohlen, und das könnte besser zur Praxis einer populären Kunst passen.

III.

Die folgenden Ausführungen zur indischen Liebeskunst beruhen auf klassischen Texten aus drei verschiedenen Perioden: *Kama Sutra* (zitiert KS), *Koka Shastra* (KKS) und *Ananga Ranga* (AR) aus dem dritten, zwölften und sechzehnten Jahrhundert.⁵ Das begründende und einflussreichste Werk die-

⁵ Die Datierung des *Kama Sutra* ist besonders unsicher, sie reicht von 300 v.u.Z. bis 400 u.Z. *Koka Shastra* (der exakte Titel ist *Ratirahasya* oder *Geheimnisse des Rati*) wird ins elfte bis zwölfte Jahrhundert eingeordnet, *Ananga Ranga* ins sechzehnte bis siebzehnte. Außer den Kommentaren der Übersetzungen von Burton/Arbuthnot (1988), Upadya (1963),

ser Tradition, das *Kama Sutra*, wurde in Prosa von einem religiösen Autor verfasst, Vatsyayana, und zwar auf der Grundlage älterer Texte, die verloren sind. *Koka Shastra* und *Ananga Ranga* hingegen sind kürzere Werke in Versform; da sie deutlich später geschrieben wurden, als die indische Gesellschaft zunehmend streng und moralisch restriktiv wurde, unterscheiden sich einige sexuelle Einstellungen vom *Kama Sutra*. Da aber die späteren Texte wesentlich auf das *Kama Sutra* zurückgehen, stimmen sie dennoch grundlegend mit seinen Prinzipien überein; dazu gehört die Auffassung, wonach der ästhetische Charakter der Liebeskünste unverzichtbar ist zur rechten Verwirklichung von *Kama*. *Kama* bezeichnet nicht nur die sexuelle Liebe, sondern Sinnlichkeit überhaupt, und zählt zusammen mit *Dharma* (Pflicht oder richtiges Verhalten) und *Artha* (praktisches Handeln) zu den traditionellen drei Bestandteilen jener Lebensgestaltung, die zum Ziel der *Moksha* oder Befreiung führt (KS 102).

Wenn es um den ästhetischen Charakter der indischen Liebeskünste geht, ist als erstes herauszustellen, dass Können in der Gestaltung der Sexualität Kompetenz im Bereich der Künste insgesamt einschließt. Das *Kama Sutra* besteht darauf, dass menschliche Sexualität vor allem durch Anziehungskraft und Vergnügen motiviert ist und nicht vom Brunftrhythmus tierischer Instinkte. Daher kann und soll menschliche Sexualpraxis genussvoller und befriedigender gestaltet werden, durch Anwendung von Wissen, Methoden und Verfeinerungen, die durch Lernen, Überlegung und ästhetische Sensibilität erworben werden – denn hier geht es um genau jene Beherrschung »der rechten Mittel«, die die erotischen Texte befördern wollen (KS 103).

Zum Übungsprogramm, das als grundlegend für die Beherrschung der erotischen Künste und für die Vollendung des sexuellen Spiels gilt, zählen ausdrücklich und mit starker Betonung jene Künste, die in der Kultur des Westens definitiv als schöne Künste verstanden werden – ohne sich allerdings darin zu erschöpfen. Wenn Vatsyayana von Männern und Frauen verlangt, sie »sollten das *Kama Sutra* und die dazu gehörigen Künste und Wissenschaften studieren«, führt er 64 Künste auf, in denen die entsprechenden Fertigkeiten zu erwerben sind. »Singen, das Spielen von Musikinstrumenten, Tanzen, die Kombination von Tanz, Gesang und Instrumentalmusik, Schreiben und Zeichnen« werden als erste angeführt. Auf der Liste stehen dann

Comfort (1965) und Arbuthnot/Burton (1964) stütze ich mich im Folgenden auch auf Meyer (2003) und Banerji (1980).

weitere Übungen aus dem Zentrum westlichen Kunstverständnisses wie »Bildermalen«, »szenische Aufführung« (oder »Bühnenspiel«), »Architektur«, das »Verfassen von Gedichten« und das »Formen von Figuren und Bildern aus Ton«. Weitere der 64 Künste haben fraglos ästhetischen Charakter, vom Tätowieren, der Arbeit mit farbigem Glas, dem Arrangieren von Betten und Blüten, dem Herstellen und Arrangieren künstlicher Blumen bis zur Goldschmiedekunst und weiteren kosmetischen und kulinarischen Künsten (KS 108–III).

Wenn diese verschiedenen Künste als Beiträge zur *ars erotica* betrachtet werden, dann meint das nicht, dass ihr höchster Zweck sexuell oder sinnlich sei; das ausdrückliche Ziel des *Kama Sutra* selbst erschöpft sich nicht in der Befriedigung sexuellen oder umfassenderen sinnlichen Begehrens. Es besteht vielmehr im Entwickeln und Kultivieren der eigenen Begierden, um die Beherrschung der Sinne so zu zivilisieren und zu verfeinern, dass man eine vollendetere und fähigere Persönlichkeit wird. Vatsyayana beschließt sein Buch mit dem nachdrücklichen Hinweis, es sei »nicht gedacht, es nur als Instrument zur Befriedigung unserer Begierden zu nutzen«; vielmehr solle der Leser befähigt werden, »zum Herren seiner Sinne zu werden« und so »Erfolg zu haben bei allen seinen Unternehmungen« (KS 292).

Künste spielen nicht nur eine Rolle beim empfohlenen Training der indischen Erotik; sie tragen auch erheblich bei zum erotischen Geschehen selbst. Das ist nämlich nicht auf den Koitus selbst beschränkt, sondern schließt eine elaborierte Ästhetik des Vorspiels und des postkoitalen Amüsemments ein. Laut Vatsyayana gehört zur »Eröffnung der sexuellen Vereinigung«, dass der Kavalier die geliebte Dame in einem ästhetisch gestalteten »Raum des Vergnügens empfängt, der mit Blumen geschmückt und von Düften erfüllt« ist; dort werden er und seine Geliebte »von seinen Freunden und Hauspersonal bedient«.

»Er sollte sie dann zu seiner Linken platzieren und mit dem rechten Arm umfassen, während er ihr Haar fasst und Ende und Knoten ihres Gewandes berührt [...] Sie können dann singen [...] und auf Instrumenten spielen, über die Künste sprechen und einander zum Trinken animieren«.

bis ihre Liebesgefühle und das Verlangen nach dem Beischlaf in voller Stärke erregt sind (KS 167).

Dann werden die Anwesenden fortgeschickt, und es folgt das intimere Vorspiel, das zum Vollzug des »Zusammenkommens« führt. Aber mit dem Koitus endet das sexuelle Spiel nicht; es wird fortgeführt mit postkoitalen Umarmungen, Massage, süßen Erfrischungen und heiterer Unterhaltung, zu

der auch gehört, dass der Kavalier die Schönheiten des Nachthimmels erläutert, den die Geliebte betrachtet, »in seinem Schoß liegend, das Gesicht zum Mond gewandt«. Erst hier setzt Vatsyayana »das Ende der sexuellen Vereinigung« an (KS 168). Das ausgeprägte Bewusstsein für eine choreographierte Aufführung mit Eröffnung, Mitte und Ende des sexuellen Geschehens verweist auf ein dramatisches, stilisiertes *mise-en-scène* mit ästhetischer Intention.

Am ausführlichsten wird die ästhetische Inszenierung der Bühne für das erotische Geschehen im *Ananga Ranga* dargestellt. Zur künstlerischen Ausstattung zählen nicht nur Musikinstrumente, sondern auch »Bücher, die Liebeslieder enthalten und den Blick mit Bildern von Liebesstellungen erfreuen«, weiter »hohe und schöne Wände mit Bildern, auf denen das Auge mit Freude ruhen kann«. Die ästhetischen Vergnügungen steigern die sexuellen, indem sie die sinnlichen Vorstellungen und Genüsse beflügeln (AR 96 f.).

Die Inszenierung des sexuellen Geschehens beschränkt sich nicht auf ästhetische Überlegungen zur Gestaltung des Raums sowie künstlerische Darbietungen; auch zeitliche Faktoren müssen mit der erotischen Aufführung abgestimmt werden. Abhängig von ihrem Typ und vom Tag des Mondmonats wird die Geliebte am besten an unterschiedlichen Stellen des Körpers und mit verschiedenen Formen des Vorspiels erregt; ebenso werden unterschiedliche Arten von Frauen die Liebe zu verschiedenen Tageszeiten genießen. Die verschiedenen Zeitpunkte, Tage, Körperteile und Formen des Vorspiels (zu denen verschiedene Weisen der Umarmung, des Küssens, Beißens, Kratzens, Reibens, Saugens, Streichelns, Drückens sowie erotischer Laute gehören) werden ganz detailliert aufgeführt; der Liebhaber wird instruiert: »[...] wenn du sie dort liebkost, wo es der Kalender empfiehlt, wirst du sie an wechselnden Stellen aufleuchten sehen wie eine Figur aus Mondstein, wenn der Mond sein Licht auf sie wirft« (AR 6–14; KKS 105–110, Zit. 107). Das heißt, nicht nur die Akte sexueller Erregung und ihr Rahmen werden deutlich ästhetisiert, sondern auch das Zeigen des Erregtseins selbst.

Musik, choreographierte Bewegung, kunstvolle Ausstattung der erotischen Bühne und das schönheitsbezogene Gespräch sind also Bestandteile des indischen Verständnisses vom sexuellen Erlebnis; ebenso jedoch gibt es klar erkennbare ästhetische Dimensionen in den Zielen, Methoden und Prinzipien des erotischen Vorspiels und des Koitus. Viele davon sollen die Energien der Liebenden anregen und harmonisieren und zugleich garantieren, dass der Akt dem Mann wie der Frau vollen Genuss bringt. Daher die intensive Bemühung, Männer und Frauen Typen zuzuordnen, die sich nach

der Größe (teilweise auch Beschaffenheit) der Genitalien, der Stärke des Verlangens und der Zeit, die für seine Befriedigung nötig ist, unterscheiden. Die verschiedenen Voraussetzungen sollen bedacht werden, damit man ihnen Rechnung trägt durch entsprechendes Vorspiel und Koituspositionen, die die Hindernisse für ästhetische Harmonie, anmutige Balance und genussvolle Leichtigkeit der Vereinigung überwinden. Wohlabgestimmte Vereinigung gilt als die beste, wobei das Optimum nicht im stärksten Verlangen gesehen wird; extreme Intensität des Begehrens würde die Liebenden so überwältigen, dass sie die Wünsche des Partners weder wahrnehmen noch berücksichtigen könnten und auch nicht genügend Selbstkontrolle hätten, um das sexuelle Ereignis so zu gestalten, dass seine Schönheiten maximiert und seine Genussmöglichkeiten voll ausgekostet werden (AR 21–24; KS 127–130).⁶

Ästhetische Absichten äußern sich offen im Erzeugen von Zeichnungen auf dem Körper des Partners durch Bisse und Kratzen mit den Nägeln, so dass das sexuelle Ereignis auch eines der bildenden Kunst wird. Abgesehen von den taktilen Reizen für die Liebenden werden solche erotischen Figuren auch ästhetisch geschätzt, als kunstvolle Bilder.⁷ Eine Art der Nagelspuren auf Nacken und Brüsten »ähneln dem Halbmond« (AR 105); eine andere, »erzeugt mittels der fünf Nägel auf der Brust [...], heißt Pfauenfuß« und »soll Lob einbringen, denn man braucht großes Können, um sie richtig zu machen« (KS 143). Zu den verschiedenen Bissmarken gehört eine spezielle Anordnung von Eindrücken auf Braue, Wange, Nacken und Brust der Frau, die die verschiedenen Möglichkeiten des Bisses vereint und zusammen die »mundförmige Ellipse« der Mandala ergibt; das trägt, wie es heißt, »sehr zu ihrer Schönheit bei« (AR 108). Derartige Biss- und Kratzspuren dienen auch als Zeichen der Liebe über das sexuelle Ereignis hinaus; sie dokumentieren es ästhetisch und dienen als tröstendes »Erinnerungszeichen«, das Liebe und Begehren wieder aufleben lässt (Zit. AR 106; KS 144). Solche Zeichen spre-

⁶ Doch darf das Verlangen auch nicht zu schwach sein. Denn es sind die richtige Passung der Organe und die Erzeugung von ausreichend Lust und Begehren, die »den Gatten befähigen, sein Bemühen [von den mechanischen Problemen der Penetration ab- und; R.S.] den üblichen Künsten zuzuwenden, denen die Frauen erliegen« (AR 22), den überwältigenden Genüssen der körperlichen Liebe.

⁷ Einige Stile des Kratzens und Beißens sollen gar keine sichtbaren Spuren hinterlassen, sondern einfach den taktilen Genuss steigern (vgl. AR 105, 107; KS 143, 146). Für eine weitere Erörterung der ästhetischen Bedeutung derartiger Liebespraktiken vgl. Shusterman (2007).

chen auch Außenstehende an; wenn sie sie sehen (am Mann oder an der Frau), erfüllt sie das mit »Liebe und Respekt« (AR 144).

Die Variationen des Beißens und des Einsatzes der Nägel werden ergänzt durch eine Vielfalt von Umarmungen, Küssen, Liebeslauten, erotischen Schlägen auf den Körper und Griffen ins Haar. Doch ist die indische *ars erotica* vermutlich besonders berühmt wegen der detaillierten Beschreibung, Klassifizierung und farbigen Bezeichnung eines weiten Spektrums von Koituspositionen. Die Vielfalt hier entspringt, wie auch sonst, dem ästhetischen Impuls, mit ausgeprägter Mannigfaltigkeit das Interesse lebendig zu halten, das Vergnügen zu steigern und so die Langeweile der Monotonie zu vermeiden. Wie Vatsyayana ausführte: »[...] wenn es Abwechslung ist, was wir in allen Künsten und Vergnügungen suchen, [...] wie viel mehr sollte sie dann in diesem Fall gesucht werden«; denn so wie »Abwechslung notwendig ist in der Liebe, so muss Liebe mit dem Mittel der Abwechslung erzeugt werden« (KS 144).

Viele dieser Koituspositionen (*bandhas*) scheinen sich zu überschneiden oder ineinander überzugehen; das legt nahe, dass man sich innerhalb eines Geschlechtsakts nicht auf eine Position beschränken, sondern deren Mannigfaltigkeit nutzen soll. Mit anderen Worten: In jedem konkreten Akt kann eine Reihe von *bandhas* ästhetisch arrangiert werden als Abfolge von tänzerischen Schritten in einer Choreographie des sexuellen Ereignisses. Der Wechsel der Stellungen bringt Abwechslung und hilft den Akt zu verlängern durch Verzögerung des männlichen Samenergusses; zugleich hat er eine symbolische Ebene durch die Namen der Positionen und die damit verknüpften Assoziationen. Indem man zum Beispiel »nacheinander die »Fisch«, »Schildkröten«, »Rad- und »Muschel«-Stellung (*mātsya*, *kaurma*, *cakra*, *sankhabanda*) einnimmt, identifiziert man sich mit den ersten vier Verkörperungen Vishnus« (Comfort 1965: 63). Solche nach Tieren benannten Positionen ermuntern die Liebenden darüber hinaus, »die Eigenschaften der verschiedenen Tiere« nachzuspielen, »indem man sich wie sie verhält« (KS 152) und so dem sexuellen Ereignis eine weitere Dimension kunstvoller Darstellung hinzufügt.

Es ist eine zentrale Erkenntnis der asiatischen Kulturen, dass derartige ästhetische Ritualisierung auf kunstvolle Weise die grundlegenden Lebensfunktionen verwandelt; dies anzuerkennen, könnte keine schlechte Therapie darstellen für unsere ausgeprägt platonisch-kantianische Tradition, die auf den Entgegensetzungen von Kunst und Leben, Schönem und Zweckmäßigem beruht. Die Transfiguration des Alltäglichen durch Kunst verlangt

nicht notwendig die Erzeugung fiktionaler Gegenstücke zur realen Welt; es genügen die intensivierete Erfahrung und der bewusst stilisierte Vollzug der gewöhnlichen Lebenspraktiken (Liebe machen ebenso wie Tee trinken), um solche Handlungen mit eigenartiger Schönheit, Lebendigkeit und Bedeutung zu erfüllen. Umgekehrt kann solche Veränderung des realen Handelns die fiktionalen Welten der Kunst inspirieren.

Einheit in der Mannigfaltigkeit ist eine der bekanntesten Definitionen von Schönheit in unserer Tradition. In den erotischen Künsten Indiens findet sich die Einheit der Vielfalt nicht nur in der Unterschiedlichkeit der Umarmungen, Küsse, Zeitbezüge, Liebeslaute und Koitalpositionen (die oralen und analen Verkehr einschließen) sowie der Weisen zu beißen, kratzen und das Haar zu streicheln, sogar in wechselnden Arten, den Penis in der Vagina zu bewegen; das Prinzip regiert auch die Form, wie diese verschiedenen Muster der Vielfalt zu einer ästhetischen Gesamtheit zusammengefügt werden und so, mit den Worten eines Interpreten, eindeutig »eine elaborierte sexuelle Gefühls Erfahrung als Kunstwerk« schaffen (Comfort 1965: 49). Sexuelles Handeln wird gesteigert und harmonisiert, indem man genau darauf achtet, welche Elemente der unterschiedlichen Muster am besten zusammen passen, um das Begehren gleichermaßen anzuregen und zu befriedigen. Dabei ist Abwechslung zur Intensivierung des Vergnügens besonders wichtig, wenn man nur einen Partner hat; daher empfiehlt das *Ananga Ranga* seine Liebesregeln ausdrücklich, um die eheliche Treue zu halten.

Kognitiv und ethisch zielt die erotische Tradition Indiens auf deutlich mehr als eheliches Glück, das auf den Freuden der Liebe und dabei entstehenden intimen persönlichen Bindungen beruht. Weit über sexuelles und sinnliches Wohlgefühl hinaus bezieht sich *Kama* auf das ganze Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung. Die vielseitige Anregung und Schärfung der Sinne durch die Liebeskunst, verbunden mit der Beherrschung und Verfeinerung einer ganzen Reihe komplexer Körperbewegungen und Stellungen, hat kognitive Folgen und verbessert notwendig die sensorischen und motorischen Fähigkeiten. Die Kultivierung der Wahrnehmung lehrt, dauerhafte Einstellungen wie wechselnde Gedanken und Gefühle anderer zu erkennen, um sie als Liebender angemessen zu beantworten. Beträchtliche Aufmerksamkeit gilt den Bewegungen und Expressionen, die den Charakter, die erotische Zugänglichkeit, Interessen, Neigungen, wechselnde Stimmungen und sexuelles Begehren einer Frau wie das Maß, in dem ihre Interessen und Leidenschaften befriedigt werden, anzeigen. Solches Wahrnehmungstraining fördert die Ausbildung ethischer Empfindsamkeit gegen andere in ihrer

ganzen Verschiedenheit; das spiegelt sich wieder in den komplexen, vielschichtigen Klassifikationen unterschiedlicher Typen von Geliebten, aber auch von Vermittlern und Kurtisanen.⁸ Umgekehrt werden Selbsterkenntnis und Selbstdisziplin auf ähnliche Weise vertieft und verfeinert durch erotische Praktiken, die unsere Begierden und Hemmungen prüfen, indem sie sie umformen; dabei wird unsere Selbstkontrolle getestet und ausdifferenziert durch die kunst- und genussvolle Beherrschung unserer Sinne und unserer Sinnlichkeit. Da »Kama das Vergnügen an angemessenen Objekten mittels der fünf Sinne – Hören, Fühlen, Sehen, Schmecken und Riechen –, unterstützt vom Geist zusammen mit der Seele, ist«, zielt seine Praxis in der Liebeskunst auf die differenzierte »Beherrschung der Sinne« (KS 102 f., 222). Welchen praktischen Wert diese Ziele kontrollierten sinnlichen Genießens auch haben mögen, sie sind ästhetischer Art.

Geprägt vom Modell der *scientia sexualis* mit der kartesischen Idee des Körpers als Maschine, beschäftigt sich die westliche Kultur geradezu zwanghaft mit der Verbesserung des Sex durch mechanische, wahrnehmungsunabhängige Mittel (wie Tabletten, Gleitgels, Penisvergrößerung) und verschließt sich gegenüber den kunstvollen Techniken zur Verbesserung erotischer Erfahrung. Die indische erotische Theorie (zu der die drei hier diskutierten exemplarischen Texte gehören) kennt ebenfalls eine Fülle mechanischer Hilfsmittel (pharmakologische, prothetische und sogar magische) zur Erhöhung der sexuellen Leistungs- und Anziehungskraft; es dominiert jedoch die Kultivierung erotischer Kunstfertigkeit durch ästhetische Kompetenz und die Perfektionierung sensumotorischer Fähigkeiten für den Liebesakt. Es bleibt die Frage, ob sie auch als populäre Kunst ausgeübt werden kann.

Zweifellos repräsentiert der *nayaka* – der Gentleman oder wohlhabende Mann von Lebensart, an den sich das *Kama Sutra* in erster Linie wendet – nicht den Markt für populäre Künste, wenn man letztere eng auf die mittleren und unteren Sozialschichten bezieht. Der Tageslauf des *nayaka* ist bestimmt von den Aufgaben, sich zu pflegen, zu essen, zu ruhen, sich zu

⁸ Das *Kama Sutra* enthält auch ausführliche Empfehlungen zur ästhetischen Stilisierung des gesamten Lebens, nicht nur im erotischen Kontext. So enthält das Kapitel »Über die Hauseinrichtung und die Möblierung des Haushalts; und über das tägliche Leben eines Bürgers, seine Freunde, Vergnügungen usw.« Vorschläge, die Lebensverhältnisse und täglichen Routinen eines Gentleman oder wohlhabenden Mannes von Lebensart (so scheint mir der Sanskritausdruck *nayaka* besser übersetzt als mit »Bürger«) ästhetisch zu organisieren. Diese Lebensstilempfehlungen reichen von Waschungen, Kosmetik, Mahl- und Ruhezeiten bis zu Vergnügungen wie Festen, Trinkgelagen, Kunstdebatten und ästhetischem Zeitvertreib (Versspiele, sich mit Blumen schmücken).

erbauen und zu unterhalten – weit entfernt von jedem Gedanken an ermüdende Arbeit, um den Lebensunterhalt zu verdienen. Hätte ein gewöhnlicher Arbeiter genügend Zeit, Energie und weitere Ressourcen, um sich in den wohlgepflegten, entspannten, geduldigen und unterhaltsamen Liebhaber zu verwandeln, der der indischen *ars erotica* vorschwebt? Ihre Anforderungen an die Kenntnis der klassischen Künste und an weitere ästhetische Fähigkeiten stellen eine Hürde dar für große Teile der Bevölkerung, die aus ökonomischen und anderen sozialen Gründen vermutlich nicht die Bildungsmöglichkeit haben, diese Kennerschaft zu entwickeln. Auf ähnliche Weise könnten begrenzte ökonomische und kulturelle Mittel die Ausschmückung des »Vergnügensraums« verhindern, wo das Theater der Liebe stattfinden soll. Entstanden in einer höchst klassenbewussten Gesellschaft, bekennt sich das *Kama Sutra* unverhohlen dazu, dass Klassenunterschiede Grenzen für die Gestaltung der Liebe ziehen. Beispielsweise soll ein Mann beim Geschlechtsverkehr mit »einem weiblichen Diensthofen aus einer niedrigeren Kaste als der eigenen [...] äußerliche Berührungen, Küsse und Zärtlichkeiten« vermeiden; er sollte nur bleiben, »bis das Begehren befriedigt ist«, und nicht mit postkoitalen Vergnügungen fortfahren (KS 169). Mehr noch: »Praktizieren des *Kama* mit Frauen höherer Kasten [als die des Mannes; R.S.] ist verboten« (KS 119), ebenso wie Oralverkehr für Brahmanen (KS 165).

Andererseits kennt zwar das *Kama Sutra* Sex mit mehreren Partnern (auch gleichzeitig), es gibt dem aber nicht solches Gewicht wie die klassischen chinesischen Texte es tun. Darüber hinaus haben sich die indischen Liebeskünste, wie bereits erwähnt, im Lauf der Zeit verändert; im *Ananga Ranga* dienen sie im Rahmen der Monogamie als Methode, um die Einehe mit erotischer Abwechslung zu würzen – das konnte sich auch ein einfacher Mann leisten.

Noch zwei weitere Argumente sprechen für die Möglichkeit, dass die indische Liebeskunst als Grundlage einer populären Kunst des Liebemachens dient. Erstens: Was die Probleme von künstlerischer Kompetenz, Freizeit und Ressourcen für die Gestaltung eines attraktiven Ambientes für die Liebe betrifft, so sollten wir uns bewusst machen, dass solche Bedingungen der Inszenierung keine Alles-oder-Nichts-Fragen sind; hier geht es um graduelle Unterschiede. Wo man an einfachste Verhältnisse gewohnt ist, kann das ärmste nackte Zimmer durch Blumenschmuck oder andere simple Ausschmückungen, die keine Reichtümer verlangen, besonders und reizvoll gemacht werden. Wenn nichts anderes zugänglich ist, kann die eigene Stimme als elementares Musikinstrument dienen; und ernst gemeinte Worte der Lei-

denschaft können poetisch klingen. Der menschliche Impuls, sein Leben und seine Umwelt anziehend zu gestalten, drängt zum Ausdruck, wie begrenzt die Mittel dafür auch sein mögen.

Zweitens: Es ist fragwürdig, populäre Kunst im Sinne einer bestimmten Unterschicht zu definieren, die das Volk ausmache. Wie Gramsci (1991: 195) bemerkt, ist »das Volk selbst kein homogenes kulturelles Kollektiv«. Vielmehr versteht er wie Bachtin das Populäre vor allem durch seinen Gegensatz zur offiziellen Kultur – ein Gegensatz, der oft mit einer derb verkörperten, belebenden Kraft ausgedrückt wird, deren karnevalesker Charakter uns die Grenzen offizieller Rollen vergessen lässt und uns durch sein Glücksversprechen für utopische Ideale öffnet. Aus der Sicht dieser Theoretiker sprechen populäre Vergnügungen alle Schichten der Gesellschaft an. Das gilt, so denke ich, auch für die Erotik.

Übersetzung: Kaspar Maase