
Das Schwinden der Sinne

Herausgegeben von

Dietmar Kamper und

Christoph Wulf

edition suhrkamp

SV

es 1188

edition suhrkamp

Neue Folge Band 188

Im Anschluß an *Die Wiederkehr des Körpers* (es 1132) verfolgt dieser Band in fünf Kapiteln einer postmodernen Ästhetik das gesellschaftlich veranlaßte Schicksal der menschlichen Sinnlichkeit. Zwei entgegengesetzte, wenn auch zusammenhängende Perspektiven kommen in den Beiträgen zum Tragen. In der einen Hinsicht wird angenommen, daß die Sinne immer zugleich auch soziale und historische Sinnstiftungen abgeben; in der anderen Hinsicht gilt, daß erst die Verabschiedung des traditionellen Sinnes der Sinnlichkeit die Erfahrung wieder freisetzt. Dabei kann das, was als Zufall sich ankündigt, unter anderer Perspektive als Befreiung der Sinne vom Diktat einer überfälligen symbolischen Ordnung und als Feld neuer Sensationen verstanden werden. Es geht also um grundsätzliche Fragen nach dem zivilisatorischen Stellenwert der Sinne in Gesellschaft und Geschichte: sind sie eher Komplizen der Wünsche und Leidenschaften eines vorsubjektiven Lebens oder eher Instrumente und Waffen eines transzendentalen Subjekts, das seine Identität verteidigt? Tendieren sie zur Seite eines machtlosen Leidens an der Zeit oder zur Seite der übermächtigen Beherrschung des Raumes? Und welche Rückkopplungen lassen sich verzeichnen? Durch diese Fragen wird versucht, das »Schwinden der Sinne«, jenen Effekt einer abstrakten Gesellschaft in der körperlichen Erfahrung der Menschen, so zu thematisieren, daß die Umrisse der angezielten postmodernen Ästhetik nicht als Negativ-Posten eines historischen Konkurses erscheinen.

Dietmar Kamper ist Professor für Soziologie an der FU Berlin, Christoph Wulf lehrt dort Erziehungswissenschaft.

Das Schwinden der Sinne

*Herausgegeben von
Dietmar Kamper und
Christoph Wulf*

Suhrkamp

edition suhrkamp 1188

Neue Folge Band 188

Erste Auflage 1984

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984

Erstausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags

sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Satz: Wagner GmbH, Nördlingen

Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden

Umschlagentwurf: Willy Fleckhaus

Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	7
<i>Dietmar Kamper/Christoph Wulf</i>	
Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte	9

I Blick und Auge

<i>Christoph Wulf</i>	
Das gefährdete Auge	21
Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens	
<i>Ulrich Raulff</i>	
Image oder Das öffentliche Gesicht	46
<i>Claus-Dieter Rath</i>	
Die öffentliche Netzhaut: Das fernsehende Auge	59
<i>Guy Hocquenghem/René Schérer</i>	
Formen und Metamorphosen der Aura	75
<i>Silvia Breitwieser</i>	
Das Schwinden der Dinge (Bildessay)	87

II Stimme und Ohr

<i>Jean-Loup Rivière</i>	
Das Vage der Luft	99
<i>Dietmar Kamper</i>	
Vom Hörensagen. Kleines Plädoyer für eine Sozio-Akustik	112
<i>Michael Wimmer</i>	
Verstimmte Ohren und unerhörte Stimmen	115
<i>Friedrich A. Kittler</i>	
Der Gott der Ohren	140

III Geruch, Geschmack und Gespür

Rolf Dragstra

Der witternde Prophet. Über die Feinsinnigkeit der Nase 159

Gert Mattenklott

Geschmacksachen 179

Über den Zusammenhang von sinnlicher und geistiger Ernährung

Claus-Dieter Rath

Sinnesgifte und Giftsinne. Einige Spuren 191

Ashley Montagu

Die Haut 210

IV Hand und Fuß

André Leroi-Gourhan

Hand und Denken 227

Gunter Gebauer

Hand und Gewißheit 234

Ulrich Giersch

Der gemessene Schritt als Sinn des Körpers:

Gehkünste und Kunstgänge 261

V Schwindel und Gleichgewicht

Jean Baudrillard

Die Szene und das Obszöne 279

Rudolf zur Lippe

Der Sinn der Sinne. »Der Körper« – eine Fiktion 298

Hans-Dieter Bahr

Medusa oder Der Blickwechsel 317

Michel Serres

Die Seele und die Tätowierung 329

Dietmar Kamper

Die Transzendenz der Sinne und die Paradoxie des Sinns
oder Die Geschichte vom Einhorn und der Dame 344

Vorwort

Die meisten der im vorliegenden Band zusammengestellten Beiträge sind als Vorträge auf einem internationalen, transdisziplinären Kolloquium in Paris vom 1. bis 4. April 1982 gehalten worden. Dieses Kolloquium fand in der Fortsetzung einer Berliner Veranstaltung (vgl. *Die Wiederkehr des Körpers*, es 1132) statt und wurde wieder vom Deutsch-Französischen Jugendwerk finanziell unterstützt, dem hier ausdrücklich gedankt sei. Ein weiterer Dank gilt Herrn François Wehrlin von der »Ecole Spéciale d'Architecture« am Boulevard Raspail, der freundlicherweise die Räume zur Verfügung stellte. Ohne Paul Virilio, Paris, wäre das Kolloquium sicher dort nicht zustandegekommen. Bei der Vorbereitung und der Nacharbeit haben wieder Erika Ockruck und Walli Rackow geholfen, denen wir ebenfalls danken. Die Übersetzungen wurden diesmal angefertigt von Gabi Grau, Walli Rackow, Rosemarie Wulf und Ulrich Raulff.

Berlin

Dietmar Kamper
Christoph Wulf

Dietmar Kamper/Christoph Wulf

Blickwende
Die Sinne des Körpers im Konkurs
der Geschichte

»Sehen ohne Fühlen, Fühlen ohne Sehen, Ohr ohne Hand und Aug, Geruch ohn' alles . . .«

William Shakespeare, Hamlet, 3. Akt, 4. Szene

I

Ein Mensch, dem die Sinne schwinden, beginnt zu fallen. Er kommt aus dem Gleichgewicht. Ihm wird – oft bei Ohrensausen – schwarz vor Augen. Sein Horizont verschwimmt. Er verliert die seit früher Kindheit geübte »Aufrichtigkeit« und mit dieser vertikalen Haltung alle Errungenschaften der Würde. Bei den Zuschauern, sofern es welche gibt, breitet sich Gelächter aus, das den aufgekommenen Schwindel noch einmal verstärkt. Da Auge und Ohr ihren Dienst versagen, springen – gleichsam als Notsysteme zur Vermeidung des Falls – Fuß und Hand ein. Doch die tastende Orientierung, der Haut-Kontakt zu den festen Dingen, hilft dem, der torkelt, nur vorübergehend. Und da die anderen Nahsinne (Geruch und Geschmack) fast völlig aus der Übung sind, erscheint der Sturz unaufhaltsam. Gegen die machtvolle Übelkeit ist kein Kraut mehr gewachsen. Ekel und Müdigkeit nehmen in der Beschleunigung des Fallens überhand. Das Letzte, was überhaupt wahrgenommen wird, ist eine entstrukturierte Schwere, der Aufprall am Boden und – vielleicht – blitzartig ein Schmerz . . .

Es ist die Frage, ob der Fall eines einzelnen Menschen als Metapher für das Schicksal einer Gesellschaft, einer Kultur oder gar der Menschheit herhalten kann, ob also Ähnlichkeiten der geschilderten Situation mit gegenwärtigen, großräumigen Ereignissen sich aufdrängen, oder ob ein solches Körperschema der Erfahrung, wie das der Situation unterstellte, prinzipiell zu kurz greift und deswegen überholt oder ersetzt werden muß. – Abgesehen von der Schwierigkeit zu ermitteln, wer die Lacher sein könnten, ist

die Metaphorik des menschlichen Körpers als ein Deutungssystem sui generis jederzeit in Anschlag gebracht worden. In die zusammenhängenden Sinne des Körpers spielte immer auch der jeweilige Sinn der Sinne hinein. Solche Sinndeutungen des Zusammenhangs waren historisch geradezu zwingend, so daß die Frage zugespitzt werden muß: Ist das umschriebene anthropologische Modell für zeitdiagnostische Vorstellungen und Darstellungen am Ausgang der Moderne noch brauchbar? Die Vehemenz der gegenwärtigen Diskussion um Humanität oder Transhumanität der Kunst deutet an, was auf dem Spiel steht: bis in Wahrnehmungsprozesse hinein bleibt umstritten, ob der Körper modellhaft Zeugnis für eine »natürliche« Sprache oder eine »geschichtliche« Schrift ablegt.

Deshalb bildet die Frage in ihrer doppelten Akzentuierung das Leitmotiv der in fünf Kapiteln zusammengestellten Beiträge des vorliegenden Bandes. Während man einerseits der Analogie zu- traut, daß sie auch für überindividuelle Belange aufschlußreich ist, daß also die menschlichen Sinne des Sehens, Hörens, Riechens, Schmeckens, Tastens immer zugleich auch soziale und historische Sinnstiftungen abgegeben haben und daß nun – in der aufgelösten Verbindung – die körpernahe Einbildungskraft ein unüberbietbares Modell betroffenen Erkennens darstellt, wird andererseits darauf gesetzt, daß erst die Verabschiedung des traditionellen Sinns von Sinnlichkeit die Erfahrung freiläßt für ein wirkliches Begreifen dessen, was heute geschieht. Dabei kann das, was einerseits als Zerfall erscheint, andererseits als Befreiung der Sinne vom Diktat einer überfälligen symbolischen Ordnung verstanden und als Feld neuer Sensationen angenommen werden. Entweder das Ende des Menschen oder ein Durchgang zu anderen Wahrnehmungsstrukturen unter Suspendierung gängiger Sinnstrukturen . . . So etwa könnte die Formel lauten, derzufolge das »Schwinden der Sinne« ein durchaus ambivalentes Ereignis ist, das eine entsprechende Aufmerksamkeit verlangt.

Selbst für den wahrscheinlichen Fall, daß die Antwort in der Schwebe bleibt und die beiden Tonarten der Beiträge nicht zur Übereinstimmung zu bringen sind, ergibt sich so etwas wie eine gemeinsame »Melodie«. Sie komponiert sich im Hin und Her einer Spannung, die gerade erst zum Austrag kommt, querliegt zur probierten Zeitdiagnose und sich am besten wiederum in Frageform fassen läßt: Welchen zivilisatorischen Stellenwert in Ge-

sellschaft und Geschichte haben die Sinne? Sind sie eher Komplizen der Wünsche und Leidenschaften eines vor-subjektiven Lebens oder eher Instrumente und Waffen eines transzendentalen Subjekts, das seine Identität verteidigt? Tendieren sie zur Seite des machtlosen Leidens in der Zeit oder zur Seite des übermächtigen Handelns, in den Aktionen der Eroberung, der Unterwerfung, der Beherrschung des Raumes? Dienen sie dem Staunen und der Verwunderung über die endliche Schönheit der Dinge oder den endlosen Strategien der Macht und der Kontrolle? Und welche Rückkoppelungen zwischen Leiden und Tun, zwischen Passion und Aktion lassen sich verzeichnen?

Auf der Linie derart »fragwürdiger« Alternativen gruppieren sich die einzelnen Beiträge mit verschiedenen Absichten. Ihr gemeinsamer Nenner aber versucht dem Sinnschwund offensiv zu begegnen: das Schwinden der Sinne, jener Effekt einer abstrakten Gesellschaft in der körperlichen Erfahrung der Menschen, wird so thematisiert, daß die Umrisse der angezielten postmodernen Ästhetik nicht nur als Negativ-Posten eines historischen Konkurses erscheinen. Ob man aufs neue die »Wildnis« der mittelalterlichen Zustände ins Spiel bringt oder, eher abstrakt, mit der »instrumentellen Vernunft« der Neuzeit ins Gericht geht, es gehört zu den unabweislich-paradoxen Spätfolgen der Sozialgeschichte des europäischen Menschen, daß gerade durch eine Überpointierung der Bewaffnung der Sinne ihre Wehrlosigkeit hervorgetrieben, daß durch hypertrophe Kontrolle die Täuschungsanfälligkeit erhöht, daß durch erpreßtes Handeln das Leiden vermehrt wurde.

II

Auffallend ist zunächst die Übereinstimmung verschiedener, einander durchaus widersprechender Beiträge bei der Inkriminierung des Auges, das als der Hauptsinn der Moderne und als Hebel der neuzeitlichen Körperpolitik gilt. Unter seiner Führung, in der Form des kontrollierenden Blicks, sollte ein spezifisch moderner Sinn der Sinne induziert werden: das herrscherliche Subjekt, das seine Leidenschaften und Wünsche notfalls bis zum Endsieg über die niederen Organe in der Gewalt hat. Beabsichtigt war ein störungsfreier Ablauf zwischen Reiz und Reaktion, zwischen Wissen

und Verhalten, zwischen Theorie und Praxis. Das begann schon in der Mystik (mit ihren asketischen Übungen) und kulminiert in der atomaren Waffentechnik (mit ihrem Gleichgewicht des Schreckens). Das Auge als »geistigster« Sinn wurde abgekoppelt und auf Distanz zum Körper gesetzt, aber zugleich mit Mikroskop und Fernrohr bewaffnet. Abstandnehmen (bei gleichzeitiger artifizierter Überbrückung der Entfernungen) war angezeigt, um eben jene viel beredete Transformation ins »Geistige« zu bewerkstelligen, auf die zivilisierte Gesellschaften bis heute so stolz sind. Doch genau das, was als Stärke der neuzeitlichen Sinnesorganisation angesehen wird: die unbeeinträchtigte Genauigkeit des Sehens, ist längst zur hauptsächlichen Schwäche geworden. Nirgends deutlicher als über die Augen sind die Menschen anfällig für ungeistige, begriffslose Botschaften. Was in der Nachahmung des barocken Gottesauges zum Triumph eines mächtigen Überblicks über das Gegebene werden sollte, hat sich faktisch zu einem riesigen Desaster ausgewachsen. Fotografie, Film, Fernsehen, Video sind – bei aller eigenen Bedeutung – auch Stationen eines noch unabgeschlossenen Niedergangs der visuellen Kultur.

Zivilisation als Transformation des Körpers ins Geistige war und ist nämlich auf der anderen Seite Abstraktion vom Körper. Die Spiritualisierung, die die Aufklärung anstrebte, hält es mit dem reinen Licht; Materielles ist schmutzig und dunkel. Also lag es nahe, die Sinne, vor allem die der Distanz, zu überbieten. Von der Strategie der Verbesserung führte ein direkter Weg zum Ersatz körperlicher Vermögen. Die Bewaffnung der Sinne kippte bald um in eine Ausstattung der Waffen mit »Sinnen«. Längst sind die waffenstarrenden Machtblöcke an der Front ihrer Beziehungen hyperkomplexe körperlose Augensysteme der Überwachung, die sich keinen Augenblick mehr aus dem Blick lassen. Nur noch wenige Schritte des Fortschritts fehlen an der vollendeten Transparenz, die ihrerseits auf eine noch undurchsichtige Weise die abgekoppelten Menschen bannt. Ihre von allen guten Sinnen verlassenen Körper wirken seltsam ungemäß im Kontext der Errungenschaften. Vermutlich liegt eine doppelte Enteignung vor: nachdem die Augenstärke für größere Aufgaben eingesetzt ist, wird die Augenschwäche nun als Garant für Abhängigkeiten benutzt. Die überbotenen Augen sind nur noch Einfallslöcher für Normalisierungskampagnen. Deshalb ist es fast unmöglich, die körperlosen Medien zu kritisieren. Es gibt noch keinen Wider-

stand gegen die Botschaft, die das Medium ist. Wenn also von »Blickwende« gesprochen wird, dann zunächst nur vom Tiefpunkt der Niederlage des höchsten Sinns.

Auffallend ist weiterhin, daß – in den betreffenden Beiträgen – dem Ohr, dem »mittleren« Sinn, zugemutet wird, in solcher Lage die Führung zu übernehmen. Zwar ist auch das Ohr, da es nicht verschlossen werden kann, den anbrandenden Fluten der modernen Welt ausgesetzt. Seine Geschichte ist unter dem historischen Vorrang des Auges geradezu Wahnsinnsgeschichte. Doch zeigt die mythische Grundverfassung der europäischen Musik der Neuzeit, wo trotz der Moderne die Chancen eines körperlichen Gleichgewichts liegen. Hier, nahe bei mathematisch-labyrinthischen Ordnungen, kann das ausgebildete Ohr Zusammenhänge stiften, die in der sichtbaren Welt längst unmöglich sind. Deshalb verläuft auch die Rehabilitierung des Körpers heute hauptsächlich über Musik, Bewegung, Tanz. Gerade in seiner »ungeistigen« Qualität hat das Hörbare eine schier unerschöpfliche Kraft, wie die Reaktion immer neuer Generationen auf die Wellen der immer neuen Musik (zunächst außereuropäischer Herkunft) beweist. Ob aber zukünftig das Ohr eine derartige Stellvertretung wird durchhalten können, dürfte schon in Erwägung des steigenden Lärmpegels fraglich sein. Erst recht ergibt sich in Anbetracht der fortschreitenden Mechanisierung, die letztlich nur noch vom Mythos der Musik zehrt, die Ungewißheit, ob eine soziale Akustik den Ruin der Optik übersteht.

Es bleiben die sogenannten Nahsinne. Daran ist schließlich auffallend, daß sie nach wie vor kaum beeinträchtigt von den zivilisatorischen Zurichtungen des Körpers stillschweigend ihre Leistungen verrichten, wenn auch im Abseits der Aufmerksamkeit. Jedenfalls ist ihr Ausfall erheblich seltener. Geruch, Geschmack, Gespür – Nase, Mund, Haut (als »niedere Organe« diskriminiert) – sind in ihrer biologischen und erst recht in ihrer sozialen Funktionsweise vergleichsweise kaum bekannt. Wahrscheinlich aber bilden sie nach wie vor ein festes Fundament für den Körpereinsatz. Es ist bloß ein von der Zivilisationspropaganda ausgestreutes Gerücht, daß sie beim Menschen verkümmert seien. Gerade weil die abstrakte Gesellschaft der Ausbildung von Riech-, Schmeck- und Tastkulturen feindlich gegenübersteht, konnten diese nicht verallgemeinerungsfähigen Vermögen überdauern. Sowohl beim nahen sozialen als auch beim sexuellen Umgang bleibt die Arbeit,

die die Nahsinne tun, offenbar verlässlich. Vielleicht war es ihre Mißachtung, die sie davor bewahrte, in fremden Anspruch genommen und enteignet zu werden. Die kursierende Rede vom »Schwinden der Sinne« gilt deshalb nicht umstandslos für sie. Die Nahsinne sind gleich weit entfernt vom Glanz und vom Elend der Aufklärung.

III

In drei konzentrisch miteinander verbundenen Kreisen, Ausschnitten einer Geschichte der Sinnlichkeit, kommt also der Gehalt gegen die Vereinseitigung postmoderner Ambivalenzen besonders zum Tragen: in der Kritik des Auges, in der Hoffnung auf das Ohr und in der Hochschätzung der Nahsinne. Der Bewegungsrichtung nach handelt es sich um eine Rückkehr vom körperlosen Licht zur gedämpften Aura des Körpers. Gerade die Kritik des geistigsten Sinns, die – wie weiter unten sichtbar werden dürfte – keineswegs unempfindlich ist für die neuen Sensationen, leitet zu einer Wiederentdeckung jenes »geheimnisvollen Dings«, das früher Seele hieß und nun jenseits von Subjekt und Objekt eine eigene Realität beansprucht. Dementsprechend sind die Kapitel angelegt: im ersten und fünften werden die spektakulären, schwindelerregenden Umstände erörtert, die sich durch die Bevorzugung des Blicks ergeben haben; im zweiten, dritten und vierten Kapitel geht es um eine Bestandsaufnahme dessen, was dem »Schwinden der Sinne« standhalten könnte. Von daher sind auch die Tempi der leitmotivisch aufgeladenen Grundmelodie unterschiedlich ausgefallen. Wie es sich gehört, gibt es schnelle Anfangs- und Schlußsätze und langsame, bedächtige Mittelteile.

Eine Reflexion eigener Art bietet der einzige Bildessay. Silvia Breitwiesers *Das Schwinden der Dinge* stellt am Beispiel minderere Hilfsmittel der Pariser Straßenreinigung eine subtile Rache dar. Der große Bogen der Sichtbarkeit, den das bewaffnete Auge zu schließen versucht hat, ist ausgerechnet in den Objekten zusammengebrochen. Immer mehr Dinge wie Menschen kehren spurlos in die Unsichtbarkeit zurück. Die Wahrheit der Objektivität ist ihre Unzulänglichkeit. Vielleicht reflektiert noch das Unscheinbare die Spuren der mißratenen Augenherrschaft. – Im übrigen ist es selbstverständlich, daß bei den Abbruchunternehmungen dieje-

nigen sich beteiligen, die auch beim Aufbau der falschen Fassaden dabei waren. Augenkritik ist vornehmlich Männersache. Frauen haben selten Voyeur-Probleme.

Kaleidoskopartig breitet zunächst Christoph Wulf die Chancen und die Gefahren des Auges im Rahmen einer reformulierten Anthropologie der Sinne aus. In Abwägung des Für und Wider kommt auch er zu einer Negativ-Bilanz. Ulrich Raulffs Beschreibungen des »öffentlichen Gesichts« lassen die Haupttendenzen der Fotografie als instrumentelle Zurichtungen eines Objekts mittels des Objektivs sichtbar werden, während für Claus D. Rath der Bildschirm des Fernsehens längst kein Instrument mehr ist, sondern eine kollektiv »leidende« Netzhaut. Schon auf der Gegenseite der Betrachtung versuchen Guy Hocquenghem und René Schérer für die maßvolle lichte Aura als eine ebenso aktive wie passive Blickrealität Partei zu nehmen.

Wiederum verhalten intonisiert Jean-Loup Rivière die spezifische Realität der Stimme am »Vagen der Luft«. Dietmar Kamper plädiert für eine Sozio-Akustik und einen minimalen Vorsprung des Hörens beim Kommunizieren. Stimme und Ohr als ineinandergefügte sind das Thema von Michael Wimmer, der die unerhörte, jederzeit verstimmbare Subtilität des Verhältnisses herausarbeitet. Ein Exempel aus der Geschichte des Wahnsinns gibt Friedrich A. Kittler, der einen Text, »brain damage« von Pink Floyd, auf die Götter des Ohrs bezieht.

Den langsamsten Ton schlägt Rolf Dragstra an. In schier barocker Sprache wird der Feinsinnigkeit der Nase nachgegangen, die überraschend viele Spuren im Gedächtnis der Menschen hinterließ. Gert Mattenklott zeigt, wie hoch der niedere Sinn des Geschmacks sitzt, nämlich knapp beim Sprachvermögen. Die wenigen Irritationsmöglichkeiten, die hier vorkommen, hat Claus D. Rath zusammengetragen. Es geht um eine Theorie der Fremdkörper oder darum, wie der Stoffwechsel der Gifte in den Sinnen funktioniert. Ashley Montagus Beitrag gilt dem rätselhaftesten Organ, der menschlichen Haut, die zugleich Grenze, Filter, Kleid und schöne Augenfalle zu sein hat.

André Leroi-Gourhans evolutionstheoretische Überlegungen zu einer phylogenetisch notwendigen Verbindung von Hand und Denken werden von Gunter Gebauer mit Wittgenstein in umgekehrter Richtung bestätigt: theoretische Gewißheiten sind einzig im Handgebrauch fundiert. Auch Ulrich Gierschs Beitrag über

das Gehen korrespondiert mit Einsichten der Evolutionstheorie. Es ist weniger der Stand als die gemessene Bewegung, die dem Menschen die Balance sichert.

Jean Baudrillard akzentuiert wie kaum ein anderer den Schwindel; doch bleibt selbst sein Abgesang auf die Szene, bei dem das Obszöne als Verkuppelung desselben mit demselben (ohne Bedeutung) auftritt, noch inszeniert. Mit Entschiedenheit macht sich Rudolf zur Lippe dementgegen stark für einen konkreten Sinn der Sinne, für ein Gleichgewicht in der Vertikalität, das jenseits aller Abstraktion sich halten kann. Hans-Dieter Bahrs mythologischer Exkurs zeigt die Nähe der Sinne zum Schrecken, und Michael Serres weiß aus Erfahrung, wie auch die Körper der Lebenden gezeichnete sind: Biographie als Seelenproduktion. Dietmar Kamper schließlich bemüht noch einmal das Einhorn, eine mittelalterliche Allegorie der Einbildungskraft, um den flüchtigen Zusammenhang der Sinne an ein Paradox zu knüpfen.

IV

Am Ende bleibt noch die Frage, was denn den Schwindel ausgelöst haben könnte, der das »Schwinden der Sinne« bewirkt hat. Es ist wahrscheinlich die maßlos beschleunigte Zeit, die den menschlichen Körper ins Hintertreffen versetzte. Denn eine wie auch immer gespannte »Einheit« von Bewegung und Wahrnehmung ist erforderlich, damit das prekäre Gleichgewicht des aufrechten Ganges, der Standfestigkeit auf der Erde erhalten bleibt. Dieser Zusammenhang ist aufgelöst: im Konkurs der Geschichte folgen die Ereignisse so schnell aufeinander, daß man entweder ihnen nur wahrnehmungslos folgen oder sie starr vor Schrecken wahrnehmen kann. Das ist aber eine für Körper unannehmbare Alternative, die – wo nicht mit Krankheiten: Zellwucherungen, Herzrissen u. ä. – mit einer neuen Art depressiver »Fallsucht« beantwortet wird, die in der induzierten Unfähigkeit besteht, die Sinne des Körpers weiterhin zu koordinieren. Hinzu kommt, daß der Lohn aller Anstrengungen, den Katarakten der beschleunigten Zeit zu folgen, ausbleibt. Der »Sinn« der normierten und normierten Sinnlichkeit unter Führung eines kalten Auges sollte in einem Erkenntnisgewinn liegen. Genaue, leidenschaftslose Beobachtungen – so lautete das Versprechen – würden die Wahrheit

über das, was ist, ans Licht bringen und eine strenge Unterscheidung von Realität und Fiktion erlauben. Statt dessen deutet sich immer mächtiger die radikale Immanenz der menschlichen Erfahrung, besonders der wissenschaftlichen Empirie, an. Noch der letzte Hintergrund des Gegenständlichen ist formelhaft. Das ist Anlaß für mancherlei Angst- und Abwehrreaktionen bei den Hütern methodischer Erkenntnis. Doch immer häufiger kommt auch innerhalb der Wissenschaften ein irreduzibel Fiktives der Realität zur Sprache. Das »Draußen« ist unerreichbar, was nicht wenige, ehemals strenge Wissenschaftler neuerdings zu Anhängern des »Über-sinnlichen« werden läßt. Dabei sind die Sinne vor der Moderne immerzu für paranormal gehalten worden. Was sie vermögen, ist auch heute keineswegs klar. Schon deshalb müssen sie freigelassen werden aus der Übermacht einer zynisch gewordenen Vernunft. Wenn es nicht enden soll bei der entstrukturierten Schwere, jener grassierenden, fallsüchtigen Depression (die nur noch entfernt an Hamlets Melancholie erinnert), dann muß es zu einer »Blickwende« kommen. Eine Umwendung des Blicks, eine Relativierung des Auges allein könnte das beschleunigte Geschehen verlangsamen und kurz vor Schluß der Geschichte mithelfen, wieder Zeit zu gewinnen.

I

Blick und Auge

Christoph Wulf

Das gefährdete Auge

Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens

Die folgende Abhandlung hat eine anthropologiekritische Absicht. Indem sie die zivilisationstheoretischen Hauptstücke zum Thema »Auge« und »Sehen« Revue passieren läßt, will sie die »Unnatürlichkeit« des höchsten menschlichen Sinns noch einmal betonen, um so eine Ausgangsbasis für weitere Fragen einer Geschichte der Gegenwart zu erarbeiten. Gerade diese Akzentuierung, die im wesentlichen zwei Argumentationsstränge bündelt, scheint nötig zu sein. Denn in der aktuellen Gefährdung des Auges spiegelt sich der Zustand der europäischen Zivilisation, die zwischen kontrollierender Herrschaft und haltlosem Überwältigtwerden hypertrophierte und das Maß verloren hat.

Der Gesichtssinn bietet dem Menschen einen Zugang zur Welt, der durch keinen der anderen Sinne und durch kein anderes Erkenntnismittel ersetzt werden kann. Um die volle Empfindung eines einzelnen Sinns zu ermöglichen, wirkt in jeder spezifischen Sinneswahrnehmung die Gesamtheit der übrigen Sinne mit, besonders aber das Auge.

Zwar bilden die Sinne eine Grenze zwischen Körper und Welt, zwischen dem Innen und dem Außen; sie stellen gleichsam eine »Zwischenkörperlichkeit« dar. Der Gesichtssinn und das Gehör bilden die Fernsinne, die sich von den Nahsinnen oder »Zustandsinnen« (Geruch, Geschmack, Tastsinn, Temperatursinn) unterscheiden lassen. Nach Plessner vermitteln letztere »an den Sinnesflächen des eigenen Leibes« das Fremde; sie erschöpfen sich in der distanzlosen Vergegenwärtigung fremder Zustände.¹ Mit Hilfe des Auges jedoch werden die Grenzen des Körpers hinausgeschoben. Sie verlaufen am Ende des Gesichtskreises. In den Worten Herders: »Das Gesicht wirft uns große Strecken weit aus uns hinaus.«² Die Augen stellen einen Kontakt auf Distanz her; sie lassen die Gegenstände an den Orten, an denen sie erblickt werden, und bringen sie dazu, wie von selbst zu erscheinen. Dadurch wird eine Aktivität des Gesehenen suggeriert. Das Auge ist auf die

Gegenstände gerichtet und wird zugleich von ihnen eingenommen.

Der Mensch kann seine Umwelt »ins Auge fassen«, d. h., er kann seine Augen auf einen Gegenstand bzw. einen anderen Menschen richten und damit eine Auswahl aus seinem visuellen Umfeld vornehmen;³ er kann entscheiden, was er anblicken und wovon er wegblicken oder absehen will. Sehen passiert als eine Bewegung der Zuwendung und damit immer zugleich der Abwendung von anderen Gegenständen. In der Möglichkeit, ein Ding oder einen Menschen ansehen zu können, liegt auch die Fähigkeit zur Vergegenständlichung und zum zielgerichteten instrumentellen Sehen. In der Eigenart des Sehens, die Entfernung zwischen dem Menschen und den Dingen zu überbrücken, zugleich aber die Distanz in der Wahrnehmung zu erhalten, also eine »Fernnähe« herzustellen, besteht die Affinität des Gesichtssinns zur Abstraktion. Sie hat bereits bei den Griechen dazu geführt, daß sich das Sehen als *der* Sinn des Erkennens herausgebildet hat und viele Metaphern des Erkennens optische Sachverhalte aufnehmen. Mit der Zunahme von Abstraktion und Disziplinierung im Verlauf des Zivilisationsprozesses wird die Dominanz des Gesichtssinns über die anderen Sinne immer nachhaltiger. Im Unterschied zum Tast- und Geschmackssinn beispielsweise, die in den Bereich des Privaten abgedrängt werden, beansprucht der Gesichtssinn Öffentlichkeit und erlangt im Zusammenhang mit den abstrakter werdenden und stärker kontrollierten Lebensprozessen eine Leitfunktion gegenüber den anderen Sinnen. Das Auge übernimmt immer mehr Kontroll- und Selbstkontrollfunktionen und trägt damit zur Einschränkung der Mannigfaltigkeit des Sehens und zur Gefährdung der Vielfalt der Sinne bei. Gleichzeitig schwinden die Möglichkeiten zur Erfahrung von *Sinn*, die wesentlich an die verschiedenen Sinne und ihre Auseinandersetzung mit der Welt gebunden ist. Jeder einzelne Sinn vermittelt nämlich genuine Erlebnisse und trägt dazu bei, dem Menschen eine sinnliche Gewißheit der Welt und seiner selbst zu geben. Erwin Straus faßt diesen Zusammenhang so: »Das Gegenwärtigsein des sinnlichen Empfindens – und damit das sinnliche Empfinden überhaupt – ist das Erleben eines Mit-seins, das sich zum Subjekt und zum Gegenstand hin entfaltet. Der Empfindende hat nicht Empfindungen, sondern indem er empfindet, hat er sich selbst.«⁴ Das Empfinden der eigenen Gegenwärtigkeit in der sinnlichen Reaktion auf die

Welt vermittelt Körper und Subjekt mit der Welt und den Objekten. In diesem Empfinden erfährt der Mensch seine Wandlungen und seine Kontinuitäten; darin liegt eine Voraussetzung des menschlichen Selbstbewußtseins. »Das Subjekt gewinnt sich selbst erst *im* Empfinden. Als solches erst hat es ein Hier und ein Jetzt . . . Aus *einzelnen* Empfindungen wäre die sinnliche Gewißheit der Außenwelt nicht abzuleiten; sie müßte uns fehlen, wären einzelne Empfindungen etwas anderes als eine Differenzierung und Begrenzung der ursprünglichen ›Ich-Welt-Beziehung‹ des Empfindens.«⁵

Sehend erfährt der Mensch nicht nur das Sichtbare, sondern auch sich selbst als Sehenden; in den Worten von Merleau-Ponty: »Das Rätsel liegt darin, daß mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist. Er, der alle Dinge betrachtet, kann zugleich auch selber betrachten und in dem, was er gerade sieht, ›die andere Seite‹ seines Sehvermögens erkennen.«⁶ Im Sehen erfolgt also eine Verschränkung der Wahrnehmung von Gegenständen, zu denen auch der eigene Körper werden kann, und der eigenen Subjektivität. Hierin liegt eine Eigenart des Sehens, des Verhältnisses des Menschen zu sich und zur Welt überhaupt.

Mit dem Auge sucht man das Auge des anderen und spiegelt sich in ihm. Den anderen sehend wird man selbst gesehen und empfindet sich als Sehenden. Merleau-Ponty nennt diese Kreuzung der Blicke das Chiasma des Sehens. Das Auge wird zum »Fenster der Seele«, in das man hineinschaut. Zugleich ist es aber auch das »Fenster«, durch das man hinausschaut, durch das man die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen des eigenen Körpers überschreitet. Die Vorstellung vom »bloßen« Sehen, das die Gegenstände oder Menschen lediglich abbildet, ist ein Kurzschluß oberflächlicher Kenntnis. In das Sehen gehen die Erinnerungen, die Wunschbilder und die Phantasien des Sehenden ein, sie erzeugen ein je individuelles Bild des anderen und der Welt. Diese perspektivische Einschränkung des Sehens ist auch dann nicht zu vermeiden, wenn man die Individualität des Sehenden ausschalten will. Radikal hat Nietzsche den Zweifel an jeder Form der Wahrheit des Sichtbaren oder Unsichtbaren, des Vergangenen oder Zukünftigen gefaßt, indem er aus dem Fehlen der Wahrheit schlußfolgert, »daß *jeder* Glaube, jedes Für-wahr-Halten notwendig ist: weil es eine *wahre* Welt gar nicht gibt. Also ein perspektivischer Schein« ist.⁷

Das Sehen formt sich entsprechend den historisch-gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen unterschiedlich aus, wobei die Freisetzung des Auge-Hand-Feldes im Verlauf der Evolution infolge des Erwerbs des aufrechten Ganges hier eine universale Bedingung bildet. Jede geschichtliche Epoche hat ein spezifisches, oft heterogenes Verhältnis zum Gesichtssinn entwickelt, eine »Politik des Sehens«. So führt beispielsweise der Kampf um die Zentralperspektive in der Malerei der Renaissance zur Durchsetzung eines mathematisch-logischen Sehens, das die Welt des Sichtbaren unter Bezug auf die Stellung des Sehenden gliedert, der den Mittelpunkt der visuellen Ordnung bildet. Damit kommt es in der Malerei zur Dominanz eines perspektivisch-distanzierenden Blicks.⁸ Etwa drei Jahrhunderte später bildet sich in den entstehenden Wissenschaften ein distanzierter und überwachender Blick heraus, der das Sehen noch einmal instrumentalisiert und funktionalisiert.⁹ Gegenstände und Sozialverhältnisse werden unter dieser Perspektive wahrgenommen. Bereits bestehende Zielsetzungen leiten den Blick; sie irritierende Wahrnehmungselemente werden ausgeschlossen. Der Blick ist kühl, ohne Subjektivität und emotionale Wärme; er ordnet die Welt, schätzt Zusammenhänge ab und vermisst sie. Doch zugleich entsteht eine Gegenbewegung, die die andere Seite des Sehens darstellt. Hier verzichtet das Sehen auf Überwachung und Kontrolle. Vielmehr überläßt es sich dem »Appetit des Auges« (Lacan), das bisher nicht geschaute Bilder sucht und in sich aufnimmt, das sich öffnet und gierig die Welt verschlingt: Je zahlreicher und wilder die Bilder, desto mehr Genuß und Lust bereitet es, sie ins Innere hineinzuziehen. Der Sehende kann sich den Bildern nicht widersetzen, die ihn überfallen und »chocken«¹⁰, sich seiner in der »Zerstreuung« bemächtigen und ihn zu einer immer größeren Beschleunigung des Bildgenusses drängen.¹¹ Jede Distanz zerbricht, vor allem bei den Bildern, die mit Wünschen und Leidenschaften korrespondieren. Nicht mehr die Dinge, sondern die Bilder, die man sich von ihnen macht und deren Einverleibung man genießen will¹², sind wichtig: »Das Bild hat Gegenwärtigkeit nur im Augenblick seines Erlebtwerdens . . . das Bild fließt mit dem immer fließenden Erleben . . . das Bild ist nur im Erlebnis des Erlebenden da . . . das Bild, eingetaucht in den Strom der Zeit, verwandelt sich, wie sich alles verwandelt, eingerechnet die erlebende Seele . . .«¹³, schreibt Klages. – Das Sehen ist hin und her gerissen zwischen der

Auslieferung an die Welt der Bilder, dem Wunsch, sie in sich hineinzureißen, und dem Anspruch auf Überwachung und Kontrolle der Gegenstände und Lebensverhältnisse; es ist gefangen in einer Gratwanderung zwischen Hingabe und Auflösung, Behauptung und Herrschaft, die beide nicht zum Ziel führen. Einige Spuren dieser Auseinandersetzung zwischen Macht- und Kontrollwunsch einerseits und der Leidenschaft des Lebens andererseits gilt es im weiteren zu rekonstruieren.

Das anschauende Denken

Eine Form des Sehens, in der sich der Macht- und Kontrollanspruch des Menschen noch nicht gegenüber den Sehgegenständen durchgesetzt hat, in der aber auch nicht das Sichtbare den individuellen Leidenschaften geopfert wird, ist das von Goethe im Rahmen seiner naturwissenschaftlichen Studien entwickelte »anschauende Denken«. Eine Maxime Goethes formuliert die Grundlage dieses Zugangs zur Welt: »Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu halten, nach dem Beispiel, mit welchem sie uns vorgeht.«¹⁴ Nicht die Gewinnung eines Standpunktes, von dem aus die Naturphänomene in objektiver Distanz zu beschreiben und zu vermessen sind, ist das Ziel des anschauenden Denkens. Vielmehr gilt es, sich »lebendig und bildsam« wie die Natur zu verhalten, mit den Augen ihrem Wachsen und Gestalten zu folgen und sich in »nachschafter Bilderamkeit zu üben«. Goethe zielt nicht auf die Entwicklung logischer Korrelationen zwischen den Dingen; ihm geht es um die kreative Nachschöpfung des Entstehungsprozesses, z. B. der Pflanzen. Die vergangenen Entwicklungsstadien sollen mit den gegenwärtigen und den zukünftigen in der nachschaffenden Anschauung verbunden werden, »also das Sichtbare zusammendenken mit dem Nicht-mehr-Sichtbaren und dem Noch-nicht-Sichtbaren.«¹⁵ In dem 1790 erschienenen *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* findet sich die Entfaltung dieser »zarten Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird«¹⁶, in der Anschauen, Beobachten, Denken und Fragen vorsichtig miteinander verbunden sind. Auf-

gabe ist die Entfaltung einer genetischen Imagination, mit deren Hilfe der Entwicklungsgang der Natur bildlich verstanden werden kann. »Das Ganze in der Anschauung auffassen zu wollen«, ist das Ziel des Goetheschen Erkennens, dem es nicht um die Erklärung des kausalen Zusammenhangs zwischen den Erscheinungen, sondern um die Erkenntnis der den einzelnen Erscheinungen innewohnenden regulativen Idee geht. Ihr ist Goethe auf der Spur bei seiner Suche nach der Urpflanze bzw. den Urtypen, aus deren Abwandlungen sich die Mannigfaltigkeit der Natur erklärt. »Die Summe der Erscheinungen ergibt nach diesem Verständnis nicht das Ganze, ›man kann es aus diesen nicht wieder zusammenstellen und beleben‹. Vielmehr muß die Wissenschaft in jedem Einzelnen den Index auf das Ganze als das Lebendige finden. Metapher dieses Lebendigen – nicht nur in der Naturwissenschaft – ist die *Gestalt*.«¹⁷ Ihrer kann man sich ebenfalls nur im Anschauen vergewissern, indem man sie mit den Augen nachschafft und so in ihrer lebendigen Ganzheit in sich aufnimmt. In diesem Prozeß muß man sich einer schnellen sprachlichen Deutung enthalten, damit der Reichtum der geschauten Gestalt in der inneren Anschauung zur Entfaltung kommt. Eine eilige begriffliche Fassung würde die Lebendigkeit der geschauten Gestalt erledigen. Das Auge wäre vom Anschauen »entlastet,«¹⁸ die sprachliche Erstarrung als Folge der begrifflichen Bezeichnung kaum vermeidbar, ein Erlahmen des anschauenden Denkens das unausweichliche Ergebnis. Zugespitzt findet sich diese Einsicht von der unauflöselichen Existenz der Erscheinungen in einem der »Sprüche in Prosa«: »Das Höchste wäre zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nicht hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.«¹⁹ Deutlicher kann das Ziel eines anschauenden Denkens nicht formuliert werden, das sich dem distanzierenden, kontrollierenden und einordnenden Blick der entstehenden Wissenschaften zu widersetzen versucht. Goethe bemüht sich um eine Erforschung der Natur ohne ihre Unterwerfung. Der Mensch soll »mit allen liebenden, verehrenden, frommen Kräften in die Natur und das heilige Leben derselben einzudringen suchen«²⁰ und die Korrespondenz zwischen Natur und Mensch, zwischen äußerer Natur und innerer Natur des Menschen erfassen. So ist das Auge weder – wie Empedokles meinte – als Sehstrahl zu erklären, der hinausdrängt und die Gegenstände

erhellte, noch als eine passive Kamera, in die die Gegenstände einfach eindringen. Für Goethe besteht eine Übereinstimmung zwischen der Natur und dem Menschen, zwischen dem Licht und dem Auge, die er in der *Einleitung zur Farbenlehre* so faßt:

»Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seines Gleichen werde; und so bildet sich das Auge am Licht für's Licht, *damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete*. Hierbei erinnern wir uns der alten Ionischen Schule, welche mit so großer Bedeutsamkeit immer wiederholte: Nur von Gleichem werde Gleiches; wie auch die Worte eines alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?«²¹

Der kontrollierende Blick

Unterschieden werden von diesem anschauenden Denken muß ein distanzierendes, überwachendes und kontrollierendes Sehen. In ihm setzt sich der Anspruch des Menschen auf Herrschaft über die Natur und über die anderen Menschen durch. Die Welt des Sichtbaren wird vergegenständlicht und zum Objekt gemacht. Man wählt Ausschnitte und betrachtet sie mit einem »kalten« Blick; man verkleinert oder vergrößert sie; man fügt die Ergebnisse der Untersuchung in ein System von Deutungen ein, in dem die Phänomene nur noch in dem Maß zum Ausdruck kommen, in dem sie befragt werden. In der Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* (1787) bestimmt Kant dieses Vorgehen so: »Die Vernunft muß mit ihren Prinzipien, nach denen allein übereinstimmende Erscheinungen für Gesetze gelten können, in einer Hand und mit dem Experiment, das sie nach jenen ausdachte, in der anderen an die Natur gehen, zwar um von ihr belehrt zu werden, aber nicht in der Qualität eines Schülers, der sich alles vorsagen läßt, was der Lehrer will, sondern eines bestellten Richters, der die Zeugen nötigt, auf die Fragen zu antworten, die er ihnen vorlegt.« Damit formuliert er das Programm der modernen Wissenschaft, die sich auf der Suche nach allgemeinen Geset-

zen zum Richter über die Natur macht, die befragt wird und mit der Experimente gemacht werden. Goethes »Schauen« ist hier deplaziert. Mit der »Unabhängigkeit« und »Objektivität« eines Richters gilt es die Natur zu betrachten und zum Gegenstand der Erkenntnis zu machen. »Denken heißt jetzt, Versuche machen, Operieren und Transformieren unter dem alleinigen Vorbehalt einer experimentellen Kontrolle, bei der nur stark »bearbeitete« Phänomene auftreten, die von unseren Apparaten mehr hervorgebracht als bloß registriert werden.«²² Die Welt antwortet im Referenzsystem der Operationen, denen sie der Mensch unterwirft. Die Folge: Der Mensch begegnet schließlich nur noch seinem Logos, seinen Theorien, Begriffen – den Ergebnissen seines Handelns. Das Auge wird bewaffnet: mit Brillen, Ferngläsern, Mikroskopen – mit Apparaten, die nur noch den Ausschnitt aus der Welt zeigen, auf den sich das untersuchende Auge des »bestellten Richters« konzentriert. Ein »einäugiger« Blick entsteht²³, der zu einem Distanz- und Machtmittel wird, der kontrolliert und unterwirft und Herrschaft durchsetzt. Geopfert wird die Mannigfaltigkeit der Welt und die Sinnlichkeit des Auges. Zum Ideal wird nun das »reine« Sehen, das sich des individuellen Betrachters zu entledigen versucht. Lediglich als Träger des kontrollierenden Blicks, der die Welt unterschiedslos und intersubjektiv gleichförmig macht, spielt der Mensch eine Rolle. Das Auge wird funktionalisiert; es dient vorher bestimmten Zielen, auf die es ausgerichtet wird; Irritationen, Abschweifungen müssen vermieden werden; sie schwächen den Anspruch auf Herrschaft und müssen in Räume und Zeiten außerhalb der Wissenschaft verwiesen werden. Das Sehen wird dem Zwang der Zweckrationalität unterworfen; es richtet sich auf das Eindeutige, auf das bereits in der Ordnung des Sichtbaren Gegebene.²⁴

Michel Foucault hat am Beispiel der »Archäologie des ärztlichen Blicks« gezeigt, wie das neue Wissenschaftsverständnis sich in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts des Sehens bemächtigt.²⁵ Es ist gebunden an ein verändertes Verständnis der Krankheit, ein gewandeltes Verhältnis von Sprache, Sehen und Wissen in der Medizin und in der Tätigkeit des Arztes. Damit einher geht die Herausbildung eines nationalen medizinischen Versorgungssystems, das zu einer entwickelten medizinischen Überwachung und Kontrolle der Bevölkerung führt. Bei der Entstehung dieses neuen medizinischen Wissens spielen die Kliniken eine erhebliche

Rolle; sie werden zum bevorzugten Ort medizinischer Erfahrung. Im Zentrum dieser Erfahrung steht der ärztliche Blick, der gleichzeitig Wissen ist. So alt immerhin ist der kursierende Slogan »Man sieht nur, was man weiß.« Die medizinische Wissenschaft wird an den »Entscheidungen des Blicks« orientiert.

»Der Blick des Arztes organisiert sich doch auch ganz neu. Einmal ist er nicht mehr der Blick irgendeines Beobachters, sondern der eines von einer Institution gestützten und legitimierten Arztes, welcher entscheiden und eingreifen kann. Sodann ist dieser Blick nicht mehr an das enge Raster der Struktur (der Form, Disposition, Anzahl, Größe) gebunden, sondern er kann und muß die Farben, die Variationen, die kleinsten Anomalien erfassen, indem er ständig Abweichungen auflauert. Schließlich ist es ein Blick, der sich nicht mit der Feststellung des unmittelbar Sichtbaren begnügt; er muß Chancen und Risiken einschließen helfen; er ist ein kalkulierender Blick.«²⁶

Die Krankheitssymptome sind die Zeichen, die es dem erkennenden Blick möglich machen, die dahinter liegende Krankheit zu identifizieren. Der Arzt entziffert sie und fügt sie in die Ordnung der Wahrheit ein, die eins mit der Ordnung der Sprache ist. Dann erst wird er therapeutisch tätig. Sein Blick hat zwei Richtungen. Einmal beobachtet er, nimmt getreulich das Unmittelbare auf, hält sich mit theoretischen Deutungen zurück, läßt alles an seinem Platz; zum anderen läßt er sich von seinem Wissen führen, indem er das Gesehene in eine allgemeine Ordnung einfügt. Es kommt zu einem Wechselspiel zwischen »gesprochenen und wahrgenommenen Momenten in der Beobachtung« und dem Versuch der »Herstellung einer festen Korrelation zwischen dem Blick und der Sprache« sowie zum »Ideal einer erschöpfenden Beschreibung«. Dadurch, daß der ärztliche Blick von Wissen durchsetzt ist und jedes Symptom seine Bedeutung hat bzw. in der Verbindung mit anderen Symptomen erhält, konstituiert sich die ärztliche Erfahrung. Je genauer die Beobachtung, desto größer die Chance, eine zulängliche Kenntnis der Krankheit zu erhalten. Von Interesse ist die Totalität des Sichtbaren; sie ist es, die die Gesamtstruktur des Aussagbaren beinhaltet. »Über allen Bemühungen, die das klinische Denken zur Definition seiner wissenschaftlichen Methoden und Normen unternimmt, schwebt erhaben der Mythos eines reinen Blicks, der reine Sprache ist: der Mythos eines sprechenden Auges.«²⁷ Diese Vorstellung gilt für das moderne wissenschaftliche Beobachten: hier herrscht der

reine Blick, der reine Sprache ist, von Instrumenten und Apparaten verstärkt, der sich ganz der Ordnung des Sichtbaren und ihrer Beschreibbarkeit ausliefert.

Verstärkt wird die Entwicklung und Verbreitung des überwachenden und disziplinierenden Blicks durch gesellschaftliche Institutionen, die sich in diesen Jahrzehnten zunehmend herausbilden, insbesondere durch *das Militär, das Polizeiwesen, das Gefängnis, das Schulsystem*. Genaue Exerziervorschriften entstehen, mit deren Hilfe die Disziplinierung unter dem überwachenden Blick des Vorgesetzten bis in die Koordinierung der einzelnen Körperteile fortgesetzt wird.²⁸ Das Polizeiwesen breitet sich aus.²⁹ Das Ideal moderner Kriminalistik ist es, noch vor den Verbrechern am Ort der Tat zu sein.³⁰ Während in der Regel der Sträfling im Dunkel der Kerker des Absolutismus dem Blick entzogen sein Dasein fristet, entstehen nun Entwürfe für eine Reform des Strafvollzuges. In Bentham's Gefängnis besteht das entscheidende Element gerade darin, daß die Gefangenen der absoluten Sichtbarkeit und damit einer weit effektiveren Kontrolle ausgesetzt werden. Von einem zentralen Turm aus, in dem der Wärter, den Blicken der Gefangenen entzogen, sitzt, kann er diese in ihren im Kreise um den Turm angeordneten Zellen beobachten. Die Folge: die Gefangenen haben die Vorstellung, fortwährend überwacht zu werden. Auf dem Feld der Erziehung wird allmählich die allgemeine Schulpflicht durchgesetzt; sie führt dazu, daß im Rahmen der Unterrichtsstunden eine kontinuierliche Beobachtung der Schüler durch den »pädagogischen Blick« erfolgt, der sie vergleicht, einordnet und der auf die Einhaltung von Regeln ausgerichtet ist.³¹ Die Entwicklung eines »sprechenden Auges« in den Wissenschaften und eines überwachenden Blicks in den gesellschaftlichen Institutionen gehen Hand in Hand. Mit Hilfe der Technik und der Verwaltung entsteht ein dichtes Netz von Kontrollen, in dem die Welt des Sichtbaren und mit ihr der sehende Mensch gefangen wird.

Die Augen des Automaten

Nicht Goethes Auffassung vom anschauenden Denken, sondern der Wunsch nach der Kontrolle des Blicks und der Zurichtung und Disziplinierung des Körpers werden gesellschaftlich relevant.

Modell dafür ist die Maschine.³² War zunächst der Mensch das Modell für die Maschine, so wird allmählich die Maschine zum Modell für die Ausrichtung des Menschen. Mensch und Maschine gleichen sich an. Wie Gott den Menschen, vermag der Mensch die Maschine zu schaffen. Darin sucht er Gott ähnlich zu werden. In der Herstellung der *Menschenmaschine* realisieren sich seine narzißtischen Allmachtsphantasien. Als Phantasieprodukt taucht die Menschenmaschine in der Literatur um die Wende zum 19. Jahrhundert vor allem bei Jean Paul und E. T. A. Hoffmann auf und gibt einer entsprechenden gesellschaftlichen Entwicklung Ausdruck. Die wechselseitige Verschränkung von Mensch und Maschine erscheint unaufhebbar. Trotz aller Faszination, die diese literarischen Phantasien bieten, bleiben sie bedrohlich. Denn die Entwicklung des Maschinenmenschen gelingt nicht völlig; das Leben läßt sich nicht nachschaffen; die Maschine ist nicht lebensfähig. Wahnsinn und Tod sind die Kosten des Versuches, die Grenze zwischen dem lebendigen Körper und der Maschine aufzuheben. Auffallend ist nun, daß die genannte Literatur den Augen eine besondere Rolle zuschreibt. Sie sollen die Differenz zwischen Mensch und Maschine garantieren. Sie sind Ausdruck des Menschen; die Maschine bedarf ihrer, um scheinbar »lebendig« zu werden. Sie drücken Begehren und Leidenschaft aus. Zugleich sind sie auch Mittel der sinnlichen Selbstvergewisserung. Doch häufig erliegt das Auge der Täuschung und dem Schwindel, so daß die Identität des Menschen gefährdet wird und zerbricht. In den Wachsimitationen, den Spiegelfiguren und Doppelgängern im Werke Jean Pauls ist dieser immer wieder mißlingende Versuch der Vergewisserung des Körpers und damit der Identität das Thema. Auch in E. T. A. Hoffmanns Sandmann täuschen Nathanael seine Augen. Er sieht Phantasiegestalten seines Inneren, deren Faszination er erliegt. Der Maschinenmensch Olympia wird zur Reaktionsfläche seines Begehrens. Die Trennung zwischen der Realität und den Phantasmen gelingt nicht. Die Auslieferung an die Phantasiegestalten ist in dem Augenblick unvermeidbar, in dem die Kontrolle des Augensinns versagt. So wird in dieser Erzählung E. T. A. Hoffmanns vom Sandmann erzählt, er werfe Kindern »Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herauspringen«³³ und gäbe sie Vögeln zum Fraß, wenn sie nicht zeitig einschlafen. Später wird der Advokat Coppelius, mit dem sich der Vater Nathanaels zur Herstellung einer Menschenmaschine trifft,

für den Jungen zum gefürchteten Sandmann. Von dem Knaben beobachtet, ruft er bei der Arbeit aus: »Augen her, Augen her.« Dem entsetzt aus seinem Versteck hervorstürzenden Jungen sagt er: »Nun haben wir Augen – Augen – ein paar schöne Kinderaugen« für die Maschine. Dem Coppelius anflehenden Vater erwidert dieser: »Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt.« Kurze Zeit später kommt der Vater bei einem weiteren Treffen mit dem Advokaten gewaltsam um.

Freud hat in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* von 1919 die Geschichte des Sandmanns psychoanalytisch interpretiert. Im Zentrum steht dabei das Augenmotiv. Das Auge steht bei ihm für etwas besonders Kostbares (etwas wie seinen Augapfel hüten). Unter Verweis auf die Selbstblendung des Ödipus sieht er im »Auge« ein Symbol für den Phallus. Die Angst vor dem Verlust des Auges, die den jungen Nathanael unter der Bedrohung durch den Sandmann, den Advokaten Coppelius als Verkörperung des »bösen Vaters«, erfaßt, ist nach Freuds Deutung eine literarische Verarbeitung der Kastrationsangst. Eine Parallele zu dieser Kindheitsszene, in der Nathanael einen Blick riskiert, ist der Kampf des Professors Spalanzani mit dem Optiker Coppola. Diesmal verliert das Opfer, die Puppe Olimpia, ihr Augenlicht. Die Kastration, die Zerstörung der Puppe, gelingt;³⁴ vergeblich ist der Widerstand des guten Vaters. Der Wahnsinn erfaßt Nathanael; er ist die Folge der im Herausreißen der Augen symbolisch gefaßten Kastration der Puppe, die Nathanael als herausgelöster Komplex seiner eigenen Person entgegentritt und der seinen Ausdruck in Nathanaels zwanghafter Liebe findet; in den Worten Freuds: »Wir haben das Recht, diese Liebe eine narzisstische zu heißen, und verstehen, daß der ihr Verfallene sich dem realen Liebesakt entfremdet.«³⁵

Das gebrochene Auge

Deutlicher noch wird der phallische Charakter des Auges in Batailles *Geschichte des Auges*. Das Auge erscheint hier als Symbol für die Vagina, den Anus und den Mund. Es wird zum Hinweis auf den Wunsch nach Einverleibung, mit der die Diskontinuität des Lebens überwunden werden soll. Erotik als »Zustimmung zum Leben bis in den Tod« erfaßt das Auge und schafft ein un-

erschöpfliches Begehren, das auf die Verschmelzung mit dem Begehrten zielt.³⁶ Immer wieder taucht in dieser Geschichte das Auge auf als Hinweis auf die Erregung des Körpers, als Reiz zur Hingabe und Überantwortung des Körpers an den Geliebten. – In dem »Simone« überschriebenen Abschnitt heißt es: »Und als ich sie fragte, woran sie bei dem Wort urinieren denken müsse, antwortete sie: Stahl, stechen, die Augen mit einem Rasiermesser, an irgend etwas Rotes, die Sonne. Und bei Ei? An ein Kalbsauge, wegen der Farbe, und im übrigen sei das Eiweiß das Weiße des Auges und der Dotter die Pupille. Die Form des Auges, fand sie, gleiche der des Eies . . . Vergnügt spielte sie mit den Worten, sagte bald: *ein Auge zerbrechen*, bald: *ein Ei ausstechen* . . .«³⁷ Die phallische Symbolik des Zerbrechens eines Auges und des Ausstechens eines Eises ist deutlich. Zugleich der Hinweis auf die Gewalt und die zerstörerische Form der Erotik. Noch deutlicher wird sie an einer anderen Stelle der *Geschichte des Auges*. Hier ist die Rede von der sexuellen Erregung Simones durch einen Stierkampf und die Übersendung der Hoden des Stieres durch den Stierkämpfer an Simone, die sich auf die sie an Augen erinnernden Hoden setzt und in sie hineinbeißt. Wenig später wird der Stierkämpfer durch den Stoß eines Stierhorns ins rechte Auge getötet. Die hier beschriebene Relation zwischen Auge, Ei, sexueller Ekstase und Tod hat einen biographischen Ursprung, über dessen Entstehung in seiner Kindheit Bataille berichtet. Sein Vater war an Syphilis erkrankt, erblindet und halb gelähmt, wodurch er beim Wasserlassen behindert war. »Doch das Peinlichste war, wie er dabei blickte. Obwohl er nichts sah, verlor sich seine Pupille des Nachts über dem oberen Augenlid: es war die gleiche Verdrehung der Augen, die sich gewöhnlich bei der Paarung vollzieht. Das Bild jener *weißen* Augen ist für mich mit dem von *Eiern* verbunden.«³⁸ Man mag Batailles Bilder als Ausdruck einer individuellen Obsession werten. Doch hat auch schon Freud den Zusammenhang zwischen der Angst vor dem Verlust der Augen und der Kastrationsangst sowie der Todesangst angesprochen³⁹, die bei Bataille in eine lustvolle, die Grenze des Todes übersteigende Ekstase transformiert wird. Das Auge ist bei ihm zugleich das Bild der inneren Erfahrung. »Es ist Spiegel und Lampe.« Sein Feuer dringt nach außen und macht die Welt sichtbar; zugleich sammelt es in der Iris das »Licht der Welt« und verwandelt es in die »klare Nacht von Bildern«. Es ist das Bild des Seins, das nichts ist als

Übertretung der eigenen Grenze. Danach gehört es zur Eigenart des Auges, daß es im Blick seine Grenzen überschreitet. »Es verschließt sich dem Tag in einer Bewegung, die nur noch sein weißes zum Vorschein bringt, . . . und die nächtliche Kreisförmigkeit der Iris wendet das Auge der Dunkelheit in der Mitte zu, erleuchtet sie blitzartig und bringt sie als Nacht zum Vorschein. Das gebrochene Auge ist zugleich das am festesten geschlossene und das am weitesten geöffnete.«⁴⁰ Das gebrochene Auge ist Ausdruck der erotischen Ekstase und des Todes, der seine Möglichkeiten begrenzt, der es in die Sprachlosigkeit stößt und zum Erlöschen bringt. Das gebrochene Auge verweist in den Raum der Sprache, in dem Sprache und Tod sich berühren. Nach einer Deutung Foucaults offenbart es den leeren Raum: »Die Leere, in der sie (die Sprache) sich ergießt, verliert, aber nicht zu sprechen aufhört, – wie das innere, durchscheinende und erleuchtete Auge der Mystiker und der Spiritualisten den Punkt markiert, an dem sich die geheime Sprache des Gebets verfängt und erstickt in einem herrlichen Austausch, der sie zum Schweigen bringt.«⁴¹

Der böse Blick

Die Faszination des Auges liegt nicht nur in seiner erotischen, sich mit der Erfahrung des Todes verbindenden oder den Wahnsinn auslösenden Kraft. Immer wieder werden dem menschlichen Auge heilende und zerstörende Kräfte zugeschrieben. Bereits Empedokles behauptet, daß das Auge einen feurigen Strahl aussendet: »Wie wenn ein Mann, der in der Winternacht einen Ausgang vorhat, den Schein flammenden Feuers entzündet und sich eine Leuchte zurecht macht . . . so barg sich damals in der runden Pupille das ursprüngliche Feuer«.⁴² Diesem Sehstrahl werden auch magische Kräfte zugeschrieben. Vom Auge entsandt können sie sich ins Innere eines anderen Menschen senken, ihn hilflos machen und ihm Schaden zufügen. Vom Auge heißt es, es könne Kräfte mobilisieren, gegen die der Angeblickte ohnmächtig ist. Es könne andere Menschen betrachten, sie in Angst versetzen und sie beherrschen. Gefürchtet wird die Kraft dieses Blickes, weil ihn Mißgunst und Neid leiten. Die Mythen von Medusa und Lamia gehören zu den ersten Zeugnissen dieses sogenannten bösen Blickes. Von Lamia heißt es: »Bellos hatte eine wunderschöne

Tochter, Lamia, die in Lybien herrschte. Zeus verlieh ihr als Dank für ihm gewährte Beilager die einzigartige Gabe, ihre Augen herausnehmen und wieder einsetzen zu können. Sie gebär ihm etliche Kinder, die aber, mit Ausnahme Skyllas, alle von der eifersüchtigen Hera getötet wurden. Lamia rächte sich, indem sie ihrerseits Kinder umbrachte und sich so grausam aufführte, daß ihr Gesicht sich in eine furchterregende Maske verwandelte.⁴³ In diesem Mythos sind die bestimmenden Elemente die herausnehmbaren Augen, das furchterregende Gesicht und der Wunsch, Kinder aus Rache für das eigene Unglück zu töten. Dieses besteht in der Ermordung von Lamias eigenen Kindern durch Hera. Ranke-Graves interpretiert Lamias Fähigkeit, ihre Augen herauszunehmen, durch den Hinweis auf ein Bild der Göttin, »auf dem sie einem Helden die Gabe mystischer Sicht verleiht, indem sie ihm eines ihrer Augen schenkt«.⁴⁴ Mythisches Sehen und die Kraft des bösen Blickes liegen also dicht beieinander. Beide Ausprägungen des Sehens wirken unheimlich und entziehen sich einer vollständigen Klärung. Die Fähigkeit mystischen Sehens, die Sehergabe, geht im Teiresias-Mythos mit der Blindheit des Sehers einher. Nur wenn dem Auge die äußere Welt verschlossen ist, entfaltet sich die innere und mit ihr die Fähigkeit zur Voraussicht. – Noch ein weiterer Aspekt verlangt Beachtung. Im Lamia-Mythos und im Medusa-Mythos werden das furchtbare Gesicht und der böse Blick den Frauen zugeschrieben. Zwar wird auch von den todbringenden Blicken der Basilisken berichtet, die beispielsweise in der Kathedrale von Autun als Hahn mit dem Schwanz einer Schlange dargestellt werden und gegen deren Blick nur eine Lupe oder eine Glaskugel schützt⁴⁵, doch gilt der böse Blick vor allem als weibliche Eigenschaft. Nach Plutarch entsteht der böse Blick aus Gefühlen des Neids (*invidia*), die sich auf die Gesundheit und den Besitz eines anderen richten und die den Versuch darstellen, mit Hilfe des Blicks Schaden zu verüben oder sich selbst etwas verfügbar zu machen, das man anderenfalls nicht besitzen würde.

Im Mittelalter war der böse Blick Ausdruck einer verdorbenen Seele: »Wenn eine Seele heftig zu Schlechtigkeit erregt ist, wie es namentlich bei alten Weibern der Fall ist, dann wird der Blick giftig und schädlich, und namentlich den Knaben, die einen zarten Körper haben und deshalb für solche Eindrücke besonders empfindlich sind.«⁴⁶ Auch heute findet man die Überzeugung von der

Macht des bösen Blicks in der Bevölkerung; sie ist z. B. unter den Begriffen »mal'occhio« und »jettatura« in Süditalien noch anzutreffen. In seiner sorgfältigen Analyse der Verbreitung und möglichen Ursachen der Vorstellungen vom bösen Blick in Süditalien begreift Thomas Hauschild diesen Blick als »Symbol der Lebensangst«. ⁴⁷ So bezeichnen sich die Süditaliener selbst als die »malvisti«, die »schlecht Angesehenen« Italiens, worin die enge Verbindung zwischen Selbstgefühl, Selbsteinschätzung, Fremdeinschätzung, Auge, Blick und Gesicht zum Ausdruck kommt. Voraussetzung für den Glauben an den bösen Blick sind die Armut und die Angst der Wohlhabenden vor dem Neid der Armen, die Bedeutung der Ehre und des Respekts für das Lebensgefühl sowie die Rolle der »Vetternwirtschaft« und die starke Verletzbarkeit und Erregbarkeit, die ein Sozialklima der Rivalität, des Mißtrauens und der Verunsicherung schaffen. Colclough schildert dieses Gefühl der Bedrohung anschaulich: »So war z. B. der wohlhabendste meiner bäuerlichen Nachbarn – ein ehemaliger Maultierführer – zum Bauunternehmer aufgestiegen. Obwohl er in einem großen, gut eingerichteten Haus lebte, lief das einzige überlebende seiner Kinder immer in Lumpen herum. Seine Frau erklärte mir, daß sie bereits ein Mädchen durch die neidischen Blicke der Nachbarn verloren habe und ihren Sohn jetzt nicht derselben Gefahr aussetzen wolle.« ⁴⁸ Auch hier wird der böse Blick besonders den Frauen zugeschrieben. Vielleicht liegt dies daran, daß »Frauen am ›Verteilungskampf der Sippen‹ um Besitztümer, Frauen und Blutgelder nur indirekt teilnehmen. Im System des bösen Blickes führen sie jedoch ganz offen den Kampf um die weiblichen Besitztümer, um Kinder und Muttermilch. Insofern ist der böse Blick nicht immer eine Widerspiegelung sozialer oder psychischer Realitäten, sondern auch deren Umkehrung.« ⁴⁹ Eine ergänzende Interpretation der Gründe, derentwegen der böse Blick den Frauen zugeschrieben wird, läßt sich in der psychoanalytischen Literatur finden. Freud siedelt den Glauben an den bösen Blick in der Nähe des Animismus und seiner Vorstellung von der »Allmacht der Gedankenausführung« an und demzufolge in der Nähe der »narzißtischen Überschätzung seelischer Vorgänge«. ⁵⁰ Die Angst vor dem bösen Blick erscheint als Angst vor der Wiederkehr des bösen Blicks der Mutter, der das Kind bedroht, das auf ihren liebenden Blick so lange angewiesen ist, bis es seine narzißtische Unversehrbarkeit hergestellt hat. Da dieser Interpretation

zufolge die Angst vor dem bösen Blick mit der Angst vor der narzißtischen Kränkung durch die Mutter zusammenhängt, ist es verständlich, daß vor allem die Frauen das Vermögen haben sollen, mit Hilfe von Beschwörungsritualen die Wirkungen des bösen Blicks mildern und so die verlorene narzißtische Einheit herstellen zu können. Deutlich wird dieser Zusammenhang auch im folgenden Spruch: »Hat dich der Teufel angesehen mit seinen bösen Augen, so sieht dich Kind Mutter Maria mit ihren guten Augen an.«⁵¹ Auch heute noch werden weisen Frauen (Fattuchiere) in Süditalien Kenntnisse von Abwehr Ritualen gegen den bösen Blick zugeschrieben; zu diesen gehört beispielsweise die Überreichung von Amuletten in Form eines Schlüssels, eines Phallus, einer Vulva.

Der Spiegelblick

Während die magische Kraft des bösen Blicks dem anderen gilt, beinhaltet der Spiegelblick eine Auseinandersetzung des Sehenden mit sich selbst. Im Spiegel begegnet sich der Sehende; sein Körper wird zu einem Bild seiner selbst; dieses erblickt er, ohne die Distanz zwischen sich und seinem Spiegelbild aufheben zu können. Daher eignet sich dieses zur Grundlage eines zahlreiche Projektionen vereinenden Selbstbildes. Im Unterschied zum Selbstporträt und zum Photo konserviert der Spiegel das Bild des Sehenden nicht; es wandelt sich mit den Veränderungen des Sehenden; der Spiegel »vergißt« die von ihm wiedergegebenen Bilder; nie sind sie auf Dauer gleich. Das Spiegelbild besteht nur einen Moment; anders das gemalte Selbstporträt oder das gemalte Spiegelbild, das einem Moment zeitliche Dauer verleiht und in dem ein lebender Körper zu einem dauerhaften Bild wird.

Velasquez malte in seinem Bild »Die Familie Philipps IV.« von 1655 nicht nur ein Selbstbildnis, sondern neben dem Bild der Infantin und ihres Gefolges ein Spiegelbild Philipps IV. und dessen Frau. Foucault hat deutlich gemacht, daß dieser Spiegel eine Metathese der Sichtbarkeit ist, »die gleichzeitig den im Bild repräsentierten Raum und dessen Wesen als Repräsentation berührt«.⁵² Auf diesem Bild schaut der Maler in den Raum des Betrachters hinein; dadurch kann er das Bild, das er malen will, und das Modell des Bildes nicht ansehen; sie bleiben im Unsichtbaren, wäh-

rend der Betrachter durch den Blick des Malers in das Bild hineingezogen wird. Der Spiegel im Hintergrund des Bildes, dessen Vordergrund von der Infantin Margarete und ihrem Gefolge besetzt ist, spiegelt nichts, was sich »im selben Raum mit ihm befindet: weder den Maler . . . noch die Personen in der Mitte des Zimmers. In seiner hellen Tiefe spiegelt er nicht das Sichtbare«. ⁵³ Er soll das Nichtsichtbare in Gestalt des Königs Philipp IV. und seiner Frau ins Bild bringen. »Das Gesicht, das der Spiegel wiedergibt, ist auch das, das ihn ansieht. Was alle Personen des Bildes betrachten, das sind auch die Personen, deren Augen sie als eine anzuschauende Szene geboten werden. Das Bild in seiner Gänze blickt auf eine Szene, für die es seinerseits eine Szene ist. Der Spiegel als Betrachtender und Betrachteter manifestiert eine reine Reziprozität, deren beide Momente in den beiden Winkeln des Bildes aufgelöst werden.« ⁵⁴ In dem Spiegel wird das sichtbar, was die Figuren des bildlichen Vordergrunds betrachten, das Königspaar, das vom Besucher und vom Maler angesehen wird. In kompositorischer Hinsicht und im Sinne der Bildbedeutung ist der Spiegel das Zentrum des Bildes. In ihm schneiden sich die verschiedenen Linien der Repräsentation; er gibt dem Bild den Sinn; denn er spiegelt das Zentrum der Macht und macht sie dadurch sichtbar.

Wie man weiß, spielen in der romantischen Literatur, vor allem bei Jean Paul, der Spiegel, die Verdoppelung und der Doppelgänger eine erhebliche Rolle. Hier stellt sich angesichts des Spiegelbildes die Frage nach dem Verhältnis von Körper und Geist, von Leib und Seele. Die Verdoppelung des Spiegelbildes trennt den Körper und das Ich und stürzt den Gespiegelten in Verwirrung und Schrecken. So heißt es beispielsweise von Victor im *Hesperus*: »Die Ursache, warum er aber doch die weggestellte Verdopplung seines Gesichts im Spiegel aushielt, kann nur die sein, weil er entweder den Figuranten im Spiegel bloß für ein Porträt ohne Kubikinhalt oder für das einzige Urbild ansah, mit dem wir andere Doubletten unseres Wesens zusammenhalten . . .« ⁵⁵. Wachskörper und Spiegelbild lassen den eigenen Körper als fremd und vertauschbar erscheinen, da sich das Bewußtsein von dem lebendigen Organismus angesichts der verschiedenen Bilder des Körpers auslöscht; angesichts einer Wachsfigur, die ihn darstellt, formuliert Victor sein Erschrecken: »Ich sehe ein Gespenst um diesen Leichnam schweben, das ein Ich ist . . . Ich! Ich! Ich! du Ab-

grund, der im Spiegel des Gedankens tief ins Dunkle zurückläuft – Ich! du Spiegel im Spiegel – du Schauer im Schauer! – ziehet den Schleier vom Leichnam weg! Ich will den Toten keck anschauen, bis es mich zerstört.«¹⁶ Die Grenzziehung zwischen dem eigenen Körper und dem leblosen Double gelingt nicht. Wer bin ich und wer ist das Gegenüber? Wer lebt und wer ist tot? Das Imaginäre und das Wirkliche vermischen sich, werden untrennbar; es droht der Verlust der Identität.

Gerade die Entstehung des Ich-Bildes und der Identität sind Thema in Lacans bekannter Untersuchung über die im Spiegelstadium erfolgende Begegnung des sechs bis achtzehn Monate alten Kleinkindes mit seinem Spiegelbild. An zentraler Stelle heißt es: »Die jubulatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem *Infans-Stadium* ist, wird von nun an – wie uns scheint – in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem anderen und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt.«¹⁷ Das kleine Kind nimmt sein Bild im Spiegel wahr, erkennt sich in ihm und identifiziert sich mit diesem Bild – und dies, bevor es in der Lage ist, »Ich« zu sagen, sich sprachlich als Subjekt in der Unterscheidung von anderen Subjekten und Gegenständen zu fassen. Es nimmt das Spiegelbild als eine ganzheitliche Gestalt von sich wahr, die sich von dem Erleben seiner frühkindlichen körperlichen Zerrissenheit (Melanie Klein) unterscheidet. Dieses Spiegelbild stellt die »symbolische Matrix« dar, an der das »Ich« (je) in seiner anfänglichen Form sich kristallisiert. Dies geschieht, bevor es sich in der dialektischen Auseinandersetzung mit dem anderen herausbilden und durch die Sprache zum Subjekt werden kann. Anfangs hat Lacan von diesem Ich-Bild als Ideal-Ich im Sinne Freuds gesprochen, eine Bezeichnung, die er später, ohne sie in diesem Text zu ändern, nicht mehr beibehalten hat. Von diesem im Spiegel wahrgenommenen Ich (Ideal-Ich) heißt es, daß es »die Instanz des Ich (moi) auf einer fiktiven Linie situiert, die das Individuum allein nicht mehr auslöschen kann«.¹⁸ Das Individuum versucht sein Leben lang, sich diesem Bild zu nähern; es bemüht sich, »dialektische Synthesen« vorzunehmen, um »als Ich (je) seine Nichtübereinstimmung mit

der eigenen Realität« zu überwinden. Doch liegt auch dieses Bild im Imaginären und ist daher durch Arbeit in der Realität nicht erreichbar: Erst die Konfrontation mit dem Spiegelbild löst eine Verwandlung aus. Von nun an bildet sich der Mensch in der »Dialektik der Identifikation mit dem anderen«.

Im Spiegelbild nimmt das Subjekt in einer »Fata Morgana« der »totalen Form seines Körpers« einen Zustand vorweg, der ihm nur als »Gestalt« außerhalb seiner selbst, als ein »Imago des eigenen Körpers« gegeben ist, auf die hin es sich entwirft. Mit der Fähigkeit zur Identifikation mit dem Spiegelbild entsteht die Fähigkeit zur Identifikation mit dem anderen, den anfangs die Mutter repräsentiert. »Der Augenblick, in dem sich das Spiegelstadium vollendet, begründet . . . – durch die Identifikation mit der *Imago* des Nächsten und das Drama der Ur-Eifersucht . . . die Dialektik, welche von nun an das Ich (je) mit sozial erarbeiteten Situationen verbindet. Dieser Augenblick läßt auf entscheidende Weise das ganze menschliche Wissen in die Vermittlung durch das Begehren des anderen umkippen . . .«⁵⁹ Die Gespaltenheit zwischen Spiegelbild bzw. Imago und Realität bleibt unaufhebbar; sie ist der Grund für die Illusion der Autonomie, die »konstitutive Verkennung des Ich (moi)«. Sie ist für das Verhältnis zwischen »Innenwelt« und »Umwelt« charakteristisch. Ihren Ausgangspunkt hat sie in einer »ursprünglichen Zwietracht«, in der motorischen Inkoordination in den ersten Monaten des Lebens des Kindes, die ihren Grund wiederum in der Vorzeitigkeit der menschlichen Geburt hat.

Die Hypertrophie des Auges

In der Begegnung des Auges mit sich selbst im Spiegelblick sind die beiden gegenläufigen Entwicklungen des Sehens wohl angelegt, aber noch nicht auseinandergetreten, in denen das Auge einerseits auf die Kontrolle des Sichtbaren zielt, andererseits sich jedoch dem Sichtbaren bedingungslos ausliefert und es sich einverleibt, um seinen »Hunger nach Anschauung« zu befriedigen. Beide Entwicklungen, die komplementär zu *einem* Habitus des Sehens gehören, haben sich verselbständigt, sind hypertrophisch geworden und gefährden – jede auf ihre Art – das Sehen. Die Durchsetzung des kontrollierenden Blicks beinhaltet – wie Deve-

reux gezeigt hat⁶⁰ – den Versuch, vom Sehenden und seinen durch die Objekte und die Beobachtungssituation erregten Ängsten abzusehen und die Aufmerksamkeit ausschließlich auf den Sehgegenstand bzw. das beobachtete Objekt zu konzentrieren. Ideal dieses Sehens ist der Maschinenblick ohne Subjektivität und die Unsichtbarkeit des menschlichen Beobachters. So kann die irrige Annahme aufrechterhalten werden, es gäbe keine oder eine vollständig kontrollierbare Interaktion zwischen Objekt und Beobachter. In diesem »kalten« Blick auf Gegenstände und Situationen drückt sich – folgt man der Devereuxschen Interpretation – eine ins Unbewußte reichende Angst vor der Welt des Sichtbaren und vor der Macht der Bilder aus. Sie erinnert an die Bilderfeindlichkeit der Bilderstürmer und die diesen Handlungen zugrundeliegenden Auseinandersetzungen zwischen den Bilderfeinden, den Ikonoklasten, und den Bilderverehrern, den Ikonodulen, die sich bereits in der Antike nachweisen lassen. Dieser Streit um die Bedeutung des Bildes gewinnt im Mittelalter, im byzantinischen Bilderstreit, an Bedeutung, setzt sich in der Renaissance, in Savonarolas Verbrennung von Kulturgütern, fort und findet zur Zeit der Säkularisation und in der nationalsozialistischen Bildervernichtung einen Höhepunkt in der neueren bzw. jüngsten Geschichte.⁶¹ Im Zentrum dieser Auseinandersetzungen steht die Frage nach der Bedeutung von Bildern als religiöse, politische und kulturelle Zeichen und damit implizit nach dem Verhältnis von Abbild und Abgebildetem. Bazon Brock bestimmt den Kern dieser Kämpfe so: »In allen Bilderkriegen geht es um die Frage, ob das Bild den gleichen Anspruch auf Wirklichkeit erheben kann wie das auf ihm Abgebildete; oder ob Abbildung und Abgebildetes vom Wesen her eine Einheit sind.«⁶²

Seit Fotografie, Film und Fernsehen das Sehen verändern, ist die Frage nach der Wirklichkeit der Bilder nicht weniger aktuell als früher. In diesen Medien haben sich die Bilder von ihren Gegenständen gelöst, so daß sie unabhängig von deren örtlicher und zeitlicher Existenz speicherbar und reproduzierbar sind. Foto, Film- und Fernsehbilder suggerieren dem Betrachter die Anwesenheit eines abwesenden, bereits vergangenen, oft nur für die Produktion der Bilder hergestellten Gegenstandes oder Geschehens. Häufig gewinnen sie, obwohl sie lediglich die Oberflächen der Dinge und Personen wiedergeben, eine so starke Suggestionskraft, daß sie die Objekte, die sie repräsentieren, verdrängen und

sich an ihre Stelle setzen.⁶³ Folgt man dieser Überlegung, so eignen sich Bilder gerade dadurch, daß sie die Objekte und Geschehen »entwirklichen«, als Stoff für Träume und Projektionen und damit für die Entfaltung des »Optisch-Unbewußten« (Benjamin).⁶⁴ Die Bilder verselbständigen sich und schaffen »enträumlichte Räume« und eine »entzeitlichte Zeitlichkeit«, in die sie den Betrachter hineinziehen. Vielleicht führt die hypertrophische Ausweitung und Beschleunigung der Bilder und die damit verbundene Entstehung neuer, das Sehen umformender Bilder- und Mediensprachen – McLuhans »The medium is the message« ist ein Hinweis auf diese Entwicklung⁶⁵ – zu einer Krise der Schrift. Bislang war sie das einzige Mittel, Sprachliches aufzubewahren; bei ihrer Lektüre mußte der Lesende die Vorstellungsbilder mit Hilfe seiner Einbildungskraft schaffen. Seit der Entstehung der audiovisuellen Medien werden jedoch Sprache und Bild miteinander verbunden und als Einheit dargeboten, so daß für den Betrachter die Notwendigkeit entfällt, zu den gehörten Sprachsequenzen Bilder mit Hilfe seiner Imagination zu entwickeln.⁶⁶ Endgültig haben sich Sprache und Bild vom Menschen abgelöst und verselbständigt. Lediglich der Produzent von Filmen und Fernsehpassagen verfügt über die Möglichkeit, entsprechende Bezüge herzustellen. Der Betrachter eines Films oder einer Fernsehsendung kann sich den »bewegten« und »versprachlichten« Bildern nur noch passiv überlassen. – Allerdings erhebt sich die Frage, wie sich die Gegenstände dazu verhalten, daß sie nicht mehr »ernst« genommen werden und häufig nur noch in Form von Bildern die Menschen interessieren. Bereits Benjamin befürchtete, daß die Gegenstände allmählich den Blick verschließen, den sie auf die Menschen richten; Baudrillard spricht heute sogar von der Rache der Gegenstände⁶⁷, die sie an den Sinnen und besonders an den Augen nehmen, die schon lange nicht mehr auf eine sinnvoll geordnete Welt blicken können, so daß sie verwirrt einem drohenden Konkurs der Geschichte entgegensetzen.

Anmerkungen

- 1 H. Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923) und ders., *Anthropologie der Sinne* (1970), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt 1980.
- 2 J. G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Sämtl. Werke*, Bd. 5, Berlin 1891, S. 64.
- 3 Vgl. R. Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln 1980. Hierin besonders im Rahmen der Ausführungen zur Intelligenz des Sehens S. 29 ff.
- 4 E. Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956, S. 272.
- 5 E. Straus, (s. Anm. 4), S. 378.
- 6 M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Reinbek 1967, S. 16.
- 7 F. Nietzsche, *Umwertung aller Werte*, hg. v. F. Würzbach, München 1969, S. 622.
- 8 Vgl. dazu auch A. Heller, *Der Mensch der Renaissance*, Köln-Löwenich 1982.
- 9 Vgl. M. Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt-Berlin-Wien 1976, und ders., *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt 1974, sowie ders., *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt 1976.
- 10 Vgl. W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1,2, Frankfurt 1980, S. 614 f.
- 11 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1,2, Frankfurt 1980, S. 471 ff.
- 12 Vgl. dazu G. Mattenklott, *Der übersinnliche Leib*, Reinbek 1982, insb. Kap. II.
- 13 L. Klages, *Vom Kosmogonischen Eros*, Jena 1926; Nachdruck 5. Aufl. Ludwigsburg o. J., Seite 101.
- 14 J. W. Goethe, *Die Absicht eingeleitet*, 1807.
- 15 J. Flügge, *Goethes morphologische Naturanschauung und die Macht der exakten Naturwissenschaften*, in: *Scheidewege. Vierteljahresschrift für skeptisches Denken*, Heft 3/4, Jg. 12, 1982, S. 435; vgl. auch ders., *Die Entfaltung der Anschauungskraft*, Heidelberg 1963.
- 16 J. W. Goethe, *Sprüche in Prosa: Betrachtungen im Sinne der Wanderer*, Nr. 126, in: *Goethes Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, Frankfurt 1952, S. 639.
- 17 G. Mattenklott (s. Anm. 12), S. 22/23.
- 18 A. Gehlen, *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied/Berlin 1963, insb. S. 64 ff.
- 19 J. W. Goethe (s. Anm. 16), Nr. 136, S. 640.
- 20 J. W. Goethe (s. Anm. 16), Nr. 134, S. 640.

- 21 J. W. Goethe, *Zur Farbenlehre. Gesammelte Werke*, Bd. 13, Hamburg 1955, S. 323-324.
- 22 M. Merleau-Ponty (s. Anm. 6), S. 13.
- 23 Vgl. G. Schneider/K. Laermann, *Augen – Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung*, in: *Kursbuch* 49, Berlin 1977, S. 47.
- 24 Ch. Karpenstein, »Bald führte der Blick das Wort ein, bald leitet das Wort den Blick.« *Sehen, Sprechen und der sprachlose Körper*, in: *Kursbuch* 49, Berlin 1977, S. 59 ff.
- 25 M. Foucault, *Die Geburt der Klinik* (s. Anm. 9).
- 26 M. Foucault, *Die Geburt der Klinik* (s. Anm. 9), S. 103.
- 27 M. Foucault, *Die Geburt der Klinik* (s. Anm. 9), S. 128.
- 28 M. Foucault, *Überwachen und Strafen* (s. Anm. 9).
- 29 E. Grawert-May, *Zur Geschichte von Polizei und Liebeskunst. Versuch einer anderen Geschichte des Auges*, Tübingen 1980.
- 30 *Der Spiegel*, Nr. 49, 1980, S. 31 ff.
- 31 Vgl. H. Rumpf, *Die übergangene Sinnlichkeit*, München 1981, und W. Dreßen, *Die pädagogische Maschine. Zur Geschichte des industrialisierten Bewußtseins in Preußen/Deutschland*, Frankfurt-Berlin-Wien 1982.
- 32 Erstes markantes Beispiel ist die Beschreibung des Menschen als Maschine durch La Mettrie von 1748; danach ist der Mensch eine aus verschiedenen Teilen zusammengesetzte Maschine, die durch die Bedürfnisse darstellenden »Triebfedern« bewegt werden; vgl. auch P. Gendolla, *Die lebenden Maschinen*, Marburg 1980.
- 33 E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in: *Sämtliche poetische Werke*, Bd. 1, Wiesbaden o. J., S. 331 ff.
- 34 K. Boeser, *Der blinde Blick. Assoziationen zum Auge*, in: *Psychoanalyse*, H. 3, 1981, S. 218 ff.
- 35 S. Freud, *Das Unheimliche*, in: *Studienausgabe Psychologische Schriften*, Bd. IV, Frankfurt 1970, S. 256.
- 36 G. Bataille, *Der heilige Eros*, Frankfurt-Berlin-Wien 1974, S. 10.
- 37 G. Bataille, *Die Geschichte des Auges*, in: ders., *Das obszöne Werk*, Reinbek 1977, S. 26.
- 38 Bataille, *Die Geschichte des Auges* (s. Anm. 37), S. 50.
- 39 S. Freud, *Das Unheimliche*, in: *Studienausgabe Psychologische Schriften*, Bd. IV, Frankfurt 1970, S. 250 ff.
- 40 M. Foucault, *Zum Begriff der Übertretung*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt-Berlin-Wien 1979, S. 83.
- 41 M. Foucault, *Zum Begriff der Übertretung* (s. Anm. 40), S. 85.
- 42 Empedokles, *Erklärung des Sehens*, in: *Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte*, übersetzt und eingeleitet von W. Capelle, Stuttgart 1968, S. 231.
- 43 R. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen*,

Bd. 1, Reinbek 1960, S. 184.

- 44 Ranke-Graves, *Griechische Mythologie* (s. Anm. 43), S. 184.
- 45 Ch. Wulf, in: D. Kamper/Ch. Wulf, *Im Schatten der Milchstraße*, Tübingen 1981, S. 68.
- 46 Th. v. Aquin, zit. nach Th. Hauschild, *Der böse Blick*, Berlin 1982, S. 20.
- 47 Th. v. Aquin (s. Anm. 46), S. 130.
- 48 Th. v. Aquin (s. Anm. 46), S. 96.
- 49 Th. v. Aquin (s. Anm. 46), S. 124.
- 50 S. Freud, *Das Unheimliche* (s. Anm. 35), S. 241.
- 51 Zit. nach Th. Hauschild (s. Anm. 46), S. 200.
- 52 M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (s. Anm. 9), S. 37.
- 53 M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (s. Anm. 9), S. 35.
- 54 Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (s. Anm. 9), S. 42/43.
- 55 J. Paul, *Hesperus*, in: *Werke in 12 Bänden*, München-Wien 1975, Bd. 2, S. 711.
- 56 J. Paul, *Hesperus* (s. Anm. 55), S. 939.
- 57 J. Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*, in: *Schriften 1*, Frankfurt 1975, S. 64.
- 58 Lacan (s. Anm. 57), S. 64.
- 59 Lacan (s. Anm. 57), S. 68.
- 60 G. Devereux, *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, München 1967.
- 61 Vgl. M. Warnke (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, Frankfurt 1977.
- 62 B. Brock, *Der Wirklichkeitsanspruch der Bilder. Vom Bilderkrieg zur Bilderschulung*, in: ders., *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, hg. von K. Vorbeck, Köln 1977, S. 266.
- 63 R. Castel, *Bilder und Phantasiebilder*, in: P. Bourdieu u. a., *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt 1982, S. 235 ff.
- 64 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (s. Anm. 11), S. 500.
- 65 M. McLuhans, *Understanding media. The extensions of man*, New York 1964.
- 66 Vgl. A. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt 1980, S. 265 ff.
- 67 J. Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris 1983.

Image oder
Das öffentliche Gesicht

Fremdwörter sind so etwas wie Gastarbeiter der Sprache. Manche bleiben uns auf immer fremd, andere bürgern sich so rasch ein, daß wir nach kurzer Zeit vertrautesten Umgang mit ihnen pflegen. So ist es uns völlig selbstverständlich geworden, den Gesamteindruck, vor allem den visuellen Eindruck, den ein Politiker, ein Mensch des öffentlichen Lebens oder auch eine Ware bei uns hinterläßt, als *Image* zu bezeichnen. Stets sollte das Image gut sein, läßt es nach, muß »Imagepflege« betrieben werden. Hinter dieser ins Deutsche eingebürgerten Redeweise des amerikanischen Marketing steht die Einsicht, daß die Menschen, zumindest die der westlichen Welt, seit einem halben Jahrhundert einen neuen Status gewonnen haben. Sie sind nicht länger nur Träger eines Namens, eines Habitus und eventuell eines Titels, sondern sie sind auch und vor allem Träger eines *Bildes*. Dieses Bild, das, wie wir noch sehen werden, aus vielen Bildern kompliziert zusammengesetzt ist, legt sich wie ein feiner Film über die alten Züge des Gesichtes oder »Antlitzes« und verschmilzt mit ihm zu etwas Neuem – eben dem Image. Und da jenes Bild im wesentlichen auf der massenhaften Herstellung und Verteilung von Foto- und Filmbildern beruht, könnte man – leicht pointiert – davon sprechen, daß das Image eine Fotokosmetik des Gesichts darstellt.¹

Seit einem halben Jahrhundert, seit dem Ende der zwanziger Jahre, hat diese Produktion von Gesichtsbildern unsere Gesellschaften durchdrungen. Sie hat Images von solcher Prägnanz geschaffen, daß es bereits ausreicht, einzelne Partikel wie die Augen oder den Mund zu zeigen, um die ganze Person zu evozieren: man denke an die Bilder der Garbo und der Monroe. Die Wurzeln dieser Imageproduktion, jedenfalls soweit sie die Fotografie zur Voraussetzung hat, reichen freilich tiefer, reichen ins 19. Jahrhundert und zu den Anfängen der Lichtbildnerei zurück. Auf welche Weise und unter welchen Umständen hat man damals, in der

Morgenröte der Fotografie, im vierten und fünften Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, ein Gesicht abgelichtet?

Wir befinden uns in einem Atelier – sofern die Prozedur bereits in einem Atelier und nicht mehr unter blauem Sonnenschutzglas im Freien stattfindet. Von seiner Einrichtung und Instrumentierung her erinnert der Raum sowohl an die Werkstatt eines Malers als auch an das Kabinett eines Anatomen – oder Schlimmeres. Und tatsächlich: ob Anatomiekabinett, Künstleratelier, Exekutionsstätte, Duellplatz oder Leichenschauhaus – von all diesen Stätten, an denen mit Pinsel, Skalpell oder Schwert über die Wahrheit des Menschen befunden wurde, scheint etwas in dieser frühen, primitiven Situation zu stecken. Nicht ohne Grund erscheint uns das so, geht es doch um das heikle Anliegen einer Lichthäutung. So, gleichsam als das Abziehen einer Lichtschicht vom Körper, war dem abergläubischen Balzac die Fotografie erschienen. Nadar zufolge ging er davon aus,

»daß jeder Körper in seinem natürlichen Zustand aus einer Folge von geisterhaft-unkörperlichen Bildern bestehe, die in unendlicher Zahl in unendlich dünnen Schichten übereinandergelagert sind . . . Da nun der Mensch niemals in der Lage war, etwas zu erschaffen, das heißt aus einer bloßen Erscheinung etwas Materielles zu machen, aus dem Ungreifbaren oder aus dem Nichts einen Gegenstand – deshalb mußte jeder daguerresche Prozeß eine der Schichten des Körpers, auf den er gerichtet war, ablösen und verbrauchen.«²

Das Abziehen der Lichthaut ist ein peinvolles Verfahren, bei dem man den »Patienten«, wie man damals noch sagte, minutenlang praller Sonne, Insekten und Krämpfen aussetzte und ihn mit verschiedensten Zangen, Stützen und Stangen stillhielt, um ihm endlich sein Bildnis zu entreißen. Die Bergung eines Stückleins Oberflächen-Wahrheit ist ein mühseliges Unterfangen. Seinen Höhe- und Wendepunkt erreicht es mit der englischen Fotografin Julia Margret Cameron, die noch um 1860, als man längst mit sekundenkurzen Belichtungszeiten arbeitete, ihre Modelle zu 8-10minütigem Stillstehen oder -sitzen vor der Kamera nötigte. Auf diese Weise gelangte sie zu jenen leicht unscharfen und tief mit Zeit gesättigten Porträts, in denen zahllose latente Ausdrücke des Gesichts versammelt zu sein scheinen. Wenn Theoretiker wie André Bazin oder Susan Sontag zu Recht die Fotografie mit dem Abnehmen einer Totenmaske verglichen haben, trifft dies auf keine Fotografie so zu wie auf die der Cameron, die tatsächlich

ihre Klienten eine Art kleinen, simulierten Tod durchmachen ließ, um zu Bildern zu kommen, die jenen erstaunlichen »überlebendigen« Ausdruck tragen, wie er uns von manchen Totenmasken entgegenleuchtet.

Um 1860 jedoch hat sich die Situation bereits verändert, hat das fotografische Atelier seinen Folterkammeraspekt verloren. In Paris, wo die Kommerzialisierung der Fotografie zuerst einsetzt, hat Disdéri sein Atelier in eine Art intimes Theater umgewandelt. Auf der Bühne dieses Theaters läßt man zunächst alle verschiedenen Mienen und Ausdrücke des Klienten Revue passieren. Man studiert seine Eigentümlichkeiten, isoliert aus dem Zufälligen das Wesentliche. All das geschieht beiläufig, am Rande einer Plauderei. Doch dabei heißt es achtgeben auf das Charakteristische des Mienenspiels, und – so warnt Disdéri – »man muß sich hüten und sich nicht durch angenommene, einstudierte Gesichter täuschen lassen«.

Nun setzt die Regie ein und führt den entscheidenden Moment herbei:

»Durch ein passend gelenktes Gespräch muß man die Person in die verschiedensten Stimmungen zu versetzen suchen und auf ihr Mienenspiel wohl dabei achthaben. Ist dann der Moment zur Aufnahme des Bildes gekommen, so muß man durch alle möglichen Mittel den als am meisten charakteristisch erkannten Gesichtsausdruck wiederzuerwecken suchen.«³

An die Stelle des Anatomen, der seinem Patienten eine Lichthaut abzieht, ist mit Disdéri ein Theaterregisseur getreten. Ein Regisseur und Magier, der auf der Bühne seines Ateliers die Entstehung und Fixierung des wahren Gesichtes zelebriert.

Machen wir nun einen Sprung von circa 20 Jahren. Wir schreiben das Jahr 1886; der moderne Fotojournalismus ist bereits im Entstehen. Im August des Jahres macht der Pariser Fotograf Nadar drei Serien zu insgesamt 26 Bildern von dem berühmten Chemiker Chevreul, der eben seinen hundertsten Geburtstag feiert: ein geeigneter Partner, um mit ihm das junge Kind des Fotojournalismus aus der Taufe zu heben. Denn Nadar, der die Fotoserien mit Interviews begleitet, will damit den »Journalismus von morgen« inaugurieren, welcher vor allem auf einer neuen, lebendigen Fotografie beruht, die ohne Atelierszenerie, Posen und gekünstelte Mimik auskommt. Natürlichkeit und Unbefangenheit sind

jetzt gefragt, mit dem Gesichter- und Seelentheater der ersten Jahrzehnte ist Schluß. Die ganze Welt wird zum Gesichter-Arsenal, zum Jagdrevier, in dem der fotografische Freischütz trefflich jagen kann. Das »Posieren«, das Ins-Bild-Gesetztwerden, wird nun zur Aufgabe der Klienten selbst: sie sind Subjekte, die sich selbst zu Objekten, zu fotografischen Zeige-Objekten machen müssen. Chevreul, das Jahrhundert-Objekt, hat da übrigens keinerlei Problem, er schneidet Grimassen, gestikuliert, schwadroniert – der wohlgelaunte Weltverbesserer in Person.

Beim bisherigen Posieren wurde man in ein Arrangement hineinversetzt und stillgestellt, gleichsam als Stilleben angerichtet. Jetzt, im späteren 19. Jahrhundert, setzt der Kampf ein *gegen* die Pose im Namen der Natürlichkeit. Die gesamte fotografische Situation kehrt sich damit um. Von der »objektiven« Pose, eingebettet in eine Situation, die von ferne an einen Kampf erinnert – Dolf Sternberger hat in diesem Zusammenhang schön von dem »kalten Blick des Objektivs« gesprochen, den die Porträtierten der Frühzeit auszuhalten mußten –, führt der Weg über die psychotechnisch raffinierte Bühne des Magiers, des Gesichterzaubers, zu einer »subjektiven« Pose, bei der der Klient zu leisten hat, was früher Dekor, Draperie und Mobiliar bewerkstelligten. Fortan obliegt es dem Subjekt, sich in ein fotografisches Objekt zu verwandeln und herauszufinden, welche Gesichter es schneiden soll.

Das geht nicht ohne Verwicklungen ab, und diese Verwicklungen sind nicht mehr theatralischer, sondern imaginärer Art.

»Das Porträtfoto«, schreibt Roland Barthes in seinem Buch über die Fotografie, »ist ein Kräftefeld, in dem sich vier imaginäre Linien überkreuzen . . . Vor dem Objektiv bin ich gleichzeitig: der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Fotograf mich hält, und der, an dem er seine Kunst demonstriert.«⁴

Im Schnittpunkt dieser Linien steht ein Mensch, der nicht weiß, wie und als was er sich ins Bild setzen soll, und der darüber von einem Gefühl der Unauthentizität beschlichen wird. Je mehr er dieses abzuwehren sucht, indem er sich selbst bzw. den, für den er sich hält, den, für den er gehalten werden möchte usw. imitiert, umso tiefer verstrickt er sich. Zugleich aber ist mit diesem Gefühl von Unauthentizität, mit dieser Verunsicherung ein *produktives* Element geschaffen, führt sie doch zu einem rastlosen Ausprobie-

ren immer neuer Gesichter vor dem Objektiv der Kamera. Die Verlagerung des Posierens auf die Seite des zu Fotografierenden wirkt somit als unausgesprochene Aufforderung zum Gesichterschneiden, als Anreizung zur Erzeugung »fotogener« Gesichter. Mit demselben Zuge, mit dem die Fotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts die alten malerischen und rhetorischen Posen durchstreicht, schafft sie eine neue Situation, der wir die Unmasse neuer Posen und neuer, nämlich *fotogener* oder zu deutsch: mit Mitteln des Fotos erzeugter Gesichter des 20. Jahrhunderts verdanken.

Bleiben wir noch ein wenig bei unserem etwas willkürlich gewählten Konstruktionspunkt für die Live-Fotografie, dem Jahr 1886 und den Serienbildern Nadars. Denn die Jahre 1870 bis 1890 bedeuten eine entscheidende Phase auf dem Wege zu einem neuen Verhältnis von Gesichtern und Bildern.

Bis dahin hatte sich die Fotografie in erster Linie in Konkurrenz zur Malerei gesehen und ihre Anstrengung auf das »synthetische«, d. h. viele, möglichst wesentliche Ausdrücke des Gesichts umgreifende Porträt gerichtet. Auf diese Weise hatte sie versucht, dem Vorwurf des Zufälligen, Mechanischen und Seelenlosen zu entgehen, wie er von seiten der Malerei beständig gegen sie erhoben wurde. Jetzt vollzieht sie eine Wendung zur Selbstbehauptung. Die Fotografie bekennt sich offen zu ihrem analytischen Charakter und behauptet darin ihre Stärke gegenüber der Malerei. 1902 formuliert George Bernard Shaw polemisch das neue Selbstbewußtsein der Fotografie:

»Der Maler ist es, der nur eine Ansicht der Person geben kann. Velasquez, mit all seinem Können, hatte nur einen Philipp, Van Dyke nur einen Charles, Tenniel nur einen Gladstone, Furniss nur einen Sir William Harcourt, und keiner von diesen entspricht der Realität. Die Kamera macht aus einer Person authentische Porträts von mindestens sechs verschiedenen Personen und Charakteren.«⁵

Das eine, ideale Gesicht des Menschen wird zerlegt in viele, reale und spezielle Gesichter. Die Einheit der Person wird gleichsam »photolytisch« behandelt, sie wird aufgesprengt in die Vielfalt ihrer Ausdrücke und Aspekte. Das hat technische Voraussetzungen, wie sie erst jetzt gegeben sind. Aber ebenfalls erst jetzt, da die fotografische Gesichtsbehandlung nicht mehr nur Sache der Künstler-Fotografen ist, formieren sich die *Interessen* an solchen

partialen und isolierten Gesichtsmomenten. Man hätte schwerlich so viele neue »Wahrheiten« des Gesichts entdeckt, hätte es nicht ebensoviele neue Erkennungswillen gegeben, die das Gesicht als ihre eigenste Fläche entdecken und besetzen.

Welches sind die neuen Erkennungswillen, die neben die alten Interessen am Gesichtsbild treten – und bei diesen alten Interessen denke man nicht nur an Kunst und Repräsentation, sondern auch an den Wunsch nach Erinnerung, man denke an die zahllosen Toten-Bilder des 19. Jahrhunderts (nicht zuletzt von toten Kindern, die bei dieser Gelegenheit zum ersten und letzten Male fotografiert wurden) – welches also sind diese neuen Erkennungswillen?

Da ist zunächst die Wissenschaft, in ihrer vordersten Linie die Ausdruckswissenschaft, deren bedeutendstes Werk von Charles Darwin stammt: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen* erscheint im Jahre 1872. Diese junge Wissenschaft, eine Vorläuferin der Anthropologie und Ethnologie des 20. Jahrhunderts, eine Erbin und Nachfolgerin der Physiognomik und Pathognomik des 18. Jahrhunderts, entwickelt bald großen Bedarf an Gesichtsbildern. Wissenschaftlichem Interesse dienen auch die Lehrfotos der Medizin und die Porträtsammlungen einer emsig typologisierenden und klassifizierenden Psychopathologie: hier dient die Fotografie dazu, pathologische Züge zu bestimmen und sichtbare Normen von Gesundheit aufzustellen.

Neben der Wissenschaft entwickelt die Polizei ein Interesse an der Fotografie. Die Anfänge der Kriminalfotothek oder des sogenannten Verbrecheralbums datieren auf das Jahr 1854, als zum ersten Mal ein Mensch mit Hilfe einer fotografischen Aufnahme eines Deliktes überführt wurde. Das Verfahren macht rasch Schule und wird, vor allem in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, verbreitet und systematisiert. Neben der Anthropometrie von Bertillon und der Identifizierung von Fingerabdrücken stellt das kriminalistische Porträt eines der wichtigsten Fahndungsmittel des modernen Polizeiwesens dar und ersetzt weitgehend die ungenauen und willkürlichen »Signalements«, die Ausschreibungen zur Fahndung, jene oftmals unbeholfenen oder literarisch schillernden Beschreibungen eines Menschenäußeren.

Daß auch Politiker und Presseleute schon bald Interesse am Foto, speziell am Nachrichtenfoto, zeigen sollten, liegt auf der

Hand: die einen wollen bekannt werden, die anderen bekannt machen. Dank seines weit verbreiteten Porträts ist der Politiker den Massen ein Bekannter, dank der zugreifenden Momentaufnahme ist ihnen selbst sein Mienenspiel vertraut. Georg Simmel hat sehr früh bereits auf die soziologische Bedeutung dieses visuellen »Kennens« hingewiesen, dessen Möglichkeit unter anderem in der Massenfotografie liegt.

Schließlich tritt seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts, etwa seit der Entwicklung der »Kodak«-Kamera von Eastman im Jahre 1888, zu all diesen, sagen wir: offiziellen Interessen an der Fotografie, speziell am fotografischen Gesichtsbild, noch die massenhafte Praxis der Amateure. Doch auf die vielfältigen und eher sentimental Motive ihres »Knipsens« wollen wir hier nicht eingehen, sondern uns an das Erkennenwollen und Zu-Erkennen-Geben von Wissenschaften, Polizei, Presse und Politik halten.

Von ihnen geht seit dem Ende des letzten Jahrhunderts eine gewaltige Nachfrage nach Porträts aus, die den alten Status des Bildnisses als Privileg der Vornehmen, der Reichen und der Mächtigen revolutionieren. In seinem Buch *Überwachen und Strafen* zeigt Michel Foucault, wie sich im 18. Jahrhundert vermittlels recht unscheinbarer Disziplinarverfahren wie der *Prüfung* so etwas wie eine »Schriftmacht« ausbildet, die alle Individuen erfaßt, auch und gerade die zuvor unbeschriebenen, die gemeinen Leute. Allesamt werden sie nun in ein »Netz des Schreibens und der Schrift« versetzt, das alle Eigentümlichkeiten des Individuums umgreift und – tendenziell – seine geringfügigsten Äußerungen registriert.

»Lange Zeit hindurch war die beliebige, die gemeine Individualität unterhalb der Wahrnehmungs- und Beschreibungsschwelle geblieben. Betrachtet werden, beobachtet werden, erzählt werden und Tag für Tag aufgezeichnet werden waren Privilegien. Die Chronik eines Menschen, die Erzählung seines Lebens, die Geschichtsschreibung seiner Existenz gehörte zu den Ritualen seiner Macht. Die Disziplinarprozeduren kehren dieses Verhältnis um, sie setzen die Schwelle der beschreibbaren Individualität herab und machen aus der Beschreibung ein Mittel der Kontrolle und eine Methode der Beherrschung.«⁶

In den Dossiers der Schulen, der Krankenanstalten usw. wird aus der Schrift im Sinne des Beschriebenwerdens ein Kontrollmittel der Vielen. Nach wie vor also hat die Schrift eine politische Funktion, aber diese Funktion hat sich umgekehrt.

Vielleicht stellt das, was sich beginnend in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und mit Hilfe der Fotografie vollzogen hat, eine ähnliche Umkehrung in der politischen Funktion des Bildes, speziell des Gesichts-Bildes dar. Von nun an wird niemand mehr bilderlos, wird niemand mehr gesichtslos leben: in den Jahren 1870 bis 1890 ereignet sich so etwas wie die Geburt des *homo photographicus*, des modernen Bildermenschen. In diesen Jahrzehnten vollzieht sich eine wahrhafte Revolution in der abendländischen Kultur, soweit sie es mit Bildern oder, besser: mit dem Bilderhaben oder Bildersein der Menschen, zu tun hat. Nur war diese Revolution unscheinbar, unspektakulär, grau und massenhaft gegenüber dem strahlenden Aufstieg des neuzeitlichen Herrscherporträts, von dem so viel die Rede gewesen ist. Sie ist auch deshalb so schwer greifbar, weil sie uns »zu nahe« ist, im zeitlichen wie im körperlichen Sinne. Zu eng klebt sie an jener Selbstverständlichkeit, die darin besteht, daß wir alle ein (oder mehrere) Gesichter haben, daß wir unser Gesicht anderen hinhalten und daß wir in einer Gesellschaft von Gesichtern leben.

Neben die »Schriftmacht« also, der die Individuen seit einem Jahrhundert unterliegen, tritt gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine weitere große Strata der Wissenserhebung und der Kontrolle, die die andere nicht verdrängt, sondern ergänzt und erweitert: eine »Bildermacht«. Sie ist auch deshalb so unscheinbar und wird so bereitwillig akzeptiert, weil sie wie eine reine Demokratisierung des alten Bilder-Privilegs – und das heißt immer: Gesichter-Privilegs – auftritt und weil tatsächlich die Fotografie Ruhmes- und Lobeswerke eigener Art wie das Starwesen hervorbringen wird, Glorifizierungsweisen, welche die Masse faszinieren und den Amateur inspirieren werden, selbst aktiv in den Betrieb der neuen Bildermacht einzusteigen.

Diese Einlassung des menschlichen Gesichts in eine breit gestreute und auf viele »Instanzen« verteilte Bildermacht ist gemeint, wenn wir von der Erfindung des *photogenen Gesichts* am Ende des 19. Jahrhunderts sprechen. Dieses Gesicht ist freilich nicht einheitlich, in ihm sind Bilder verschiedenster Herkunft zu einer künstlichen Einheit verschnürt, darunter auch alte, vorfotografische Bilder. Doch dieses Gesicht ist nicht mehr, wie in früheren Jahrhunderten, eine Fläche unter den vielen Flächen der Welt, die wie diese lesbar oder unlesbar ist. Es ist auch nicht mehr, wie für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert, die Ausdrucks-

fläche eines Charakters oder – romantisch – einer Seele, die man mit den Mitteln von Physiognomik und Pathognomik zu ergründen sucht, sondern es ist eine Collage aus fotografischen Flächen, die ganz speziellen wissenschaftlichen, kriminalistischen und journalistischen Lesarten unterliegt.⁷ Ist es ein Wunder, wenn endlich der Foto- und Hyperrealismus der letzten Jahrzehnte in diesen Gesichtern nicht mehr die Tiefe einer Menschenseele, sondern nur noch das Nebeneinander und Ineinander fotografischer Flächen und Zitate, wenn die Fotografie in diesen Gesichtern nur noch sich selbst als erste und letzte Referenz entdeckt?⁸

Wenn man im Zusammenhang mit dem »fotogenen Gesicht« davon spricht, daß die Fotografie Gesichter »macht«, klingt das technizistisch und produktivistisch, es klingt nach einer überzogenen Metapher. Man kann nicht, wie wir gern möchten, die Termini Gesellschaft, Politik, Fotografie und Gesicht enger fassen, als es in den Sozialgeschichten der Fotografie und des Porträts bisher geschieht, ohne den Terminus des »Gesichts« seiner vermeintlichen Selbstverständlichkeit zu entreißen. Das Gesicht ist, behaupten wir also, nichts schlechthin Gegebenes, nichts, was vor oder außerhalb des Politischen und Ikonischen »da ist«, sondern ein künstliches und politisches Gebilde. Alfred Döblin hat diesen Aspekt des Gemachten an den Gesichtern bemerkt, als er sein Vorwort zu den Bildern August Sanders schrieb.⁹ Darin spricht Döblin zunächst von der alle Gesichter gleichmachenden Gewalt des Todes, bevor er sich den fotografischen Porträts zuwendet:

»Während uns aus den Totenmasken überwältigend die eine gleichbleibende Anonymität entgegentritt – wir blicken in eine große eigentümliche Mondlandschaft –, so sehen wir hier – Individuen? Merkwürdig. Man würde glauben, man sieht Individuen. Aber plötzlich – merkt man, man sieht auch hier keine Individuen! Es ist zwar nicht die große, eintönige Mondlandschaft des Todes, deren Licht auf allen Gesichtern liegt, es ist etwas anderes. Und was? Wir sprechen jetzt von der erstaunlichen Abflachung der Gesichter und Bilder durch die menschliche Gesellschaft, durch die Klassen, durch ihre Kulturstufe. Dies ist die zweite gleichmachende oder angleichende Anonymität.«

Döblin hat das, was die Gesellschaft den Gesichtern antut, ausschließlich im negativen Sinne als »Abflachung« begriffen. Über den produktiven Beitrag der Fotografie zur gesellschaftlichen Gesichtung verliert er kein Wort. Über die Fotografie äußert sich

auch Georg Simmel nicht, als er in seinem »Exkurs über die Sinne«¹⁰ auf die soziologische Bedeutung des Betrachtens und Kennens von Gesichtern zu sprechen kommt. Für ihn sind es die öffentlichen Verkehrsmittel, die es den Menschen ermöglichen, sich minuten- und stundenlang anzublicken, ohne ein Wort miteinander wechseln zu müssen. (Statt dessen, möchten wir ergänzen, wechseln sie Blicke und Gesichter.) Von der Fotografie als *dem* öffentlichen Gesichtsbeförderungsmittel par excellence ist, wie gesagt, nicht die Rede; wohl aber weist Simmel in Richtung einer Soziogenese des modernen Gesichts, wenn er davon spricht, daß der »moderne Verkehr« mit seiner erweiterten Blick-Gesicht-Relation »die generellen soziologischen Gefühle auf ganz veränderte Voraussetzungen« stellt. Denn es ist, und das registriert Simmels formale und ästhetische Betrachtung genau, soziologisch durchaus nicht gleichgültig, wenn die Menschen sich derart häufig und lange ihre Gesichter präsentieren und schließlich – dank Fotografie und Presse – dieses Gesichterzeigen noch unabhängig von Ort und Zeit und reproduzierbar machen. Wenn eine Gesellschaft derart penetrant »gesichtet« ist, dann darf man vermuten, daß die Gesichtsflächen auch politisch besetzt sind, daß also die Gesichtsflächen nicht nur sentimentale, ästhetische oder signalpraktische Bedeutung haben, sondern Stützpunkte für Machtbeziehungen darstellen. Freilich nur für spezifische: »gewisse Machtverbindungen«, heißt es bei Deleuze und Guattari, »beruhen auf Gesichterproduktion, andere nicht. In primitiven Gesellschaften etwa spielt sich wenig über das Gesicht ab . . .«¹¹

In den Gesellschaften der europäischen Zivilisation hat sich zunehmend mehr über das Gesicht abgespielt; die Geschichte des Porträts ist auch eine Geschichte der europäischen Gesichterpolitik. In der, so meinen wir, ein spätes und wichtiges Kapitel noch zu schreiben ist, eben das einer alltäglichen und massenhaften, der fotografischen Gesichterpolitik. Ihren Chronisten innerhalb des fotografischen »Mediums« selbst hat diese Gesichter-Bilder-Politik seit langem gefunden. Wenn es stimmt, was Deleuze und Guattari behaupten, daß man das »Gesichter-Haben« nicht von der Seite des Individuums, sondern von der der Gesichterfabrikation, nicht von der Seite des Gesichteten, sondern von der der Gesichtung her betrachten muß (woraus sie folgern: »Man rutscht eher in ein Gesicht hinein, als daß man eines besitzt . . . Nicht ein Subjekt wählt zwischen Gesichtern, sondern die Gesichter wäh-

len ihre Subjekte«¹²⁾, dann ist damit nur eine These aufgestellt, die August Sander vor mehr als fünfzig Jahren mit den Mitteln der Fotografie formuliert hat.

Aber auf welche Gewährsleute wir uns auch immer berufen – die Tatsache des Gesichter-Habens und -Zeigens (und auch die des Nicht-Habens, -Verlierens oder -Versteckens), erst recht die mit fotografischen Mitteln bewerkstelligte, ist alles andere als ein unschuldiges und rohes Faktum. Sie ist jeder Selbstverständlichkeit, jeder scheinbaren Natürlichkeit zu entkleiden: das »ewige Antlitz« ist eine Fiktion; Gesichter werden von der Gesellschaft nicht entfremdet oder abgeflacht, sondern von ihr erzeugt. Das *foto-gene Gesicht* ist nicht die Maske einer von der Gesellschaft über das Individuum verhängten Rolle, sondern eher ein prothesenhaft erweitertes und an die Gesellschaft angeschlossenes Gesicht. Es ist integraler Bestandteil unserer technisch bzw. durch Medien verbundenen Öffentlichkeit von Sinnen, Organen und Körperflächen, integraler Bestandteil dieser Prothesen-Öffentlichkeit; es ist eine Fläche unter den vielen Bild-, Ton-, Sprach- und Organflächen, die unsere Gesellschaft erfand, verband und verwaltet.

Nur wenn man sich diesen speziellen Status des Gesichts (das wir ungefähr dort tragen, wo die Früheren ein »Antlitz«, einen »Kopf« oder was auch immer trugen) anhand seiner Fotogenese, also anhand seiner Ausbildung und Besetzung durch eine fotografische Bildermacht verdeutlicht, kann man anfangen, die Gesichter-Bilder-Politik als eine Herausforderung zu begreifen, der es auf ihrem Niveau und in ihrem Felde zu antworten gilt.

Vielleicht wird es in dieser Perspektive möglich, eine andere Kritik des Gesichter-Bilder-Verhaltens in unserer Gesellschaft durchzuführen, sei es im Blick auf die Parteiplakate der letzten Landtags- und Bundestagswahlen, die immer weniger Text durch immer mehr Politiker-Gesicht ersetzen, sei es im Blick auf die Kriegsbemalungen der Stämme von Punks, Teds, Mods und Rockern, die in ganz ähnlicher Weise auf verbale Argumentation verzichten. Weder sind die Plakate der Parteien noch ist »die Jugend« sprachlos geworden – nur argumentieren sie nicht mehr auf der Ebene einer Diskurspolitik, sondern auf der einer *Bilder-Politik*. Ermöglicht wird das dadurch, daß es in dieser Gesellschaft verschiedene Strata des Politischen gibt, von denen nur einige sprachlich sind, während andere eigene Ausdruckssubstanzen und -flächen besitzen. Eine davon ist die Bilderpolitik des Gesichts, die

allerdings so lange verkannt wird, wie man das Politische nur in den klassischen Rahmen von Rhetorik, Ökonomie und evtl. Militär sieht. Aber genau diese Bilderpolitik des Gesichts steht hinter den Bemühungen ums richtige Image – und es scheint, als verbande sie auf hinterhältige Weise die Bonner Politiker mit jener »Jugend«, die ihnen so fremd geworden ist.

Comment défaire le visage? fragen Deleuze und Guattari – »Wie soll man das Gesicht auflösen bzw. abschaffen?« Und ihre Antwort, entschieden anti-fotografisch, lautet: »Nie wird es uns gelingen, uns wieder einen primitiven Kopf und Körper zu geben, einen menschlichen, spirituellen und gesichtslosen Kopf. Im Gegenteil, das führte nur dahin, daß wir von neuem Fotos machten . . .«¹³

Anmerkungen

- 1 In diesem Sinne hat auch Klaus Honnef jüngst Polaroids aus einer New Yorker Disco kommentiert: »Aber auch ihre Gesichter waren geborgt. Ihre Bilder sind bereits fotografisch geprägt. Durchtränkt von fotografischen Bildern, die früher einem massenhaften Konsum gedient haben. Von Bildern der Werbung, der Mode, von Glamourfotos der Stars . . .« *Kunstforum* 52, Köln 1982, S. 128.
- 2 Nadar, zitiert nach Susan Sontag, *Über Fotografie*, München 1978.
- 3 A. A. E. Disdéri, *Praxis und Ästhetik der Porträtphotographie*, in: W. Wiegand, *Die Wahrheit der Photographie*, Frankfurt 1981, S. 107, 119, 120.
- 4 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, S. 29. Vgl. auch die schöne Stelle bei Mechtilde Lichnowsky, *Der Kampf mit dem Fachmann*, München 1978 (Leipzig 1924), S. 42: »Wer kennt ihn nicht, den Fachmann, der sich Lichtbildner nennt? Was ich will, weiß ich. Was er kann, weiß ich auch. Am besten weiß ich, was er könnte – und das weiß er nicht. Er hingegen weiß, was er will, und daß ich nicht weiß, was ich will. Er will – was ich weiß; da er aber nicht kann, was er könnte, wenn er wüßte, was ich weiß, und nicht will, was er nicht weiß, daß er könnte, wenn er wüßte, was ich will – so entsteht ein Lichtbild. Diese kann ich nicht brauchen. Ich müßte zu einem anderen Fachmann gehen, und da wüßte ich wiederum, was ich will und was er nur kann, wenn er auch wüßte . . .«
- 5 G. B. Shaw, *Das Unmechanische der Fotografie*, in: W. Kemp, *Theorie der Fotografie*, Bd. 1, München 1980, S. 225.

- 6 M. Foucault, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt 1976, S. 246 f.
- 7 Das ist übrigens auch der Grund dafür, daß, wie Rudolf Kassner bemerkt hat, die Physiognomik im 20. Jahrhundert »nicht mehr stimmt«.
- 8 Walter Grasskamp (in *Kunstforum* 52, Köln 1982, S. 14 ff.) greift allerdings zu kurz, wenn er von dieser *wirklichen* Wahrheit der Porträtfotografie (Bilder sind Bilder von Bildern, nicht von Menschenwahrheiten, -seelen, -charakteren) her den *physiognomischen* Wahrheitsanspruch in der Fotografie denunziert. Er übersieht, daß im Hintergrund der Fotografie als *reinem* Bilderdienst (Kunstfoto, Modelfoto, Werbung . . .) stets noch eine Fotografie als Wahrheits- oder Erkennungsdienst funktioniert, in der der physiognomische Anspruch sozusagen zwanghaft realisiert ist, und daß unser »Lesen« von Fotos so lange unrein bleiben, d. h. ständig wieder in Wahrheits- und Seelentiefen absinken wird, als sämtliche Oberflächen des modernen *homo psychologicus* zu »Tiefenoperationen« herhalten müssen. In unseren Gesellschaften ist das *Image* nicht nur eine Fotokosmetik des Gesichts, sondern zugleich eine Tiefenkosmetik der »Seele«. Andererseits waren die Gesichter nie so sehr »beseelt« wie nach anderthalb Jahrhunderten Fotografie. Die Gesichtsbilder *sind* Seelenbilder – und umgekehrt: »Gesicht« und »Seele«, von der Physiognomik noch als Signifikant und Signifikat getrennt, sind durch die Fotografie im *Imaginären* verschweißt.
- 9 »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, Vorwort zu A. Sander, *Antlitz der Zeit*, Neuaufl. München 1976, S. 15.
- 10 In: G. Simmel, *Soziologie*, München und Leipzig 1922.
- 11 G. Deleuze und F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris 1980, S. 215.
- 12 A.a.O., S. 217, 220.
- 13 A.a.O., S. 231.

Claus-Dieter Rath

Die öffentliche Netzhaut: Das fernsehende Auge

Kino-Szene:

»Ein schrilles Klingelzeichen lädt uns ein. Eine Bude besonderer Art bietet in ihrem Aushang riesige gemalte Gesichter, Photographien von Küssen, von Umarmungen, von Reiterszenen. Wir treten in die Dämmerung einer künstlichen Höhle. Tanzend fällt leuchtender Staub auf die Leinwand; unsere Blicke verlieren sich in ihm; er nimmt Körper und Leben an; er zieht uns mit sich in ein schweifendes Abenteuer: wir überwinden Zeiten und Räume, bis eine feierliche Musik die Schatten von der wieder weiß gewordenen Bildwand verscheucht hat. Wir gehen hinaus, und wir sprechen über Vorzüge und Fehler eines Films.«¹

Radio-Szene:

»Als sich Ende Dezember 1942 die deutsche Katastrophe von Stalingrad abzeichnete, die Nordafrika-Front zusammengebrochen und das Ende von Hitlers Herrschaft in Europa noch deutlicher vorauszusehen war, gelang dem deutschen Rundfunk durch eine bis dahin einmalige technische Leistung eine von vornherein kalkulierte propagandistische Tiefenwirkung, wie sie in dieser Steigerungsform nur mit Hilfe des Radios erzielt werden konnte. Nach enormen technischen Vorbereitungen, die aufs feinste aufeinander abgestimmt worden waren, wurden am 24. Dezember 1942 zur »Weihnachtssendung« 30 Übertragungsstellen in Hitlers Herrschaftsbereich vom Eismeer bis Nordafrika, von der Wolga bis zur Atlantikküste (. . .), über den »Äther« angerufen und gaben Antwort, vereinigten sich zum Zwiegespräch, beglückte Grüße von Eltern, der Ruf eines Kindes, eine dunkle Soldatenstimme: »Hier ist Stalingrad, die Stadt an der Wolga!« Dann vereinigten sich die Stimmen aller Teilnehmer an den Mikrofonen zum gemeinsamen Gesang eines Weihnachtsliedes. Der Rundfunk lebte vom Augenblick, machte seine Schwäche zur Stärke, demonstrierte seine Überlegenheit, Triumph des simultanen akustischen Mediums, übertrug Erleben, das Tränen hervorrief und Sehnsucht erfüllte. Dann aber der »Ruf zur Volksgemeinschaft« – der gemeinsame Choral: »Und wenn die Welt voll Teufel wär, es muß uns doch gelingen!« Zu solcher Wirkung wäre Druckerschwärze nicht fähig gewesen.

Der Rundfunk nutzte seine »raumüberwindende Kraft«, verschmolz die

räumliche Weite mit dem persönlichen Bereich menschlichen Fühlens, vereinte die Wiederhörensfreude von Menschen, die der Krieg getrennt und in unendliche Ferne entrückt hatte. (. . .) Einzelgeschehen wurde mit Hilfe der Technik verkoppelt und erzielte erst dadurch den elektrisierenden Effekt.«²

Vorschau auf eine künftige Szene:

Rudolf Arnheim (1933):

»Mit dem Hinzukommen des Bildes verliert der Rundfunk seine Eigenart als neues Ausdrucksmittel und wird reines Verbreitungsmittel. (. . .)

Das Fernsehen wird uns nicht nur, wie der Film, die Welt abbilden – und diese Bilder werden farbig und vielleicht auch räumlich sein –, sondern die Abbildung dadurch umso faszinierender machen, daß wir anstelle des bloß Aufgezeichneten, Aufbewahrten ferne Vorgänge im Augenblick ihres Geschehens miterleben werden.

Mit dem Fernsehen wird die dokumentarische Fähigkeit des Rundfunks ins Ungeheure gesteigert. Die reine Hörwelt ist (. . .) verhältnismäßig arm an dokumentarischen Qualitäten. Ohne die Vermittlung eines Sprechers – des schildernden Wortes also – bleibt das Abbild eines Geschehens, das uns der Rundfunk »überträgt«, allzuoft dürftig bis zur Unverständlichkeit. (. . .)

Unser Ohr ist vor allem ein Werkzeug des Verstandes, des Gehirns, Empfänger des schon Geformten. Sehen aber ist Anschauung, Erfahrung, Sammeln von sinnlichem Rohmaterial.

Mit dem Fernsehen wird der Rundfunk dokumentarisch. Erst wenn er auch dem Auge dient, läßt er uns anschaulich miterleben, was in der großen Welt um uns vorgeht. Wir sehen das auf dem Hauptplatz der Nachbarstadt herbeigeströmte Volk, sehen den Regierungschef des Nachbarstaates sprechen, wir sehen die Boxer jenseits des Meeres um die Weltmeisterschaft kämpfen, sehen die englischen Tanzmusiker, die italienische Koloratursängerin, den deutschen Gelehrten, sehen die rauchenden Trümmer zerstörter Eisenbahnwagen, die Maskenzüge des Karnevals, sehen aus dem Flugzeug zwischen Wolken die Schneeberge, sehen die Fische durch die Fenster des Unterseebootes, die Maschinen der Autofabrik, das Expeditionsschiff im Kampfe gegen das Polareis. Wir sehen die Sonne über dem Vesuv und in der nächsten Sekunde die Lichtreklamen im nächtlichen New York. Der Umweg über das beschreibende Wort, die Schranke der fremden Sprache verschwinden: die große Welt selbst lebt ihr Leben in unserem Zimmer. (. . .)

So erweist sich das Fernsehen als ein Verwandter von Auto und Flugzeug, als ein Verkehrsmittel des Geistes.«³

Fernsehen ohne Szene:

Fernsehen kennt keine Vorhalle, kein Zufühkommen, ungeduldiges Warten, keine Sitzreihen, keine Platzanweiserin, keine durchgesessenen Klappsitze, keinen störenden Vordermann, kein unbekanntes Parfüm, keine dampfenden Mäntel, keine Dunkelheit. Kein Versuch, sich heimlich eine Zigarette anzustecken, keine rollenden Cola-Dosen und kein sich öffnender Vorhang. Fernsehen ist immer schon da. Bilder-Radio und Heim-Kino. Plus . . .

Einem kleinen Kühlschrank ähnlich steht der Kasten im Raum. Inmitten von Objekten, die zum Teil rituelle Bedeutung haben, von Souvenirs, Schränken, Vasen, ›Kunst‹ und ›Kitsch‹ steht das Fernsehgerät als Teil der Wohn-Ästhetik.

Der Apparat ist Teil der ›materiellen Kultur‹, Gegenstand in sozialem, räumlichem, zeitlichem, situativem und medialem Kontext.

Die Sitzecken haben sich auf diese Leerstelle im Raum ausgerichtet: Das Gegenüber der Couch sind nicht mehr die Sessel oder die Tür, sondern ist der Apparat.⁴

Die Väter des deutschen Fernsehens haben es mit verschiedenen programmatischen Konzepten benannt: Zauberspiegel, Fenster zur Welt, fünfte Wand.

Im Ruhezustand schaut einen eine grau-beige, leicht gewölbte Glasscheibe an, in der sich Licht, Einrichtungsgegenstände und auch die Bewohner matt spiegeln.

Drücken wir auf den Knopf: Die aktivierte Mattscheibe läßt sich knisternd auf. Ein dünnes Pfeifen, es rauscht und flimmert. Unschärf erkennt man Zeilen und rasende Punkte. Ein Kanal liefert uns schließlich sprechende Bilder.

Wir schalten weiter und sehen den Oberkörper einer Sprecherin. Auf dem nächsten Kanal irritieren uns die schwarzen Streifen, die einen uns bekannten Breitleinwand-Film umrahmen. Die Kinolandschaft wirkt schwächig.

Der Apparat erscheint als Kreuzung aus dreidimensionaler Guckkastenbühne und zweidimensionalem Wechselrahmen.

Ab und zu geht ein elektrisches Zucken durch das Bild. Plötzlich scheint alles tot. Wir sind abgeschnitten. Wir allein? ..

Das Gerät summt noch. Ist die Empfangsantenne beschädigt? Ob wir alle isoliert sind – wie vor einigen Jahren in der Bretagne, als ein Umsetzer in die Luft gesprengt worden war? Ist im Studio Unordnung ausgebrochen? Beim Auftauchen des Schildes ›Kurze

Unterbrechung beantwortet sich unser Fragen. Die andern sind noch da. Wir gehören weiter dazu. Wir sind dabei.

Rasche Schnittfolgen lösen endlose Großaufnahmen ab. Wir sehen sprechende, schweißbeperte Köpfe oder Reptilien mit Zwölftonmusik.

Ereignisreich, ereignisarm wie ein Aquarium steht der Apparat in der Ecke.

In *Arabesque* von Stanley Donen zerbricht die Glaswand des Aquariums, und Wasser, Fische und andere Meerestiere ergießen sich in den Raum des Zuschauers. Der Bildschirm scheint hingegen eine schußsichere Glasplatte, auf die alle möglichen Gefahren auftreffen können, ohne uns Schaden anzutun.

Das Auge kann als Teleskop sich Einzelheiten herausuchen, kann den Bildschirm auflösen, kann in die Mattscheibe hinein- und durch die Mattscheibe hindurchstarren.

Eine Person, die blickt, ohne jemanden oder etwas Bestimmtes anzublicken, erklärt das Programm.

Switching – Elektronisches Blättern

Solange es nur ein einziges Programm gab, folgten Auge und Ohr gleichsam einem Zeigestock des Moderators, der durch die Sendungen führte. Im zeitlichen Nacheinander kündigte er mit dem »Und jetzt sehen Sie . . .« die nächste Moritat an.

Mit zwei und mehr Programmen beginnt ein elektronisches Blättern – das der Behandlung der Illustrierten verwandt ist. Es tut sich nicht ein Rundblick auf – wie aus einem Panoramafenster –, sondern ein Blick in die Welt ohne Perspektive.

Was anfängt zu strömen und zu purzeln, entwischt bald der Ordnung seiner Darstellbarkeit in einer Programmzeitschrift, in der man vielleicht das Wichtige und Interessante angekreuzt hat.

Der Zug von Bildern, Tönen, Worten, der vorbeigleitenden Schriften hat die Sogwirkung einer Tunnelbahn . . . oder eines schwarzen Loches.

Die Spannung besteht nicht in der einzelnen Geschichte, die da auf der Mattscheibe abläuft, sondern in der Assoziation der einzelnen Splitter, ihrer Übereinstimmung, in Gegensatz, Wiederholung, Kluft. Sie funktioniert über die Aktivierung von Assoziatio-

nen und die Neuverknüpfung von Wahrnehmungen und Resten durch Bild-, Text- und Ton-Metaphern, die gewissermaßen ruckartig an die nächste Einstellung oder Sequenz verkleben.

Die Imagination schwingt sich auf die Welle.

›Was gibt es noch?‹ Lauernde Haltung. Bildgier. Heißhunger. Man reitet auf den Höhepunkten der einzelnen Wellen hin und her. (Natürlich ruht man sich auch mal aus oder konzentriert sich auf einen ganz bestimmten Programmteil.)

Wenn beim ›Reinschauen‹ kein tragender Ausgangspunkt erscheint oder wenn die so erzeugte Spannung abflaut, wird der Apparat wieder abgestellt.

Umstellung des Fernsehraums

Es ist zu fragen, welchen dramaturgischen Stellenwert diese Medien-Dimension für das Familien-Theater im Wohnzimmer hat. Sie ist anderer Art als der schlichte Wandschmuck oder das Ausbrechen eines weiteren Fensters im Wohnraum.

Der Raum vor dem Zuschauer bildet eine Art Vexierbild, dessen Realitätsebenen miteinander verschmelzen – die Personen und die Haustiere im Vordergrund, die durch das Fernsehbild im Hintergrund marschieren, das uns Szenen aus dem japanischen Alltagsleben zeigt. Fernsehen ist Fließ-Kulisse. So wird das Interieur ständig anders hergerichtet.

Das Auge springt zwischen Vorder- und Hintergrund. Es kann den Fernseher als Bühne wahrnehmen, auf der heimische Szenen ablaufen.

Das Auge kann im Zimmer umherschweifen und – unterstützt vom Ton – das Interieur ins TV-Geschehen einbauen. Denn der Fernsehraum ist eine Einheit von Sende- und Empfangsraum, von Produktions-, Distributions- und Rezeptionsorten.

Der fernsehende Mensch sieht sich aus der Verantwortung gerückt: Er hat den Überblick, muß aber nichts bewegen. Er kann sich zugleich im Zentrum wie auch an der Peripherie des TV-Welt-Geschehens fühlen.

Alles läuft. Alles wird Ornament. Das Fernsehbild ist Ornament der Situation vor dem Gerät. Die Situation vor dem Gerät ist Ornament des Bild-Ton-Phänomens. Reales, Imaginäres und Symbolisches verschweißen sich.

Klangraum

Das Murmeln. Das unaufhörliche Murmeln der Kommentare, der Dialoge, der Ansagen, der Musik, der Schlager(sänger), der Quizmaster, der quietschenden Autoreifen, der Gewehrsalven, der raschelnden Bettdecken, der Stimme am Telefon, des Stöhnens – und schließlich der Gute-Nacht-Wunsch auf jedem Kanal.

Es klopft an der Wand. Wirklich? »Ist das im Fernsehen?« Ein Hochhausbewohner sagt: »Ich höre manchmal auch Unterhaltungen. Und ich weiß nicht, woher es kommt.«

Schlaraffenland fürs Auge

Die Tatsache, daß alles auftaucht oder zumindest auftauchen könnte, versetzt uns in den Zustand potentieller Allwissenheit und Unsterblichkeit, denn wir sind ja noch einmal davongekommen.

Der Bilderfluß des TV bietet alles. Er ist genauso überdimensioniert wie die riesigen Fische, Frösche und Früchte des Schlaraffenlandes (Flüsse von Milch und Honig, Paläste aus Käse und Würsten).

Der Garten Eden, an den Türhütern vorbei gesehen. Im TV ist alles da, nichts aber ist greifbar. Aber alles wird als Erreichbares oder Machbares gepriesen. Auf alle Fälle hat man den Draht dazu.

Diffusion des Blicks, Zerstreuung

Oft werden die Zuschauer – den armen, aber glücklichen Wilden gleich – als träge Masse verstanden, die doch bitte aktiv, kreativ werden möge – sei es auf kognitive oder motorische Weise.

»Die Zahlen seit dem 1. Oktober 1973 bestätigen, daß die Zuschauer ihr Unterhaltungsbedürfnis höher veranschlagen als ihr Informationsbedürfnis. Ganz einfach gesagt: Viele »mogeln« sich um die politische Information herum.«¹ Es geht ihnen weder um politischen Bildungswillen noch um »Verstehen« oder um »Kommunikation«. Es geht nicht um Aneignung eines systematisierten,

anwendbaren Erfahrungsschatzes noch um die Akkumulation von Wissen.

Fernsehen tritt als Erweiterung traditioneller Wissensregister (Mega-Bibliothek) und traditioneller Informationsvermittlung (Mega-Parentela) auf. Aber es betreibt auch die Zersetzung des Wissens. Es ist zugleich Agent der Konzentration wie auch der Diffusion, des Aufbrechens traditioneller Strukturen und der Fusion mit ihren Resten: So wie die Magie Elemente der Physik aufnimmt, das Heidentum Elemente christlicher Religion und vice versa, so nimmt das TV Politik, Wissenschaft, Religion in sich auf und verschmilzt sie.

Jegliches Element unterliegt der Fernseh-Dramaturgie. Für den Zuschauer treten nicht religiöser, magischer, wissenschaftlicher, politischer Diskurs als eigene Institutionen auf, sondern sie fließen ineinander, erscheinen nur noch als Mikropräsenzen.

»Flucht durch TV«

Fernsehen betreibt auch Subversion des Sozialen: Es bringt das *Haus* in Bewegung. Die physische Wirksamkeit von Mauern scheint außer Kraft gesetzt. Blick aus dem Fenster wird zugleich Blick *in* ein Fenster, Schaufenster, in dem die Welt sich ausstellt.

Fernsehen schafft einen diffusen Raum: Sowohl einen Raum, der geographisch nicht genau zu umschreiben ist – zwischen Sende- und Empfangsraum –, als auch einen Raum, der Zerstreuung auf relativ risikofreie Weise erlaubt:

Fernsehen ist nicht der zentrierte, gezielte, sehnsüchtige Blick des nach Wahrheit und Erlösung Suchenden, sondern die allein atmosphärische Gewärtigung eines Mediums, das Bilder und Töne liefert.

Im Gegensatz zur Alltagskommunikation zwischen Personen kann man hinsehen oder auch nicht, hinhören oder auch nicht, sich auf anderes konzentrieren, sich an vergangene Stimmungen oder an vergessene Pflichten erinnern lassen, sich auf etwas anderes konzentrieren, man kann all das miteinander kreuzen oder auch einschlafen.

Fernsehen ist Nebentätigkeit beim Bügeln oder Kochen, beim Putzen oder Zeitunglesen. Selten ist der Fernsicht ein gebün-

delter, konzentrierter, einziger. Fernsehen ist eher gelegentliches Aufmerken, Aufschauen aus einer Grundstimmung zerstreuter Aufmerksamkeit. Die Einschaltquote ist keine Zuschauquote. Ich habe eben angeschaltet. Ich bin angeschaltet.

Die Hände von McLuhans Masseur (The medium is the message) greifen da ins Leere.

TV-Droge

Doch die Unverbindlichkeit des Prozesses kann den einzelnen auch binden. Der Haftblick seines Auges saugt sich am Bildschirm fest, bis die Sendezeit zu Ende ist oder bis der Schlaf ihn vom Video-Bild ins Traumbild hinüberträgt.

Man läßt sich vollaufen, und zugleich bleibt man unbefriedigt. In Gegenden mit einer Vielzahl von Programmen kann man zwei oder drei Sendungen parallel anschauen.

»Dabei scheint der Suchakt zu einem Wert an sich zu werden – völlig unabhängig von dem, was man sieht. . . . Man weiß von vornherein, daß das Gesuchte nicht gefunden werden kann, und es ist in der Tat sehr unspezifisch, weil es von der Ordnung der Phantasie, des Wunsches, der Transgression ist und nie in eine einzige Sendung gezwungen werden kann.

Das Ergebnis dieses Hin und Her zwischen den verschiedenen Kanälen und dem zerstückelten Sehen, das daraus folgt, ist immer ein Gefühl der Unzufriedenheit, der verfehlten Verwirklichung, begleitet von einer Art von Schuldgefühl für die Zeitvergeudung und dafür, daß man sich gegenüber den Familienangehörigen isoliert hat.

Es bleibt dann die Hoffnung, daß das Gesuchte morgen gefunden werden könnte, man hatte eben heute einen »glücklosen« Abend; dies scheint der Motor für die regelmäßige Erneuerung dieses Sehverhaltens zu sein.«⁶

Besonders markant verhält sich der einsame Fernseher: »Da er das Geschehen, dem er beiwohnt, nicht mit einer Gruppe teilt und durch die gleichzeitige Einfachheit des Umschaltens . . . übersetzt er jede Kritik, jedes Moment der Verwerfung, jede Pause in der Darstellung in »action«; und diese »Aktion« ist eben der Wechsel des Kanals.«⁷

Die Sucht kann sich aber auch Bahn brechen im Video-Kassetten-Marathon nach Sendeschluß.

Der Abwehr-Blick

Gerade angesichts der Pointierung von Gewalt-(neben Liebes- u. a.) Aktionen mag der Fernseher als eine Art modernes Votivbild erscheinen, in dem die Votivanlässe – alle Arten von Unglücken – eben nicht mehr in statischer, sondern in abrollender Weise dargestellt sind.

Tatsächlich ist im Zeitalter des Fernsehens und der strategischen Atomwaffen auch an jedem Punkt der Erde jedes Unglück möglich,⁸ ja ist der ganze Planet auf einmal vernichtbar. Als stellte der Apparat Bedrohung, Versicherung, Danksagung und schützende Institution in einem dar, wird er nicht selten im Herrgottswinkel placiert.

Das Bild hat hier immer etwas Beschwörendes gegenüber dem Abgebildeten – als sei es ein Teil von ihm.

Der Kampf um den Blick

Noch nie konnte der Blick so sehr gelenkt werden wie in der Zeit der vermeintlichen Allsehbarkeit. Denn die Realisierung einer Sendung ist – von der Idee über bürokratische Vorgänge in den Fernsehanstalten, Arbeitsbedingungen und Ästhetiken der Kameramänner und der Cutterinnen über die Abnahme einer fertiggestellten Sendung und übertragungstechnische Probleme – einem Wust von Regeln und Entscheidungen unterworfen, deren Nachgefechte im Wohnzimmer im Kampf um die Fernbedienung stattfinden.

Wohl noch nie in der Geschichte des Bildes ist das Sehen so sehr der Kontrolle unterworfen worden. Zwar durften bestimmte Gegenstände *nicht* gesehen, andere nicht *abgebildet*, wiederum andere nur an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten geschaut werden; noch nie aber war das Blicken als reiner Genußmittelkonsum verstanden worden, dessen Dosis geregelt und dessen Mißbrauch vorgebeugt werden müsse. Die Rede von der ›Droge im Wohnzimmer‹ (Mary Wynn) verdeutlicht uns die Furcht vor dem Zuvielsehen. Gesundheitsbehörden fordern Fernsehenthaltssamkeit. Zugleich jedoch erhöht sich mit Video-Kassetten, Bildschirmspielen und Telematik die Nutzungsdichte dieser Raumfläche und die Diversifikation des Ornaments.

Von der Fließkulisse zum Standbild

Durch die Telematik (*Telekommunikation und Informatik*), z. B. ›Bildschirmtext‹, scheint die Disziplinierung des Sehens gesichert. Man bekommt nur das zu sehen, was man auch will. Fernsehen wird Arbeit.

Telematik: Wirkung in umgekehrter Richtung. Als könne man in den Apparat hineingreifen, ja, als wüchse einem darin eine Zyklopenhand, die alles mögliche ausrichten kann: Waren bestellen, Geld umbuchen, Informationen abrufen usw. Die Effekte der eigenen Fern-Wirkung kann man danach auf dem Monitor ablesen.

In der Telematik verlangsamt sich das Bild wieder. Die abgefragte visuelle Information ›baut‹ sich sichtbar auf dem Monitor auf und bleibt als statisches Bild bestehen. Lediglich ein Blinksignal verrät seinen passageren Charakter.

Bei dieser Abruf- und Überwachungs-Kontrolltätigkeit (sei es zu Hause, sei es in einer Arbeitsstätte) starrt das Auge in krampfhafter Statik auf die Mattscheibe, bis es nach und nach seine Sehkraft einbüßt.

Das Gedächtnis wird gewissermaßen aus dem Subjekt ausgelagert. Durch diese Auslagerung bekommt das Wissen einen Eintagscharakter. Denn in seiner Herbeirufbarkeit unterscheidet sich das nach Schlagworten geordnete Wissen kaum mehr von dem Video-Spiel, das auf den gleichen Monitor geschaltet werden kann.

Mit ein paar Knopfdrücken blitzt man seine Zeichenkombinationen in die unendlichen Tiefen der Koordinaten des Wissens. Die Faszination, mit einem Impuls das Universum zu durchlaufen, mit einem Stimulus das Universum des Wissensregisters auszuloten.

Empfang: Schauen und Sehen

Es verwundert, daß in einer Epoche, in der technische Exaktheit und Brillanz bis zur Besessenheit gefordert wird (z. B. technische Werte von HiFi-Anlagen), ein Bild von – verglichen mit Foto und Kino – so auffällig schlechter Auflösung die Massen fasziniert.

Dieses stark rauschende Bild scheint weniger der Bequemlich-

keit halber (es wird einem nach Hause geliefert) noch auch nur bis auf weiteres (technischer Fortschritt) akzeptiert zu werden, sondern es ist wohl Teil des Faszinosums.

Der blöde, fadenscheinige Rasterblick der Fernsehmassen läßt die Zeichen durchfließen, bis »etwas« auftaucht.

Man ist ständig empfangsbereit, solange man angeschlossen bleibt.

Mit dem Ruf »He, guckt mal« wird der Blick der anderen auf die Mattscheibe zentriert. Mit dem Ruf »Da kommt was« werden die Mitbewohner aus den anderen Räumen der Wohnung zusammengerufen.

Die Mattscheibe ist eine Membran, die es erlaubt, eine Innenwelt und eine Außenwelt zu konstituieren, das Heim vom Unheimlichen zu trennen.

»Mal schauen, ob was kommt«, »Kommt was?« – ein Warten, ähnlich dem, mit dem man sich jeden Tag dem Briefkasten nähert, ohne jedoch auf eine bestimmte Mitteilung zu warten.

Die Übertragung

Mit Hilfe von Antennen entnimmt der Empfänger dem übertragenden elektronischen Feld, den Fernsehwellen, den Bildinhalt.

In einer Sekunde blitzt die Kathodenröhre 50 Halbbilder in den Fernsehraum. 25mal in der Sekunde formt sich aus dem Rauschen ein Bild-Orakel.

Man schaut, was der Elektronenstrahl in seiner Zickzack-Bewegung über den Leuchtschirm für einen schreibt.

Der Strahl und seine Botschaft haben jedoch keine direkte Durchschlagskraft. Beim Auflaufen auf die Mattscheibe bildet sich eine Kondensmasse – ähnlich dem Kondenswasser an beschlagenen Fensterscheiben –, ein Sinndestillat, das als Gesellschaftspartikel in den Raum abträufelt. Das fernsehende Auge liest es auf.

Der Tele-Flaneur

Man ist in einer Passage-Bewegung begriffen, tranciert ständig hin und her zwischen Hier und Da. Man ist außer sich und bleibt

zugleich zu Hause. Man ist hier und dort zugleich, anwesend und abwesend, ständig empfangsbereit, in einer Latenzhaltung zerstreuter Aufmerksamkeit.

So wie der Flaneur durch die Straßen der Metropolen des 19. Jahrhunderts wandelte, so bewegt sich der heutige Zuschauer durch die Tele-Visions-Programme. Das Hin und Her auf der Straße, das Überwechseln von einer Straßenseite auf die andere, das Eintauchen in die Massen und das Promenieren auf Alleen und in Passagen findet seine Entsprechung im ›Switching‹, im Hin und Her zwischen den Genres und Programmteilen, im beiläufigen Aufmerken und im Sich-treiben-Lassen des mentalen Flaneurs vor dem Fernsehschirm.

Franz Hessel, »dieser große Berliner Spaziergänger« (wie ihn Walter Benjamin nennt), spricht von seinem »Zeitlupenblick des harmlosen Zuschauers«⁹. »Langsam durch belebte Straßen zu gehen, ist ein besonderes Vergnügen. Man wird überspült von der Eile der andern, es ist ein Bad in der Brandung.«¹⁰

Im *Fernseh-(Trance-)Blick* läßt der Zuschauer sich von der Bilderflut umspülen und sie durch sich hindurchlaufen. Er läßt sich von Bildern und Tönen treiben, manchmal auch stellt er sich gegen den Strom.

Man schaltet sich ein in den Strom der Geschichte.

Man ist angeschlossen mit Augen und Ohren.

Das Adlerauge der Zuschauer: Bündelung der Blicke

»Aktenzeichen XY ... ungelöst« ist eine Fernsehsendung des ZDF, die seit 1967 ein Publikum von ca. 20 Millionen Zuschauern in Deutschland, Österreich, der Schweiz und Liechtenstein in eine Jagd nach Delinquenten einbezieht.

Im ›XY‹-Suchspiel werden Millionen Augenpaare plötzlich auf einen Stadtteil, eine Autobahnkreuzung, eine Wohnung, eine Familie, eine Person, ein Tatwerkzeug fokussiert: Der Fernseh-Bürger wird Polizei, Hersteller von »guter Ordnung«, Auge des Gesetzes. Staat und Polizei lösen sich ins Publikum auf, eine Sendegemeinschaft, bestehend aus dem unsichtbaren elektronischen Netz zwischen den isolierten Häusern und Wohnungen, das im Fall ›XY‹ dazu dient, das Abweichende, das umherschweift, dingfest zu machen. So funktioniert das Soziale als Jagdrevier und das

Wohnzimmer als Hochsitz.

Der ›betroffene‹ Zuschauer erkennt nachträglich seine Nähe zum Täter, zum Moment der Gefahr, zur Möglichkeit, selber Opfer zu werden. Er sozialisiert sich, durch das jähe Einschlagen von Allgemeinheit in einen fotografisch memorierten Augen-Blick: Blitzartig fügen sich ihm diese Episoden von ›öffentlichem Interesse‹ als Bruchstücke in die eigene Lebensgeschichte ein. Sein Leben wird eine Geschichte.

Der Schock der Begegnung, der sich ins ›fotografische Gedächtnis‹ einschrieb, verwandelt sich im ›gemütlichen‹ Wohnzimmer vor dem Fernseher, in dem ›XY‹ läuft, nachträglich zur signifikanten Begegnung. Aus ihrer Bedeutungslosigkeit und ihrem Möglichkeits-Charakter erhebt sich diese plötzlich zu einem Stück ›Gesellschaft‹. Es entsteht hier ein holographischer Sozialraum, ein elektronisches Raumbild, in dem der einzelne blitzartig auftaucht (und wieder verschwindet).

›Ein – aus‹ – Gemeinschaft der Sehenden

Wenn Georg Simmel zum Jahrhundertbeginn davon sprach, das Auge sei zum Hauptsinn des Großstadtmenschen geworden, so kann man heute sagen, ohne Fernauge sei kein Mensch mehr im holographischen Raum unserer Gesellschaft.

Das Panorama hat sich in eine Vielzahl von Einzelblicken aufgelöst: vom Elektronenauge des Wettersatelliten in 800 km Höhe bis zum Nahblick einer Kamera am Operationstisch.

Die Erde, der Punkt, an dem wir leben, wird uns von außen sichtbar. Man sieht sich selbst mit den Augen des Anderen. Der Reiz besteht in der Illusion, so das Begehren des Anderen kennenzulernen und sich dessen versichern zu können.

In diesem Sinne ist Fernsehen spiegelartige Verkoppelung mit uns selbst. Spiegelbild in seinen zwei Eigenschaften: als Entfremdung – ich sehe mich von außen, als einen anderen – und als Gewinnung einer Identität – ›das bin ich‹, ›da ist mein Platz‹.

Durch sie schreiben wir uns in eine Totalität ein.

Es geht beim TV-Schauen – im Gegensatz zur gängigen Lesart der Forderung nach dem ›Sich-Wiederfinden‹ – nicht um eine Ordnung der Repräsentation, d. h., daß der Zuschauer sich angemessen, korrekt *vertreten* fühlt in der Sendung, sondern es geht

darum, daß die Zuschauer sich selbst als – elektronisch vermittelt – gesellschaftliche *Wiederfinden*, wenn sie fernsehen.

Fernsehen ist keine Teilhabe, keine Mitverantwortung, sondern schlichtes Dabeisein.

Bedingung des sozialen Existierens ist das ›Sich-Einschalten‹ in den Bilder- und Sprach-Fluß der Programme.

Der Knopfdruck läßt synthetische Ordnungen entstehen: die Welt der Fernhsehsprache, die Fernsehgeographie, die Fernsehgemeinde.

Gesellschaft ohne Gegenüber

Der unverschämte Blick: Die Trennwand ermöglicht ein weidliches Betrachten des täglichen Schreckens-Panoramas, ohne daß man von den Opfern dabei gesehen würde (ohne einen Gegenblick zu riskieren).

Man ist nah dabei (Großaufnahme) und doch in sicherer Entfernung.

Fernseh-Bekanntschäften

Bei manchen Leuten funktioniert der Monitor nicht als Schutzschirm. Für sie *sieht* der Fernseher.

Der Nachrichtensprecher tritt bei ihnen ins Reale. Jeden Abend richten sie ihre Wohnung für Karlheinz Köpcke her, und sie sehen in jedem seiner Auftritte für sie persönlich bestimmte Signale.

Hier wird Fernsehen zum übernatürlichen Phänomen, wie es sich Mitte der siebziger Jahre in den Parolen des Berliner ›Sendermanns‹ darstellte: »Bürger werden am Kopf mit Sendern angepeilt belauscht angeredet verfolgt gefoltet – in jedem Haus C. I. A. Sender.«

Zwei Berliner Familien hatten sich 1975¹¹ für ein Experiment vier Wochen den Fernseher aus der Wohnung holen lassen. Kurz vor Ende des Versuches waren die beiden Familien verzweifelt und im Begriff, sich zu trennen. Die wissenschaftliche und Fernseh-Kritik folgerte daraus: »Auf der einen Seite wurde deutlich, daß die Beteiligten die Situation *durchschauen*, auf der anderen Seite zeigte es sich aber ebenso, daß *nicht die geringsten Anstren-*

gungen gemacht wurden, um sich der erkannten und beklagten Situation zu *entziehen*.«¹² Angesichts derartiger Kritik lachte eine der Hausfrauen einfach und sprach von der »Lust, sich mit der Macht zu konfrontieren«. Diese *heimtückische* Reaktion ist der Kritik unheimlich.

Es scheint geradeso, als würde sich in der gegenwärtigen Situation das ›Masse-Sein‹ gerade im Privatleben im Wohnzimmer konstituieren.

Es scheint so, als würde sich das Fernseh-Volk über die *Heim*-elektronik *vernetzen*, *vermassen*, als würde diese Masse von einer Netz-Haut zusammengehalten, die es ihr ermöglicht, sich zu verflüssigen, sich über verschiedene Zeit- und Raum-Ebenen zu bewegen.

Der zivilisierte Mensch »kann gegen die Schwerkraft in einem Ballon aufsteigen, und warum sollte er nicht hoffen, daß er auch einmal imstande sein werde, sein Getriebenwerden entlang der Zeitdimension anzuhalten oder zu beschleunigen oder sogar umzukehren und in die entgegengesetzte Richtung zu wandern?«¹³

Fernsehen ist die unaufhörliche Arbeit an einem fliegenden Teppich, der die Gedanken – auch die ›Traumgedanken‹ – in Bildern aufgreift, sich mit ihnen emporschwingt und sich dabei momentweise annähernd komplettiert.

Ein Teppich aus aktuellen Bildern und aus Erinnerungen, aus Möbeln und Streulicht, aus dem Stühlerücken nebenan und den Vögeln in der Dachrinne, aus dem Gongschlag der Nachrichten und dem Nachgeruch des Abendessens, dem Wetter draußen und der Wetterkarte drinnen.

Gedanken an den Heimweg, die Stimmen der andern, Kochrezepte, Nagellack und Autoreparatur.

Ein fliegender Teppich, der zu den fernen Horizonten des Wohnzimmers führt.

Anmerkungen

1 Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino*, Stuttgart 1958, S. 7.

2 Willi A. Boelcke, *Die Macht des Radios. Weltpolitik und Auslands-Rundfunk 1924-1976*, Frankfurt 1977, S. 283.

- 3 Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst*, München 1979 (1933), S. 163, 164 f.
- 4 Martin Warnke, *Zur Situation der Couchette*, in: J. Habermas (Hg.), *Stichworte zur ›Geistigen Situation der Zeit‹*, Frankfurt 1979, Bd. 2, S. 673 ff.
- 5 Michael Abend, *Die Tagesschau: Zielvorstellungen und Produktionsbedingungen*, in: *Rundfunk und Fernsehen*, 22. Jahrgang, Hamburg 1974/2, S. 174.
- 6 RAI-Radiotelevisione Italiana (Hg.), *Il nuovo modello di fruizione televisiva nella programmazione multirete. Ricerca qualitativa su 15 famiglie*, Roma 1980, S. 189/190.
- 7 RAI-Radiotelevisione Italiana (Hg.) (s. Anm. 6), S. 194.
- 8 Am 17. 1. 1966 stürzt bei Palomares in Südspanien ein US-Atombomber ins Mittelmeer. Erst am 7. April kann die letzte der dabei verlorengegangenen Wasserstoffbomben geborgen werden (*Süddeutsche Zeitung* v. 17. 1. 1983)
- 9 Franz Hessel, *Ermunterung zum Genuß*, Berlin 1981, S. 122.
- 10 Franz Hessel (s. Anm. 9), S. 122.
- 11 Wolf Bauer, Elke Baur u. a. *Vier Wochen ohne Fernsehen*, Berlin 1976.
- 12 Heinz Buddemeier, *Besprechung von ›Vier Wochen ohne Fernsehen‹*, in: *Rundfunk und Fernsehen*, 26. Jahrgang, Hamburg 1978/2.
- 13 Herbert G. Wells, *Die Zeitmaschine*, Zürich 1974, S. 11.

Formen und Metamorphosen der Aura

Der Begriff *Aura* wurde durch W. Benjamin in die Ästhetik eingeführt. Auf den biologischen, physiologischen Körper angewandt, deutet sie die Tendenz seiner Ästhetisierung an. Das Zusammenspiel von Körper und Aura soll Gegenstand dieses Exposés sein.

1. »Die Aura«, Mythos oder Realität?

Etymologisch meint die Aura Luft, Hauch, Wind und Duft. Sie bezieht sich nicht direkt auf Sichtbares. Erst mit der Ausdehnung und Verschiebung des Wortsinns wird sie zu jenem Strahlen, jenem sichtbaren Lichtphänomen, in dem sich die energetische Schwingung, die vom Körper ausgehen soll, konkretisiert. W. Kilner und J. Pierrakos¹, Schüler von W. Reich, definieren sie als Licht, als materielle Hülle, die verschiedene Formen und Intensitäten annehmen kann. In dem Maße, in dem die bioenergetische Bewegung, an die sie die Aura knüpfen, von ihrer Grundlage und ihren Zielen her eine wesentlich therapeutische ist, steht diese sichtbare Aura in einer gewissen Beziehung zur medizinischen, die im 19. Jahrhundert als innerer Wind beschrieben wurde, der sich auf das Gehirn verlagert und in der Hysterie oder Epilepsie die Krise ankündigt. Auch dem Magnetismus ist sie nicht fremd, vom Magnetismus nach Van Helmont und nach Mesmer, die die Aura als einen Hauch oder ein Fluidum ansehen, bis zur organischen Seele eines Vitalismus, dessen Vorstellungen sich lange gehalten haben in Form der *aura seminalis* oder *pollinaris*, welche die Befruchtung der Blumen sicherstellt.

Auch ohne beim Namen genannt zu werden, begleitet die Aura die Literatur über den Körper. So handelt es sich zweifellos um die Aura, wenn Balzac in *Seraphita* von »Wogen von Licht« spricht, welche dem Haar des Engels entströmen. Montherlant erwähnt sie in *Les garçons*, um den Duft einer jungen Tänzerin zu

beschreiben und um den Geruch eines jungen Mannes zu bezeichnen. Insbesondere scheinen Baudelaire und Proust im Zusammenhang mit Haaren implizit eine Aura anzunehmen. Ch. Fourier bezieht sich mit dem «mouvement aromal» eindeutig auf sie. In den Texten, die er den Analogien und der Kosmologie gewidmet hat, steht das »Aroma« als Parfum und als magnetisches Fluidum für die Übergänge und Übereinstimmungen zwischen der astralen Welt und dem »Mobiliar« des Planeten, den Pflanzen und Körpern; es ist die Materialität der Leidenschaften, das unsichtbare Molekulare, dasjenige, das den Zusammenhalt der gesamten sichtbaren Welt erzeugt.

Aura ist überall dort, wo der Körper aus seinen Grenzen entweicht und sich dagegen wehrt, Hülle für den Organismus zu sein. Ein Körper ohne Aura ist auf sein geringstes Vermögen reduziert, ist von Leere umgeben; er befindet sich auf seinem Nullpunkt, ohne Handlungsfähigkeit, er ist nichts. Der hysterische Körper, der strahlende Körper, der duftende und der magnetische Körper treten aus sich selbst heraus, um etwas zu sein. Es sind dies versinnlichte, ästhetische Körper.

Die Aura, die den Kult- oder Kunstgegenstand umfließt, hat also mehr als nur metaphorischen Wert. Sie dient in diesem Zusammenhang als Ausdruck eines Effekts, der ebenso sinnlich wie spirituell ist. Das, was wir im modernen, eingeschränkten Sinne »Ästhetik« nennen, ist solange, wie sich dieser Effekt dort zeigt, *das* Feld zur Entfaltung der Aura. In ihm sind das Mythische und das Reale (oder Materiale) der Aura untrennbar verbunden.

2. Der ästhetische Hauch

Bekanntlich hat W. Benjamin die Aura zu einem zentralen Begriff in seiner Konzeption des Kunstwerks gemacht. Die Verbindung der Aura mit dem Bereich der Ästhetik hat er nach Giorgio Agamben² bei Léon Daudet gefunden. Jedes authentische Kunstwerk ist durch seine Aura definiert; sie steht für die Authentizität der autonomen Kunst; mit dem Verlust der Aura geht diese ihrem Untergang entgegen.

Die unterschiedlichen Merkmale der Aura lassen sich in den beiden Haupttexten, in denen W. Benjamin sie analysiert³, folgendermaßen zusammenfassen:

a) *Einmaligkeit*, sowohl räumlich wie zeitlich: sie kann die eines Gegenstandes (Statue), aber ebenso die eines flüchtigen und nicht wiederholbaren Eindrucks sein;

b) *Ferne*, ebenfalls zeitlich und räumlich. Doch bringt die »materielle« Nähe die Aura nicht zum Verschwinden; deren Wesen bleibt vielmehr »Unnahbarkeit« und die Unmöglichkeit, den Eindruck zur Befriedigung, zur Sättigung zu führen.

Diese beiden Faktoren definieren den Gegenstand eines Kultes, lassen sich aber auch mit der Säkularisierung der Kunst auf die Produktion der autonomen Kunst übertragen. Die kultische Aura wird ersetzt durch die des Schönen. An dieser Stelle läßt sich ein drittes Merkmal erkennen:

c) die Aura ist der *Schleier* der schönen Erscheinung, die sich jeglicher Enthüllung widersetzt. Eine Idee Goethes, die Benjamin analysiert, ohne jedoch in seiner Abhandlung über die *Wahlverwandtschaften* von Aura zu sprechen: »Das Schöne ist das, was sich gleich bleibt, solange es verhüllt ist.«

Wenn sich auch dieser Schleier nicht anders definieren läßt als durch Hinweis auf die Schönheit, die er selber ausmacht, so gibt Benjamin doch einige Hinweise, die es ermöglichen, sich der Entstehung des Kunstwerks und des auratischen Eindrucks zu nähern. Dieser neue Faktor hängt nach Baudelaire und Proust von der Ästhetik der Kreation ab:

d) Die Ferne der Aura ist an eine bestimmte Art von Erinnerung, die »*unfreiwillige Erinnerung*«, gekoppelt: die Aura eines Gegenstandes ist »die Gesamtheit der Bilder, die sich um ihn herum gruppieren, ausgehend von der unfreiwilligen Erinnerung«. Eine Gruppierung, wie sie sich in den Briefen Baudelaires, in der *Recherche* von Proust findet und die außerhalb jeglicher psychologischen Reduktion als Bestandteil eines Typs von Erfahrung angesehen werden muß.

e) Die (auratische) Erfahrung ist nicht nur ein Faktor der Aura, sondern deren Dreh- und Angelpunkt, das wirkende Element, welches enthüllt, daß sie an eine historische Art und Weise des Fühlens und Wahrnehmens gekoppelt ist. Aura gibt es dann, wenn zwischen dem Menschen und dem, was ihn umgibt, eine bestimmte Form von Beziehung besteht, wenn die Dinge ihn anblicken: »Sobald man beobachtet wird – oder sich beobachtet fühlt«, schreibt Benjamin, »hebt man den Blick. Die Aura eines Gegenstandes zu spüren, heißt, ihm die Macht zu verleihen, den

Blick zu heben.« Die vergangene Ferne, auf die der Künstler blickt, läßt als solchen Blick die Aura entstehen. Daß sie bevorzugt auf diese Weise zu erwecken ist, liegt daran, daß wir sie nur als etwas eruieren können, was unserer Erfahrung bereits nicht mehr angehört. Auch wo sie konstitutiv mit der Erfahrung verbunden wird, erscheint die Aura als eine vergangene Form der Erfahrung. Wir eruieren sie als etwas, was immer schon hinter uns liegt, immer schon verloren ist.

3. Die Ära des Niedergangs

Bemerkenswert ist, daß die Texte, in denen Benjamin die Aura analysiert, eigentlich Beschreibungen des Niedergangs der Aura und gleichzeitig des Verlusts der Erfahrung oder zumindest eines bestimmten Typs von Erfahrung sind. Der Begriff der Aura bildet ein Scharnier. Sie leuchtet auf beim Eintritt in die historische Szene der Moderne, und die Moderne markiert ihr Ende. Zwei Kräfte tragen zu ihrer Zerstörung bei: das Auftreten der Massen und der Eingriff technischer Reproduktionsmittel. Beide sind eng verbunden. Der Wahrnehmung von Ferne setzen die Massen ihre Tendenz zur Nähe entgegen, die auratische Einmaligkeit ersetzt die Technik durch die Möglichkeit der unbegrenzten Vervielfältigung. Es wäre übrigens ungenau, diese Beziehung als eine einfache Aufteilung von Funktionen anzusehen. Die technische (photographische) Reproduktion liefert nicht nur Exemplare ein und desselben Gegenstandes: insofern sie ein direktes Abgreifen, eine chemische Transformation des Bildes ist, hat sie eine Funktion der Annäherung; und die Massen üben eine vervielfältigende Funktion aus. Das Geschiebe der Massen zerstört die Einzigartigkeit der Empfindung in einer Flut, die sich pausenlos erneuert. Die Technik der Photographie wird zur Kunst der a-kultischen, a-kulturellen Massen, aber es bedurfte dieser auf unmittelbare und greifbare Lust erpichten Massen, damit die Photographie ihren Aufschwung nahm. Indem Benjamin die Aura zum Schlüsselbegriff für die Sinnlichkeit und die ästhetische Erfahrung vor dem Einbruch der Moderne macht, definiert er diese als »Katastrophe«. Künftig kann der Künstler nur noch schaffen, um die verlorengegangene Aura zu retten. Dieses Schaffen ist, selbst wenn es gelingt, notwendigerweise nostalgisch, es ist eine jener Arbeiten,

»die keinen Anfang kennen«.

Wenn Baudelaire sich als Dichter der Moderne verstanden hat und uns auch so erscheint, so gründet dies in einem scharfen und schmerzhaften Bewußtsein dessen, worauf zu verzichten er gezwungen ist. Sein Triumph erwächst aus der Umkehrung und der Provokation. Eine Welt, aus der jeglicher Blick verschwunden ist, weicht den starren Augen der Hure; die natürlichen Übereinstimmungen weichen der Faszination von Flitter, Putz und Illusionen. Das Verlangen nach dem Fernen verkehrt sich in den Wunsch, seinen Zauber aufzulösen.

Baudelaire empfindet den Untergang der Aura eher als individuelle Krise denn als historisches und objektives Phänomen, das eine radikale Veränderung der Erfahrung, zumal der ästhetischen Erfahrung, bewirkt. Seine negative Haltung gegenüber dem Daguerreotyp und der Photographie weist darauf hin, ebenso die Unmöglichkeit, über die Menschen und die Welt anders denn als Künstler nachzudenken, selbst wenn dieser Künstler »seinen Heiligenschein verloren hat«. Den Verlust des auratischen Heiligenscheins hat er stets nur als ein Bedauerliches, nicht als eine Erneuerung bedacht. Zwischen der Hinnahme des Verlusts und dem Spleen des Verzichts schwankend, überläßt er die Moderne ihrer Qual.

4. Die Zerstörung der Erscheinung

Diese Qual betrifft in erster Linie den Körper. Die Moderne hat fortwährend die Aura der Körper zerstört, indem sie die Distanzen zwischen ihnen und gleichzeitig die fernen, nachdenklichen Blicke beseitigt hat. Die Analyse, die Benjamin anhand von Poe und Baudelaire über den »Menschen der Masse« anstellt, zeigt deutlich diese doppelte Bewegung, die in der postauratischen Ära die Beziehungen zwischen den Körpern definieren wird. Aber es geht nicht an, diese Bewegung als Reduktion auf den Schein zu interpretieren; denn diese Reduktion, sofern sie existiert – und auf den ersten Blick vermittelt die Photographie diesen Eindruck –, ist gleichzeitig eine Zerstörung: Zerstörung des schönen Scheins, den keine nachauratische Kunst mehr zu retten weiß. (Gemeint ist die Kunst im Dienste der Schönheit als eines unaufhebbaren Schleiers, die Kunst als »Imitation« dieses Schleiers, den die Pho-

tographie zerstört, indem sie ihn zu reproduzieren vorgibt.) Die Kunst, die ehemals dem Körper seine Aura gewährte, zersetzt den nachauratischen Körper in Häßlichkeit oder Fäulnis, ins Detail seines Geschmeides. Der Untergang der Aura erhebt ein Aas oder eine geschmückte Leiche in den Rang eines Kunstgegenstandes. Eines Gegenstandes oder richtiger eines Vorwands, den das künstlerische Schaffen mit einer geliehenen Aura umkleidet hat, nachdem der Körper die seine verlassen hat.

In der Tat ist der Körper in der modernen Kunst nicht anwesend. Dennoch spukt er darin herum, wenn er auch nicht mehr im Mittelpunkt steht. Hinsichtlich des Körpers umgibt sich das künstlerische Werk mit einer dezentrierten Aura. Der klassische auratische Körper der Tradition, der Körper der Frau, verliert sich in der zu genauen, zu nahen Aufmerksamkeit, die bis zu seinem Gebrauch und zu seinem Werden reicht (*Nana*), oder, in der bildenden Kunst, zugunsten des Gleichgewichts der bemalten Fläche (*Manet*).

Lange Zeit noch wird es zwei Auswege zur Rettung der Aura des schönen Scheins geben:

a) Der entscheidende Faktor für das Verschwinden der Aura, die Photographie, versucht, sich mit der Kunst zu messen, allerdings mit einer, die selbst die Authentizität des Auratischen bereits verlassen hat, da sie sich nicht der Herausforderung des Modernismus stellt – mit jenem Akademismus, dessen Inszenierungen sie übernimmt und von dem sie ihre »Posen« bezieht⁴;

b) seitens des Objekts, und hier mit stärkerer Vehemenz, verlagert sich die Aura auf solches, was zuvor nicht als auratisch empfunden und wahrgenommen wurde. Es ist kein historischer Zufall, wenn die Aura, nachdem sie den Körper der Frau verlassen hat, sich mit neuer Kraft und Glaubwürdigkeit um den Körper des Mannes, des Heranwachsenden, des Kindes legt. Die Ferne und das Unnahbare verbinden sich, um auratisch die Knaben in den Photographien von Gloedens zu retten, die Androgyne des *Elisar von Kupffer*, die Schüler mit den Körpern von *Kouroi* des *O. Meyer-Amden*, auch wenn es sich um jeweils verschiedene Mittel und unterschiedliche künstlerische Werte handelt. Dort, wo die Aura um den Körper der Frau schwindet – wie etwa bei *Gustave Moreau* –, überdauert der schöne Schein des männlichen Körpers kraft seiner Einmaligkeit, seiner Ferne, seiner Verbindung mit der Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit. Und eben-

sowenig zufällig ist es, wenn in dem Moment, da in Berührung mit der Modernität und unterm Zugriff der medizinischen Untersuchung der Körper begehrenswerter Männer der Scheußlichkeit und Fäulnis verfällt, diese auratischen Gestalten inselgleich fortleben.⁵

Auratisch ist die Erscheinung des Basini bei Musil, auratisch sind Nepomuk und Tazio bei Th. Mann, der Sandro in *Agostino* von Moravia, der Serge bei Montherlant. Eine Schar schöner Epheben scheint der Tabuisierung des Scheins zu trotzen und eine Aura höchst traditioneller Form an uns weiterzugeben. Doch man täusche sich nicht; es handelt sich lediglich um Überreste, letzte Spuren jenes Widerspruches, der die Moderne zerreißt, ohne daß sie ihn lösen könnte.

c) Es gibt noch eine dritte Form, in der die Moderne, die das Verschwinden der Aura nicht völlig akzeptieren kann, sie in verschobener Weise erhält: sie nutzt sie zur Konstitution ihres eigenen Mythos. Es ist eine Aura, die sogar aus der Nähe und der Vervielfältigung von Kopien oder Imitaten heraus neu entsteht. Diese Aura inspiriert sich aus dem standardisierten Typus. Ihr Maßstab ist jene Distanz, welche die raffaelischen Figuren Balzacs oder die präraffaelischen Züge Odettes in den Augen von Swann von den »Vamps« der explosiven Schönheiten eines James Hadley Chase trennt. Die vulgarisierte Sinnlichkeit des modernen Menschen schafft eine ihr gemäße Aura, indem sie sich mit einer ängstlichen Verhöhnung jenes Scheins begnügt, den sie doch immer noch zu retten denkt. Sie möchte gerne das Unnahbare und das Nahe versöhnen, die Unersättlichkeit des Wunsches und die Sättigung, Erotik und Sexualität, die Madonna und die Hure in einem einzigen Besitz. Sie verfehlt das eine wie das andere und befriedigt sich lediglich an Masken der Banalität.

d) Daher stützt sich, als vierte Form, die Aura der postauratischen Moderne, soweit diese auf das vergebliche Streben nach dem schönen Schein verzichtet, auf das, was man für die Wahrheit des Körpers hält: den Organismus und seine Entwicklung. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts bewegt die Aura der Hygiene und der Gesundheit die Massen.⁶ Der gesunde Körper bezeichnet das Bündnis zwischen seiner Stofflichkeit und dem technischen Fortschritt und erzeugt seine Ausstrahlung selbst. Von daher scheint er dem Geheimnis, das an den Schleier der Aura und der ästhetischen Erscheinung gebunden ist, fern zu sein. Doch er ver-

wandelt sich in ein neues Kultobjekt, das die postauratische Leere der Moderne füllen soll. Das letzte Abenteuer einer heimatlos gewordenen Aura, in dem sich die Unmöglichkeit der Moderne zeigt, Technik und Aura zu versöhnen, ist der Mythos der Eugenik und der Rasse.

Die Sätze, die Benjamin am Ende des Kunstverkaufsatzes gegen die faschistische Ästhetisierung des Politischen (Marinetti) geschrieben hat, richten sich gegen den biologischen Auratismus des Körpers. Aber anders als es bei Benjamin anklingt, wenn er die »Ästhetisierung des Politischen« in eine »Politisierung der Kunst« umwenden will, geht es nicht um eine Politisierung des Körpers – danach strebt die Moderne ohnehin, und zwar in Form technischer Beherrschung –, sondern um ein Infragestellen des einzigen Mythos, das ihn in der Vielfalt und Verstreuung seiner Mythologien aufgehen läßt. Während die Moderne in den Widersprüchen gefangen ist, die aus dem technisch verursachten Untergang der Aura erwachsen, einem Untergang, dem sie nichts zu entgegen weiß als den Mythos des Fortschritts, kündigt sich mit der auratischen Zerstreung eine Postmoderne an. Der Bezug zum Körper, zu den Körpern und zu ihrem Bilde wird davon grundlegend betroffen.

5. Zwischen Bild und Besitz

Wenn die Aura an die Erfahrung gebunden ist, so erscheint es notwendig, die neue Form von Erfahrung zu umschreiben, die die Fähigkeit besitzt, den Verlust der Aura auszugleichen oder, besser, sie positiv aufzulösen. J. Habermas, der das Verschwinden der Aura als Aufhebung der autonomen Kunst analysiert⁷, bemerkt, daß für Benjamin die Verallgemeinerung der Erfahrung – ihre Möglichkeit, auf exoterische Weise zur »profanen Erleuchtung« zu werden – sich nur dann positiv erfüllen kann, wenn sie sich Bestandteile bewahrt, »die dem Mythos entrissen werden«. Die Bewahrung dieser Bestandteile – man müßte eher sagen, diesen Reichtum des Blicks, den der Mythos auf das Objekt wirft – ermöglicht es, das Verschwinden der autonomen Kunst ins Auge zu fassen, ohne nostalgisch zu werden und ebenfalls auf die Idee eines einfachen Aufgehens im Politischen zu verzichten. An dieser Stelle liegt die oft betonte und kritisierte »Zweideutigkeit«

W. Benjamins. Zweideutig aber sind nur die Begriffe und die Logik der Moderne. Die Postmodernität Benjamins, die in seiner Interpretation des Baudelaireschen Modernismus bereits spürbar ist, ermöglicht vielmehr, einen anderen Inhalt der Erfahrung freizulegen. In bezug auf die Aura spricht er in *Einbahnstraße*⁸ von der »großen Sonne an der unbeweglichen Stange« hinsichtlich der befreienden Flucht des Heranwachsenden. Die Sehnsucht nach der Vergangenheit, genährt von der Unerreichbarkeit entfernter Bilder, verwandelt sich in »glückliche« oder »unmittelbare« Sehnsucht, »welche die Schwelle des Bildes und des Besitzes bereits überschritten hat« (*kurze Schatten*) und die es ermöglicht, die Ferne im Allernächsten zu sehen.

Die Art, wie Benjamin in *Berliner Kindheit* die Kindheitserinnerung behandelt, ist ein treffendes Beispiel für diese auratische Transformation der Postmoderne. Obwohl von Baudelaire und Proust inspiriert, ist sie frei von Sehnsucht nach dem früheren Leben oder proustischem Wiederkäuen von Familienerinnerungen. Den Mythos der unerreichbaren Kindheit zerstört sie, indem sie sich inmitten der postauratischen Entritualisierung auf eine erfinderische und schweifende Ritualisierung einläßt. Die Magie der Aura entspringt einer ohne weiteres mitteilbaren, aber zuvor unbemerkten Erfahrung: die Farben, die Buchstaben, das Kaiserpanorama, der Anblick des »kleinen Buckligen«. Schaut man näher hin, erweist sich diese Aura als überall im Werk von Benjamin anwesend. Sie ist der Hinweis auf Intensitäten, die in den Alltagserfahrungen stecken. Sie begleitet eine Stadtlandschaft, eine Passage, das Gesicht eines flüchtig erblickten Kindes, das Traumbild der weißen Mützen der Wickersdorfer.⁹

Die Welt Benjamins ist in dem Maße auratisch, wie er all das ästhetischer und kultischer, wenngleich nicht autonomer Erfahrung zugänglich macht, was ihr bislang zu entgleiten schien. Die positive Auflösung des Untergangs der Aura ist weder strikt individuell noch »massenhaft« im politischen Sinne; sie entzieht sich den Versuchen, sie mit Klischees zu erfassen; sie ist dissoziativ kaleidoskopisch, expansiv. Indem sie die blicklosen Dinge zwingt, die Augen aufzuschlagen, erfindet sie eine neue Magie.

6. Auratische Äußerungen des postmodernen Körpers

Die Aura, die den Körper verlassen hat, kann ihn nur um den Preis von Veränderungen wieder erschließen, für die die vorangegangenen Bemerkungen zahlreiche Analogien bieten. Wenn die photographische Reproduktion die postauratische Ära inaugurierte, so geschah das dadurch, daß sie das Bild des Privilegs der Einmaligkeit und der Ferne beraubt hat. Aber sie tut dies nur, soweit das Bild im Sinne einer Repräsentation verstanden wird. So grundlegend Benjamins Analysen im *Kunstwerk*-Aufsatz auch bleiben, sie betreffen doch nur die Photographie als Reproduktion und Repräsentation. Nun ist aber das Verhältnis, welches das Photo zum Körper unterhält, weniger das einer Repräsentation als das einer Emanation. Eine chemische Transformation prägt die Gegenwart des Körpers in den filmischen Träger und lagert darin seine Magie ab. In *La chambre claire* hat Barthes¹⁰ zu Recht den Bruch, den die Photographie in unserem Empfinden und Wahrnehmen herbeigeführt hat, mehr auf diese Eigenschaft als auf die Reproduktion begründet. Da, wo die Aura aus dem repräsentativen Werk verschwindet und dieses unwiderruflich überflüssig, unvollkommen und unnötig läßt, führt das Photo eine neue Aura ein, die jedes Bild umgibt. Der Text von Barthes, der gleichsam im Gegenwurf zu dem Benjamins geschrieben scheint, holt die Aura zurück, wo man sie verloren glaubte: Fernsein, Unnahbarkeit, Blick. Doch er bleibt gefangen im Bild der Repräsentation; die Antwort, die er gibt, bleibt eine proustische.

Hier heißt es weiterzugehen und in der Photographie, gerade weil sie dem Körper entspringt, einen Bruch mit generell jedem Bild zu sehen, soweit es nicht Zeichen für das Vergangene einer Spur ist (in diesem Sinn hat Benjamin, um speziell auf seine erste Kritik zurückzukommen, recht, wenn er einzelnen alten, vergilbten und durch die Zeit geheiligten Photographien eine Aura vergleichbar der eines Kunstwerks zuspricht). Indem sie es banalisiert und vervielfältigt, bezeichnet die Photographie das Ende des Bildes vom Körper. Sie trachtet nicht danach, mit der autonomen Kunst zu konkurrieren, um deren auratische Dimension zu übernehmen, sie besetzt ihr eigenes Feld. Sie ist nicht nur reproduktiv und fixierend, sie ist produktiv, sie zersetzt alle Einzelheiten, erforscht sie unter allen Perspektiven, die sie hervorbringt, zwischen dem Körper und den Dingen, die sie enthüllt.

Die Photographie schafft neue Idole, doch sind es gebrochene Idole, deren Fragmente sich ständig erneuern und anhäufen. Sie ist, um einen Ausdruck zu gebrauchen, mit dem Benjamin über Kitsch spricht, der »Totempfahl« des postmodernen Menschen. Seine Aura ist nicht ein Nimbus für ein Bild, sondern ein Hauch gleichsam, der jedes Bild beherbergt und jedes Bild zersetzt.

Der postmoderne Körper kann sich auratisch nur in dem Maße erhalten, wie er der Einvernahme seines Bildes entgeht, wie er sich auf die Kräfte besinnt, die ihn durchkreuzen und umgeben, wie er bereit ist, sein Erleben, das zu eng an die persönliche Identität, an die Gewißheit des Selbst gebunden ist, aufzulösen. Es ist der Körper, den Artaud erringt in einem langwierigen, schmerzhaften Kampf gegen den Zwang des organischen Schicksals, das diesen Körper identifizieren und normalisieren will, diesen »organlosen Körper«, dessen Begriff Deleuze und Guattari aufgegriffen haben, nicht um daraus die Grundlage eines Körper-Erlebens zu machen (im Sinne eines phänomenologischen Erlebens, das sich noch an das Ego-Bild des Körpers anlehnt), sondern um ihn zur Erfahrung fähig zu machen. Der organlose Körper, ein Feld intensiver Variationen und Metamorphosen, ist ein entgrenzter Körper. Er ist der Ort des Werdens, den Benjamin so schön für das Kind beschreibt, das in seine Bilder und seine Farben versunken reist. Es löst den Konflikt, den der von der Aura verlassene Körper der Moderne nicht zu lösen vermochte, den Konflikt zwischen dem Realen und dem Imaginären.

Auf die Anerkennung des Kultischen und des Rituellen (wie sie in der Trance gegeben ist), soweit sie nicht bloß künstliche Wiederkehr bedeutet, läßt sich eine Ästhetik des Körpers gründen. Da sie nicht autonom ist, kann sie sich nicht auf eine einfache »Kunst des Körpers« stützen, sie existiert nur in seinen Abdrücken, seinen Gesten, seinem »Werden«. In dieser Spur des Körpers bei Gefahr seines Bildes und seiner Identität sehen wir die letzte Metamorphose und Rettung der Aura.

An diesem Punkt stellt sich die Frage einer allgemeinen Auratik, die sich nicht mehr auf das »Kunstwerk« im engeren Sinne als Medium begrenzt. Aus der Vielzahl der »Chocs«, die sie auf den ersten Blick auszuschließen scheinen, ersteht eine neue Aura.

Anmerkungen

- 1 W. Kilner, *The human aura*, New York 1965. J. C. Pierrakos, *The energy field in man and nature*, New York 1971.
- 2 G. Agamben, *Stanze*, Turin 1977.
- 3 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963. W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt 1969.
- 4 M. Thevoz, *L'académisme et ses fantasmes*, Paris 1980.
- 5 P. Hahn, *Nos ancêtres les pervers*, Paris 1981.
- 6 Vgl. insbesondere ein Buch wie das von Dr. C. H. Stratz, *Der Körper des Kindes*, Stuttgart 1922 (1903), das dem ästhetischen Kanon die freie natürliche Entwicklung mit dem ihr eigenen Charme, ihrem Liebreiz gegenüberstellt.
- 7 J. Habermas, *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität W. Benjamins*, in: S. Unseld (Hg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt 1972, S. 173 ff.
- 8 W. Benjamin, *Einbahnstraße*, Berlin/Frankfurt 1955.
- 9 W. Benjamin, *Briefe*, Bd. I, Frankfurt 1978.
- 10 R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980.

Silvia Breitwieser

Das Schwinden der Dinge

Paris 1978/1982

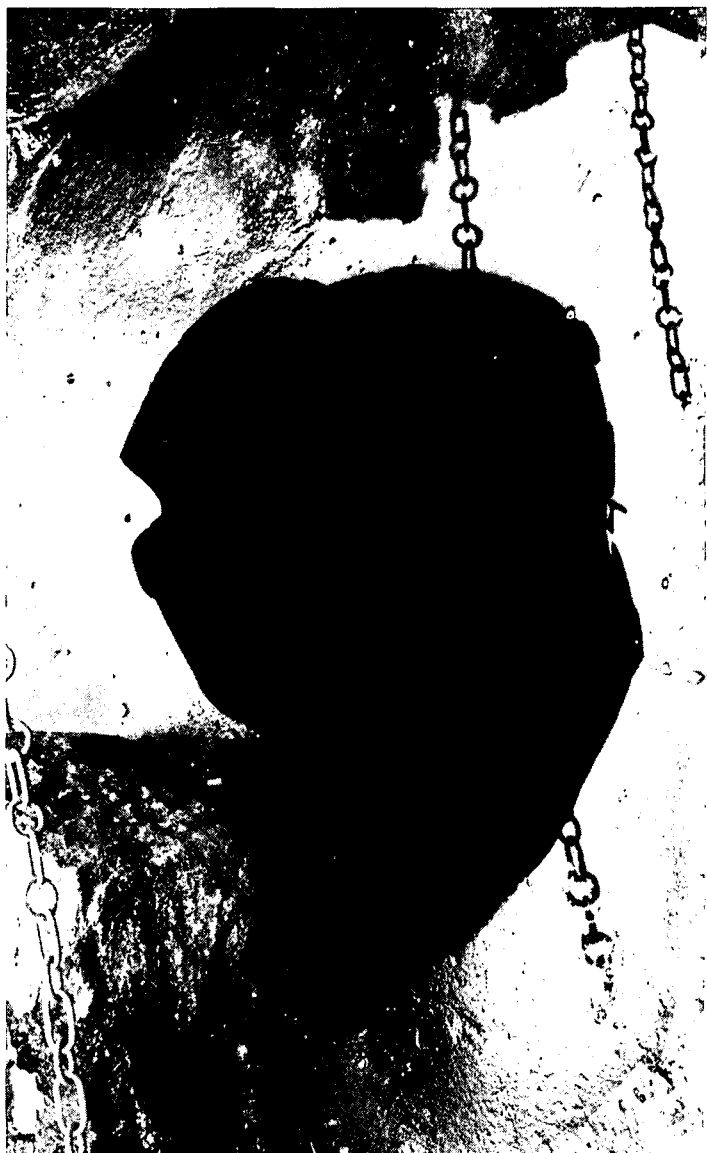


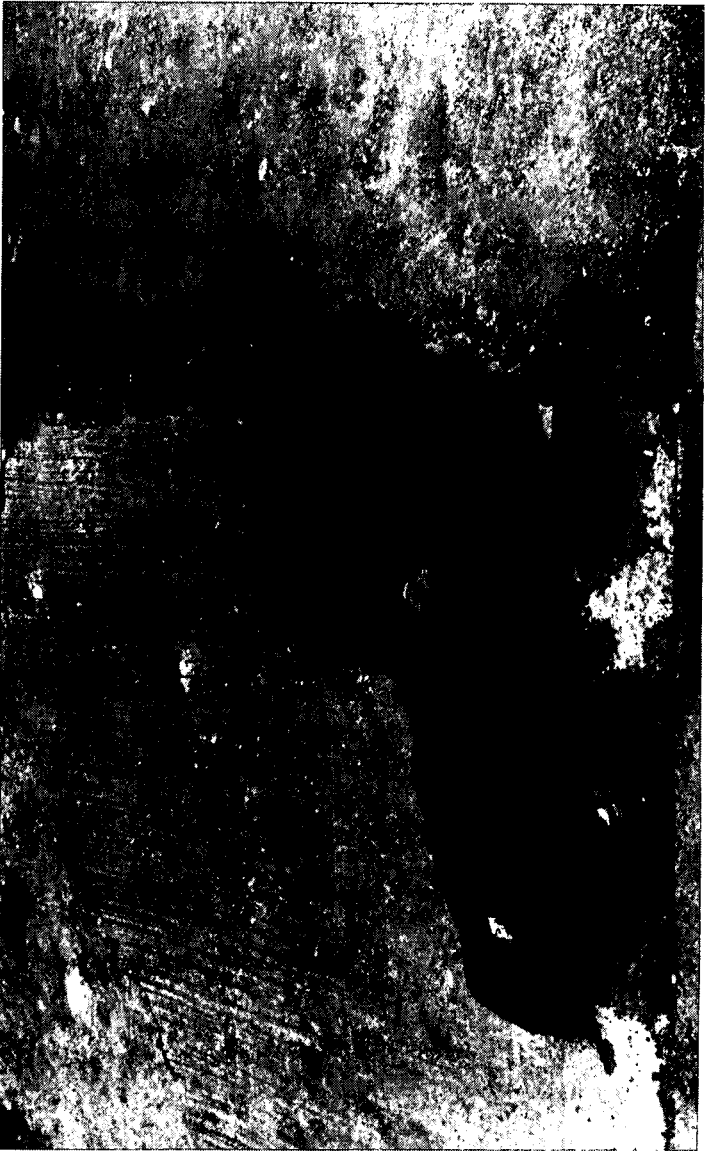














II

Stimme und Ohr

Jean-Loup Rivière

Das Vage der Luft

»Ihre Lektionen waren ins Vage der Luft geschrieben«
Marmontel

1. Ich bin tot

An den Grenzen der Stimme

Man muß Sinn für Paradoxe haben, muß an ihre dialektische oder heuristische Kraft glauben, um die Stimme zum Objekt einer Theorie zu machen. Nicht daß die Stimme etwas wäre, dessen geheimnisvolles Wesen sich jedem Zugriff entzieht und das Sprechen darüber gebrechlich werden läßt; im Gegenteil, ihre »Objektivität« liegt auf der Hand: sie ist Teil des Körpers¹ und läßt sich heutzutage bequem reproduzieren. Als ein Stück des Körpers bezeichnet sie zugleich dessen Identität: Ich erkenne ihn an seiner Stimme; zwei Freunde am Telefon nennen sich nicht beim Namen, sondern wechseln einige konventionelle Worte, um sich zu erkennen. Das »Hallo, ich bin's« bedeutet »Meine Stimme soll dir sagen, wer ich bin, sie unterscheidet zwischen allen möglichen Ich«. (Es heißt, daß Versuche angestellt werden, die Fingerabdrücke als Identitätsnachweise durch Stimmabdrücke zu ersetzen). Die Stimme selbst definiert ihren eigenen Raum, dessen Umfang veränderlich ist und dessen Konturen verwischt sind, ein wolkiges Theater, ähnlich dem von Gerüchen: die Stimme füllt nicht einen gegebenen Raum, sie schafft einen Raum, dessen Form sich nach den Hindernissen gestaltet. In der Reichweite der Stimme des Muezzin entsteht die Gemeinschaft der Gläubigen. So trägt die Stimme ihren Teil zu den Tönen bei, die über die Permanenz und Stabilität des optischen Raums die Mobilität und Ungewißheit einer anderen Welt legen, den akustischen Raum.² Die beiden Welten, die der Wahrnehmung der beiden Hauptsinne entsprechen, sind »kohärent«, die Töne werden zu ihrer Quelle zurückgeführt, die Stimme zu Mündern: Wir leben in einem Synchron-Theater. Wir leben darin nach einer Lernzeit: Der Säugling muß lernen, sich dem zuzuwenden, der spricht; für ihn ist die

Stimme wohl ein Ton in einem Dunkel, das die sich bewegenden Lippen nicht erhellen.

Reicht die Tatsache, daß die Stimme ein einzigartiges materielles Objekt ist, das seinen eigenen Entfaltungsraum besitzt, aus, um sie zu einem Gegenstand wie jeder andere in der großen Suppe des Synchron-Theaters zu machen? Nein, wenn man bedenkt, was angesichts von Phänomenen der Desynchronisation aus ihr wird. Ein Beispiel dafür ist der Clown, genauer gesagt der Bauchredner: Dieser sprechende Stumme legt seine Stimme in einen Mund aus Pappmaché. Aber nicht auf seine Lippen, sondern auf die des Manipulators sind meine Augen gerichtet; ich lauere auf einen Hinweis, der das Kunststück verrät. Die Marionette versteckt das Künstliche nicht, sondern weist darauf hin, steigert es und setzt so den Spaß an die Stelle des Schreckens. Denn was sagt eine Stimme ohne Körper, jene Stimme, die der Bauchredner von seinem Körper zu lösen und seiner Puppe zuzuerkennen vermochte? Sie sagt immer wieder das, was in Poes Erzählung der unter Hypnose dahingeschiedene Valdemar wiederholt: »Ich bin tot.«³ Ein Stück Körper ohne Körper, ein Paradox in sich, spricht diese Stimme eine Wahrheit aus, der ihr Aussprechen widerspricht. Beides ist wahr, daß Valdemar tot ist und daß er doch lebendig sein muß, um das zu sagen. Und so wie man sich einen Bauchredner ohne Marionette vorstellen kann, von Dunkel umgeben wie ein Spieler des Bunraku, der vor unseren Ohren eine ganze Pantomime von Stimmen aufführte, so müßte man in der Puppe des Bauchredners ein lächerliches Bündel großzügiger Menschlichkeit sehen, das die erschreckende Fiktion einer körperlosen Stimme zum Schabernack werden läßt: zum Lachen tritt eine Freude, die Freude zu wissen, welche Angst an seine Stelle hätte treten können. Aber wie gut auch immer der Spieler die Puppe bewegt, um sie zur Hülle einer enteigneten Stimme zu machen, er kann doch nicht verbergen, daß er sie zu einem fantomatischen, unkörperlichen Gegenstand macht, ohne ihr irgend etwas zu nehmen: Diese Stimme ist nicht weniger »Stimme« als eine andere; kurzum, er bringt damit das Paradox der Stimme zutage, dieses unkörperlichen Körpers, dieses Etwas, das gleichzeitig die Sache selbst und ihr Gespenst sein soll, das Original und die Kopie, das Modell und sein Bild. Von der Stimme zu sprechen heißt also, ständig auf dieses Gemisch von Körperhaftem und Vergehendem, von Eigentum und Losgelöstem zurückzukommen. Sobald man eines dieser

Momente fallenläßt, spricht man von etwas anderem.

Diese Widersprüchlichkeit der Stimme zeigt sich auch in ihrem Verhältnis zur Sprache, das die Rede vermittelt. Die Stimme ist nicht vorstellbar ohne die Verbindung zum Ausdruck und zum Sinn. In seinem Geplapper besitzt das Kind alle möglichen Laute (Roman Jakobson), doch muß es sich von ihnen lösen, um sich die phonetischen (konsonantischen, später vokalischen) Oppositionen anzueignen, die die Sprache ausmachen. Diese Artikulierung wird erkaufte mit dem Verlust der Laute des Körpers, die sich in der autonomen Einzigartigkeit einer Stimme wiederfinden: »Wenn man davon spricht, daß der Laut unabhängig wird, so meint man damit, daß er aufhört, eine spezifische, den Körpern eigene Eigenschaft zu sein, Lärm oder Schrei, um von nun an Eigenschaften anzuzeigen, Körper zu manifestieren, Subjekte und Prädikate zu bezeichnen.«⁴ Doch in ihren beiden Extremen, dem Lärm und der Stille, bleibt die Stimme dem Unartikulierten verhaftet: im Schrei, dem überreizten Ausdruck und Ausfall des Sinns; in der inneren Stimme, der Vollendung des Sinns und Minderung des Ausdrucks.

Daher muß man den widersprüchlichen Aspekt der Stimme aufgreifen und gleichzeitig auf die Auflösung ihrer Grenzen achten: Die Stimme liegt zwischen dem sinnlosen Lärm und dem lautlosen Sprechen. Diese Skala durchläuft die mystische Erfahrung:

»Bezüglich der dritten Eigenschaft, des Geräusches dieser Ströme, nimmt die Seele eine geistige Stelle ihres Geliebten wahr, die alle Töne und Stimmen übertrifft, alle anderen Stimmen verstummen macht und alles Geräusch der Welt übertönt. (. . .) Aber diese Stimme ist eine geistige Stimme, die nicht wirkt wie körperliche Töne und auch nicht wie diese lästig und beschwerlich ist, sondern nur Erhabenheit, Kraft, Stärke, Wonne und Herrlichkeit schafft. Es ist eine innere Stimme mit unermeßlichem Schall, welche die Seele mit Macht und Kraft erfüllt.«⁵

Die Grenzen der Stimme wenden sich wieder zur Stimme, so wie das Rauschen der Eichen im Wald von Dodonä zur Stimme des Zeus wird. Auch der politische Redner kann, selbst wenn er mit der herkömmlichsten Artikulation auf dem bequemsten Sessel des Synchron-Theaters hockt, ebenfalls den Zwängen dieser Stimmenränder verfallen: seitens des Schreis dem Slogan (ein Wort gälischen Ursprungs, das Kriegsruf bedeutet), seitens der Stille der »Stimme des Gewissens« oder »des Vaterlandes«.

Kopfstimmen

Vermutlich beruht die Macht der Stimme zum Gutteil auf diesen Paradoxen. Das läßt sich vor allem an der Vorstellung über ihre elementarsten Zustände ablesen, über jene Momente, in denen die Stimme mehr ›Stimme‹ ist als jemals sonst: an den Vokalen. Jedes beliebige Sprachlehrbuch erachtet die *b*, *a*, *ba* des Redners als Wichtigstes:

»Die Bruststimme verwenden wir ganz natürlich, wenn wir den tiefen Laut ›Ah‹ aussprechen. Sie ist die einzige, die dem Hörer schmeichelt und den Redner nicht ermüdet. Jeder, der sprechen lernen will, muß damit beginnen, unbedingt die künstlichen Klänge aus dem Kopf, dem Hals oder der Nase zu vermeiden, die allesamt anzuhören und zu gebrauchen ermüdend sind. Um die Bruststimme richtig zu gebrauchen, muß man im Sitzen wie im Stehen den Körper sehr aufrecht und die Brust ausgedehnt halten. Dann atmet man tief ein und stößt sogleich den tiefen Ton ›Ah!‹ aus der Brust.«⁶

Es sieht so aus, als steckte die ganze Stimme bereits komplett in ihrer elementarsten Form; mit einem bloßen Hauch ist alles gelaufen, die Rede ist nichts als eine Paraphrase der Stimme. Nach Chateaubriand ist das *a*

»der höchste aller Töne, das natürliche Zeichen des Zustandes, in dem man sich befindet, also der Identität und des Eigentums, des Besitzes, der Herrschaft. Ganz deutlich zeigt sich das im Klang des Verbes *avoir* und in der Präposition *à*, die das Verhältnis von Besitz und Eigenart ausdrückt«.⁷

Für den, der Ohren hat zu hören, verdoppelt also die Stimme die Sprache, um die Wahrheit über sie zu sagen, wenn es denn stimmt, daß die Sprache, »sobald sie hervorgebracht wird, und sei es im tiefsten Innern des Subjekts, (...) in den Dienst einer Macht tritt«.⁸ Und für den, der schlecht hört, verfügt die französische Sprache über einen Vokal, der die Stimme verewigt, ihr Paradox verschärft, ihre Präsenz bewahrt: selbst ohnmächtig ist sie noch da und triumphiert in ihrem Verschwinden:

»Zwischen dem einfachen und kaum wahrnehmbaren konsonantischen Aushauchen und dem vollen Klang *eu* [*y*] liegt eine Skala von Nuancen, die in der Aussprache dieses einzigartigen und kostbaren Vokals auftauchen, für den man noch keinen Namen hat: stumm, stimmlos, weiblich, und den man vielleicht als fakultativ bezeichnen könnte. Hinzuzufügen

wäre, daß nur diejenigen diesen Laut richtig zu verstehen und passend zu verwenden wissen, die ein musikalisches Gehör, nationalen Akzent und eine melodiose Kehle haben.«⁹

Es gehört zu den bekannten Taktiken eines Chefs, sich zu absentieren oder zu schweigen, um seine Macht zu beweisen oder zu vergrößern. Eine List der Sprache besteht darin, diese Stimme im schwachen Geschlecht zu gebrauchen, ein letzter Widerstand gegen ihr Verlöschen und Höhepunkt ihrer Macht, Sieg über den Körper, ein schwacher Rauch ohne Feuer:

»Ihr verwerft unsere stummen e als traurigen und stummen Klang, der in unserem Mund verhallt, aber auf eben diesen stummen e beruht die großartige Harmonie unserer Prosa und unserer Verse: empire, couronne, diadème, flamme, tendresse, victoire, all diese glücklichen Wortenden hinterlassen im Ohr einen Ton, der fortklingt, nachdem das Wort ausgesprochen ist, wie ein Cembalo, das noch nachhallt, wenn die Finger die Saiten nicht mehr berühren.«¹⁰

Träumer und Ingenieure haben sich befließigt, das Paradox zu tilgen und die stets schwindende Stimme zu befestigen. Was wäre eine Macht, wenn keine Garantie für ihren Fortbestand existierte? 1779 schreibt die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften zu Sankt Petersburg einen Wettbewerb aus zur Untersuchung der Vokallaute und zur Konstruktion eines Instruments, das sie künstlich nachahmen soll. Die Maschine von Kempelen gewann den Wettbewerb, sie konnte das Wort *exploitation* richtig aussprechen. 1783 schreibt ein anonymen Autor über die Maschine des Abt Mical: »Ich wage vorherzusagen, daß nur die *Sprechenden Köpfe* diese ehrenwerte Vielfalt der französischen Sprache werden erhalten und gegen die Unbeständigkeit der menschlichen Dinge sichern können.« Und das wurde zu einer Zeit geschrieben, da man eben die Aussprache in der Provinz zu kritisieren beginnt.

Einige neuro-anatomische Theorien behaupten, daß die Stimme verwendet, was sie findet: die Luft der Lungen, einen Kehlkopf und Resonanzkörper. Anders gesagt: der Stimmapparat ist nicht wie der Magen für die Verdauung angelegt. *Die Stimme ist ein Parasit des Körpers*. Damit rührt man vielleicht an ihr erstes Paradox: Teil des Körpers, ist sie doch ein *Zufall* des Körpers. Damit die Sprechenden Köpfe zufriedenstellend gewesen wären, hätte es wohl einer Maschine bedurft, die nicht zum Sprechen

gemacht ist und die spricht . . .

Das könnte man von der ersten von ihnen, die verzeichnet wurde, sagen:

»Besonders merkwürdig sind jene kolossalen *Memnonen*, welche, in sich ruhend, bewegungslos, die Arme an den Leib geschlossen, die Füße dicht aneinander, starr, steif und unlebendig, der Sonne entgegengestellt sind, um von ihr den Strahl zu erwarten, der sie berühre, beseele und tönen mache. Herodot wenigstens erzählt, daß die Memnonen beim Sonnenaufgang einen Klang von sich gäben.«¹¹

Aber diese Steinstatuen gelten Hegel nicht viel, sie sind stimmlos, denn ihre Laute beruhen auf keinem inneren geistigen Prinzip:

»Die menschliche Stimme dagegen tönt aus der eigenen Empfindung und dem eigenen Geist ohne äußeren Anstoß (. . .). Das Innere aber der menschlichen Gestalt ist in Ägypten noch stumm und in seiner Beseelung nur das natürliche Moment berücksichtigt.«¹²

Erwartet man aber bei der menschlichen Stimme nicht stets etwas, was an der todbringenden Maschinerie teilhat? Liegt nicht in jeder Stimme ein Stück Valdemar, ein Stück Memnon oder ein Stück Statue des Kommandeurs?

Aufgrund all dieser Paradoxa könnte man die Stimme als solche und in ihrer Einheit als ein *Oxymoron* bezeichnen – ein rhetorischer Zug, der zwei entgegengesetzte Begriffe verbindet (wie »dunkle Helle«). Diesen Zug bemerkte wohl auch Marmontel im Artikel »Déclamation« der *Encyclopédie*, als er über die beiden Schauspieler Baron und La Lecouvreur sagte, daß »ihre Lektionen ins Vage der Luft geschrieben waren«. Das Unbestimmte verbindet sich dem Bestimmten, und in dieser Verbindung übt die Stimme ihre Macht aus.

2. Oratores pro nobis

»In der Argonautensage glaubten die Griechen, daß es ein Steuerruder gibt, das spricht.«

Fontenelle, *Vom Ursprung der Fabeln*

Die Stimme des Chefs

Nach Bréal »gehören Befehlsformen zu den ältesten Grundlagen der Sprache«, und tatsächlich erfolgt in allen Zivilisationen die Ausübung von Macht durch die Rede; es gibt keinen Chef, der nicht seine Stimme einsetzt. Der Text mag wenig Bedeutung besitzen, ist absehbar oder im voraus bekannt, und Ablehnung oder Zustimmung unterliegen weitgehend anderen Determinierungen.

Als privilegierter Schauspieler des sozialen Theaters muß der politische Redner mit seiner Stimme bezahlen, wie der Soldat mit seinem Blut bezahlt. Man könnte sagen, daß die Stimme dem Diskurs eine »performative Spannung« verleiht, daß sie dazu führt, die Rede in *Handlung* umzusetzen:

»Was gibt es Erhabeneres als zu sehen, wie ein jeder, sobald Ihr Euch erhebt, um zu sprechen, still wird, aufmerksam die Ohren spitzt und die Augen auf Euch richtet, zu sehen, wie die Regungen und Neigungen der Völker sich mit Eurer Rede wenden, ja wie die Ansichten der Richter und die Meinungen des Senats sich Eurer Stimme beugen.«¹³

Der Redner übermittelt keine Informationen, er überredet. Und die Stimme ist seine Waffe, welche die Botschaft zu einem zufälligen Anlaß werden läßt. Dem auf traurigste Weise bekannten Redner hörte man nicht um seiner Argumente willen zu. Nicht auf die Intentionen von Hitler horchte man, sondern auf die Versprechen seiner Stimme:

»Mit Sorge beobachte ich den allmählichen Verfall eines, den seine Stimmgewalt und Redegabe aus Niedrigkeit in höchste Höhen gebracht haben: ich rede von Hitler. Die stimmlichen Probleme dieses Redners scheinen allmählich zuzunehmen und äußern sich durch regelrechte Schreie in den Spitzen, durch zerhackte und geradezu »gebellte« Silben; während sich die Rede insgesamt in tiefe, mit schwerem Nachdruck hervorgebrachte Tonlagen flüchtet, um das notwendige Timbre zu finden. Es ist ein wirkliches Drama, denn ich habe den Eindruck, daß dieser große Beherrscher der Massen durch die Kraft seiner Stimme noch die Macht

verlieren wird, wenn er keine Unterstützung findet bei dem, was nun zur spürbaren Anstrengung wird.«¹⁴

Vielleicht ist man taub, wenn man in der artikulierten Stimme nicht die Rückkehr ihrer Ränder der Desartikulation hört. Dies trifft auch auf Giraudoux zu, der in einer Radiosendung am 22. September 1939 die Schwächen des Führers belauert und vor-aussieht:

»Als Sie neulich die Rede von Hitler hörten, haben Sie es selbst gespürt. Seine Stimme trägt nicht mehr, während noch das kleinste Wort von Präsident Daladier oder von Chamberlain eine Resonanz findet. Hitlers Sprechen dagegen klingt für seine Mitbürger ziemlich enttäuschend, für seine Feinde sinnlos.«

Somit ist es wichtig zu wissen, was die Stimme sagt. So leicht es ist zu sehen, was sie macht – überzeugen, mitreißen –, so schwierig ist es, ihr den eigentlichen Sinn zu entnehmen, der sich mit den Bedeutungen der Rede verbindet. Die Sprechleitungen sagen nichts über die Stimme; selbst im Kapitel »Elocution« geht es um die Aussprache, um die Atmung und immer wieder um die Rhetorik des Diskurses.

Wenn es um die Stimmen der großen Redner geht, werden die Beschreibungen impressionistisch. Zwei Methoden könnten das veranschaulichen: Erstens soll eine *wissenschaftliche Beschreibung* die rednerischen Züge, Veränderungen der Stimmlage, Formen der Ansätze, Stellung der Akzente, Vokal-Konsonanten-Verhältnis analysieren. Gerade das letztere ist insofern interessant, als es mit dem Paradigma schriftlich-mündlich zusammenhängt: die Betonung von Konsonanten, die zur rhythmischen Unterstützung dienen, auf Kosten der Vokale, die nichts weiter sind als Passagen zwischen zwei Konsonanten und »das Geschriebene« des Diskurses hörbar machen; die Stimme versteckt sich im Schutze des Geschriebenen, um sich nicht im Theater der Oralität, wo vor allem die Vokale klingen, aufs Spiel zu setzen. Man kann feststellen, daß, zumindest vor dem Kriege, der »konsonantische Redner« eher Staatssekretär, der »vokalische Redner« eher ein Führer ist. Wenn die heutigen Redner weitgehend »konsonantisch« sind, so liegt das größten Teils am Radio und am Fernsehen: Die Medien verschreiben die Rede, bewirken ein Hinübergleiten zum Schriftlichen und diktieren dem Redner seine Stimme.

Eine zweite Methode bestünde in einer *Übersetzung*, die sich

bemühte, die Funktion der Stimme von einigen charakteristischen Zügen her zu rekonstruieren, um zu bestimmen, was zur Rede hinzukommt, wenn sie gehalten wird. 150 im Radio gesendete politische Reden¹⁵ zwischen 1911 (der ersten verfügbaren Aufzeichnung) und 1940 zeigen keine nennenswerte Weiterentwicklung des rednerischen Stils, eine politische Klassifizierung – wie »rechte Stimme« und »linke Stimme« . . . – ist nicht möglich, es gibt weder eine gemeinsame Tradition, noch gibt es »Schulen« und auch keine Mimikry (wie sie heute – als Effekt von Radio und Fernsehen – gängig ist). Es gibt zwei oder drei Stimmfamilien und einige Besonderheiten. Aber weder die politische Zugehörigkeit noch die Art des Diskurses definiert die Stimmfamilie (die Stimme der Grabrede ist praktisch dieselbe wie die der Wahlrede oder der Ansprache im Kongreß), sondern eher die berufliche Herkunft des Redners (Rechtsanwälte, Professoren, Militärs usw.).

Der Vergleich schließlich zwischen der Stimme des Redners und der des Schauspielers, jenes Technikers der Deklamation, führt nicht viel weiter. Er macht jedoch eine wichtige Eigenschaft der Stimme deutlich, ihre *Trägheit*. Die theatralische Stimme, deren Spuren vielleicht noch zu hören sind, ist nicht die Stimme des jeweils zeitgenössischen Theaters, sondern die früherer Generationen: nicht die gegenwärtige Klang-Umwelt formt die Stimme, sondern die vergangene. Die Autonomie der Stimme zeigt sich auch in der nur geringen Berücksichtigung des Kontextes, dem Vorrang der materiellen Kraft vor der Bezeichnungsfunktion. Die Stimme verfolgt ihren Weg ganz allein und reagiert stets mit Verspätung. Hinweise für diese Trägheit findet man fast überall. Beispielsweise dauerte es einige Jahre, bis Radio- und Tonfilmschauspieler hörten, daß sie in ein Mikrofon sprachen. Denn der Schauspieler, der gewohnt war, um in einem Saal gut gehört zu werden, »der Stimme eine Maske aufzusetzen«, konnte vor einem Mikrofon auf diese Technik verzichten. Daher die hohen und etwas näselnden Stimmen der Schauspieler in den ersten Jahren des Tonfilms, eine Sache, die erst langsam und zögernd korrigiert wurde. Ein besonders deutlicher Fall von »stimmlicher Trägheit« findet sich bei Doriot: Am Ende des Wegs, auf dem er im Verlauf der dreißiger Jahre von der extremen Linken zur extremen Rechten gewechselt war, war seine Stimme eine andere. Aber wenn man sich die Reden anhört, die er zwischendurch gehalten hat, stellt man fest, daß Doriot erst die politische Position, dann die Stimme

ändert: einige Jahre lang wird die neue Meinung mit der alten Stimme gesagt.

Die Gabe

Einer der großen Redner der Vorkriegszeit ist Léon Blum, und seine Rede vom Juni 1936 im Luna-Park ist ein großer oratorischer Augenblick. Seine Stimme ist beweglich, durchläuft im Steigen und Fallen eine große Palette von Stimmlagen, hält inne, aber hört niemals auf. Sie ist punktiert, aber ohne Endpunkt. Die Verausgabung und das stimmliche Wagnis sind dazu da, ein Fortbestehen, eine Permanenz der Stimme zu erweisen, die alle Kraft aus sich selbst schöpft: »Ist hier ein einziger Mensch, der glaubt, ich habe mich in drei Monaten verändert?« Wenn die Stimme jenes Stück des Körpers ist, das ausströmt, sich verbreitet und verschwindet, und wenn sie gleichzeitig ein Griff nach der Macht ist, so muß der politische Redner Wege finden, der Flüchtigkeit der Stimme zu wehren. Dazu gehört die Art und Weise der Interpunktion: Dem Punkt Blums, eher einem Fragezeichen, wo das Einhalten eine Spannung schafft, die ein erneutes Ansetzen fordert, könnte man den Punkt Pétains entgegensetzen, der eher ein »Schlußpunkt« ist, eine Art »Punkt und aus«. Pétain punktiert jedes Wort und sogar jede Silbe, eine Stimme, die unaufhörlich punktiert. Der Gegensatz Stimme Blums/Stimme Pétains ist der Gegensatz Verausgabung/Ökonomie, Spannung/Wiederholung, Aufruf/Versicherung. Diese beiden Stimmen, die zwei Wege der Behauptung der Macht und des Widerstands gegen das Ephemere der Stimme bezeichnen, sind die Stimmen zweier Theater, der Hoffnung der Volksfront und der Reaktion auf den Zusammenbruch. Man könnte sagen, wenn Pétain 1940 seine Person gibt, so gibt Blum 1936 seinen Körper. Er übt seine Macht über die Hörrschaft aus, indem er sich mit Haut und Haar drangibt, indem er einen stimmlichen Unfall riskiert oder ein Dementi auf seine Frage, was aus der Spannung einen Schlußpunkt machen würde. Dieser dargebotene Körper ist der Garant des Fortbestehens.

Blum »setzt zum Angriff an«, Pétain »wiederholt«: Bei einer Radioansprache im Jahr 1941 legt er die Platte seiner Rede vom 17. Juni 1940 wieder auf (»Franzosen, auf Ersuchen des Präsidenten der Republik übernehme ich ab heute die Leitung der franzö-

sischen Regierung. Ich gebe meine Person Frankreich hin, um sein Unglück zu lindern . . .») – hört meine Stimme, sie ist immer noch da und immer noch dieselbe, sie soll euch sagen, daß ich immer noch da bin und immer noch derselbe.

Besitz und Besessenheit

Wenn das Theater der politischen Versammlung zur hysterischen Entfaltung der Stimme einlädt in dem Sinne, daß Herrschaft ausgeübt wird durch ein *zurückgehaltenes* Selbstopfer und durch die Umsetzung des körperlichen Risikos in eine neue Rhetorik, so bringt das Radio-Dispositiv eine vollkommen andere Stimme ins Spiel. Lauscht man den vom Radio verbreiteten Reden des Generals de Gaulle ab Juni 1940, so erlebt man die Erfindung einer Stimme. Selbst wenn man die unterschiedliche Qualität der Aufzeichnung berücksichtigt, kann man feststellen, daß de Gaulle am 22. Juni (die Rede vom 18. wurde bekanntlich nicht aufgezeichnet) noch nicht die Stimme von de Gaulle hat, die man in den Reden der folgenden Tage an ihrem Rhythmus, ihren unerwarteten Veränderungen der Stimmhöhe, ihren Ansätzen und ihren Synkopen erkennt. In wenigen Tagen des Juni 1940 *erfindet* de Gaulle eine Stimme. Warum? Weil er weiß, daß für ihn, den exilierten General einer besiegten Armee, die Stimme die einzige Waffe ist, weil er weiß, daß die Stimme den Gewaltstreich zu verkörpern vermag, der darin besteht, die Sprache ins Handeln zu wenden, das *Wort* in die Tat umzusetzen; Gewaltstreich in dem Sinne, wie de Gaulle einem Diskurs einen performativen Wert verleiht, den dieser gar nicht besitzt: Bekanntlich bezeichnet man in der Linguistik eine Aussage als »performativ«, die durch ihren Aussageakt erfüllt wird (zu sagen »ich schwöre« heißt gleichzeitig, den Akt des Schwörens auszuführen). Nun läßt aber eine Rede, die auf die Aussage hinausläuft »Ich rufe die französische Résistance aus«, nicht von selbst die Résistance entstehen. Diese Geste ist genauso verrückt wie die Behauptung »Ich bin Napoleon«. Die Stimme führt diesen Gewaltstreich aus, und er ist deshalb nicht verrückt, weil er gehört wird. De Gaulle weiß, daß ihm nichts bleibt als zu reden, reden, um nichts zu sagen, und nichts sagen, um die Stimme ihre ganze Wirkung tun zu lassen. Sein politisches Genie bestand darin, aus einem Radiosender nichts

anderes zu machen als einen Radiosender, einen *Stimmenverbreiter*. Dieses »nichts sagen« äußert sich in der Rede in Form der »Tautologien«, für die de Gaulle oft verspottet wurde (in der Art »Die Dinge sind, wie sie sind«): Am 28. Dezember 1940 verkündet de Gaulle: »Wir erklären, daß der Feind der Feind ist«, was ja ohnehin klar ist, das Entscheidende aber daran ist, daß das *Sagen* sich von der Stimme getrennt abwickelt (»Wir erklären«).

Alle Mittel der Rhetorik werden eingesetzt, damit nicht die Botschaft die Stimme verwirrt, die Stimme, dies Stück Körper, das von Hertzschen Wellen weggetragen wird, dies Etwas, das nein sagt und das *widersteht*. Was tut diese Stimme? Sie beschreibt ein Dispositiv, sie sagt »Ich bin eine Stimme«, eine Stimme, die weit mehr ist als ihr Hervorbringer, ein zufälliger Träger, ein Medium, ein Stück des aussendenden Apparates; am 24. Juni 1940, dem Tag, an dem de Gaulle »seine Stimme findet«, erklärt er: »Heute abend sage ich einfach, weil irgend jemand es sagen muß . . .«. Wenn Pétain durch seine wiederaufgelegte Stimme sagt »Ich bin da und stets derselbe«, so läßt de Gaulle durch sich hindurch eine Stimme sprechen; wie im Voudou ist der Geist (*loa*), der den Gläubigen besetzt, eine Stimme. In diesem Sinne ist der Redner ein »Besessener«, von dem eine Befreiung ausgeht, weil er begriffen hat, daß eine Stimme vor allem inkarniertes Schweigen ist.

Anmerkungen

- 1 »Denn daß der Ton wie der Schall ein körperlich Wesen hat, darf man Wohl nicht füglich bestreiten: sie können die Sinne ja reizen . . . Sonach besteht kein Zweifel, daß körperbegabte Atome Bilden die Laute und Worte; sonst wäre die Reizung nicht möglich. Weißt Du doch selbst, was ein Mensch an seinem Körper verliert, Was ihm an Nervenkraft muß rauben beständiges Sprechen«. T. C. Lucretius, *De rerum natura*. Lateinisch und Deutsch, Berlin 1923/1924, Bd. 2, S. 162.
- 2 Vgl. R. L. Stevenson, *Die Stimmeninsel*, in: R. L. Stevenson, *Südsee-Nachtgeschichten*, München/Berlin 1975, S. 5 ff. Darin bevölkert Stevenson die durch den Helden erforschte Insel durch eine Masse unsichtbarer Einwohner, von denen man nur die Stimmen hört.
- 3 E. A. Poe, *Der Fall Valdemar*, in: *Werke in 10 Bänden*, hg. von Hedda und Arthur Möller, Minden o. J., Bd. 6, S. 23 ff.

- 4 G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris 1969, S. 217.
- 5 *Des Heiligen Johannes vom Kreuz Sämtliche Werke*, herausgegeben von P. Aloysius AB Immac. Conceptione/P. Ambrosius A. S. Theresia, Bd. 4 *Geistlicher Gesang*, Darmstadt 1967, S. 117 f.
- 6 M. Castellar, *L'art du lecteur, l'art du diseur, l'art de l'aurateur, avec un discours-préface de M. Sully-Prudhomme*, Paris 1906.
- 7 F. R. Vte de Chateaubriand, *Œuvres complètes*, hg. v. Frères Garnier, 12 Bde, Paris 1859-61, Bd. 2 *Le Génie du Christianisme*, S. 168. Deutsch: F. R. Vte de Chateaubriand, *Genius des Christentums*, übers. v. L. Schnetzler u. a., Freiburg 1827-38.
- 8 R. Barthes, *Leçon/Lektion*, Frankfurt 1980, S. 19.
- 9 C. Marelle, *De la voix*, Paris 1890.
- 10 F. Voltaire, *Brief an Tovazzi*, 24. 1. 1760.
- 11 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt 1965, S. 349.
- 12 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Bd. 1 (s. Anm. 11), S. 350.
- 13 G. Du Vair, *De l'éloquence françoise et des raisons pourquoi elle est demeurée si basse*, Paris 1590.
- 14 Dr. A. Wicart, *Les puissances vocales*, Bd. 2: *L'aurateur*, Paris 1936.
- 15 Diese Arbeit lag einer Radiosendung des Atelier de Création Radio-phonique (ACR 343) zugrunde, die am 19. 3. 1978 ausgestrahlt wurde und an der auch Michel de Certeau, Dominique Colas, René Farabet, Gérard Miller, Gérard Wageman teilnahmen.

Dietmar Kamper

Vom Hörensagen Kleines Plädoyer für eine Sozio-Akustik

Immer wieder hört man klagen, daß es mit dem Zuhören zu Ende gehe. Die Erde sei schon überfüllt von Sprechern. Lauter sprach-kompetente, mündige Bürger wären dabei, durch nichts als Diskutieren, Argumentieren, Kommentieren sich am Leben zu erhalten und mitten im Lärm zu behaupten. Nur das Ohr, für das all diese verbalen Anstrengungen unternommen werden, gebe es nicht mehr. So müßten sich die unanbringbaren Botschaften summieren. Der Lärmpegel steige, und es werde immer unwahrscheinlicher, daß man sein eigenes Wort noch verstehe.

Könnte es nicht sein, daß das Schreien deswegen zum Thema würde? Weil man einen halben Kontinent der Sprache einfach vergessen hat? Weil der Sieg der Linguistik in Wirklichkeit eine Niederlage der Akustik ist? Weil man ohne zu hören auf die Dauer auch nicht mehr reden kann? – Gewiß, da das Hören mit Gehorchen und Gehorsam zu tun hat, war es zunächst aufgekündigt: die Moderne mußte sich freisprechen und lossagen von den zwingenden Vorschriften des alten Gottes, der dem Menschen schon zu lange in den Ohren lag.

Aber daß es nun mit einem Hörsturz endet, der den Beteiligten auch noch die Sprache verschlägt, ist ein nicht beabsichtigtes Resultat der bürgerlichen Emanzipation. Vielleicht lohnt es, darüber nachzudenken, welches historische Schicksal dem »mittleren Sinn« (zwischen den taktilen Nahsinnen und dem Fern-Sehen) beschieden war. Denn schon längst ist auch das Auge als bevorzugtes Orientierungsinstrument unzuverlässig. Der beherrschende Sinn der Kontrolle hat sich als der anfälligste für Täuschungen herausgestellt. Das gepriesene optische Zeitalter geht seinem Ende entgegen.

Von daher hat sich eine geheime Prävalenz des Hörens ergeben, auf die kaum jemand vorbereitet ist. Wer kann denn von sich sagen: »Ich bin ganz Ohr«? Wer ist überhaupt in der Lage, als Ohrenzeuge Zeitgenosse zu sein? Zwar gibt es keine Gewöhnung

an den Lärm, wohl aber zunehmende Taubheit, Stumpfheit, Dummheit bis zum Autismus. Der einfache Umstand, daß man sich selbst hören können muß, um zum Sprechen in der Lage zu sein, ist ebenso außer Betracht wie die Erfahrung der Unerläßlichkeit des Zuhörens anderer zum Selbstverstehen.

Denn der einzelne Mensch ist nicht Herr der Sprache; er dominiert weder den akustischen noch den sprachlichen Code. Er ist vielmehr in der Position des »Hörensagens«: erst wenn er vernommen hat, kann er begreifen – und er begreift erst, was er sagt, wenn andere vernehmen. Deshalb ist die Akustik keine Angelegenheit der Naturwissenschaften, sondern der Soziologie. Erst ein Angesprochener, der versteht, daß er gemeint ist, kann »Sprachkompetenz« entwickeln; das »Dich« geht dem »Ich« voraus; Weitersagen als Wirklichkeit der Sprache ist transindividuell.

Dabei handelt es sich nicht um theologische Reminiszenzen, sondern um soziale Ereignisse des menschlichen Lebens. Der beschriebene Hörweg mit Trommelfell, Hammer, Amboß, Steigbügel, Labyrinth usf. ist unüberbietbar kompliziert. Daß die Akustik in einer Allianz steht mit der Fähigkeit zur aufrechten Haltung, zur Vertikalität hat zwar die Annahme nahegelegt, die Gegenwart Gottes im Ohr sei verbürgt. Auch hört ein Mensch, der seine mühselig balancierte Normalität verliert, meist Stimmen. Doch ist dergleichen Spiritualität keine Angelegenheit der Hinterwelt, sondern des Körpers. Dieser ist nämlich, gerade in seiner puren, nicht zugerichteten Existenz immer über sich hinaus. Alle sinnliche Realität ist zugleich symbolisch. Das Materiellste: der Stoffwechsel, der Kreislauf, der Austausch ist das Geistigste. Dazu gehört auch, daß kein Mensch sprechen lernt, der nicht hören kann, daß die Sprache doppelt auftritt: als Passion des Ohrs und als Aktion der Stimme, die gegeneinander um eine Nuance verschoben sind. Diese Verschiebung ist einerseits ein Indiz für die anthropologische Differenz von Person und Individuum, von Menschheit und Monade.

Andererseits bietet sie mannigfaltige Beispiele für das Enigmatische der menschlichen Sinne. Seltsamerweise hat die Passion den größeren Horizont. Insofern sind die Menschen Kinder des Hörens (nicht des Sprechens). Lange bevor die Neugeborenen artikulieren, verstehen sie. Jeder kennt den Unterschied von passivem und aktivem Fremdworterschatz. Und wer hätte noch nicht jenes Erwachen aus Träumen erlebt, die – durch die eigene Stimme

unterbrochen – die Aufgabe hinterlassen, nach dem Störenfried zu forschen.

Das nicht verschließbare Organ steht also dauernd unter Anspruch. Nur weil er hören muß, spricht der Mensch. Eine Weigerung ist zwar eine Zeit lang möglich. Dann sind die Ohrgänge verstopft. Dann ist der Sinn verstockt. Dann drängt aber auch alles zum Schreien. »Wer nicht hören will, muß fühlen . . .« Dieser zum Schinden der Kinder mißbrauchte Satz zitiert ein vergessenes Gesetz: daß jeder, der spricht (oder schweigt) unter die Konsequenz seines Tuns gerät. Weil man sich selbst sprechen (oder schweigen) hört, ist Leiden auf die Dauer unausweichlich.

Insofern wäre es wichtig, ernsthaft mit einer Sozio-Akustik zu beginnen. Das Gespräch, das die Menschen sind (statt es zu führen), wenn sie voneinander hören können, transzendiert die Sprachkompetenz und die Kompetenz der Soziolinguistik. Es hat nichts mit Kommunikationsforschung, mit Sender – Empfänger-Problemen und ebensowenig mit Utopien zu tun, weil es kein System bildet, diese letzte Abart des Paradieses, sondern ein Labyrinth. Dieses ist – wie man seit kurzem weiß – die akustische Ordnung schlechthin. Die Bogengänge hinter dem Ohr haben nicht zufällig seinen Namen.

Literatur in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit:

Eugen Rosenstock-Huussy, *Soziologie I. Die Übermacht der Räume*, Stuttgart 1956²

Ders., *Die Sprache des Menschengeschlechts*; 2 Bde., Heidelberg 1963

Elias Canetti, *Der Ohrenzeuge*, München 1974

Jürgen Habermas, *Theorie kommunikativen Handelns*; 2 Bde., Frankfurt/M. 1981

Kurt Pawek, *Das optische Zeitalter*, Olten 1963

Hermann Kern, *Labyrinth*, München 1982

Michael Wimmer

Verstimmte Ohren und unerhörte Stimmen

für H. T.

Phänomene der Taubheit: Schweigen, Sprachlosigkeit, Stille

»Ohren haben Wände« – so lautete ein Graffito auf den Wänden des Quartier Latin im Pariser Mai 68. Diese Formel kann – unabhängig von ihrer damaligen politischen Bedeutung – als Ausdruck dafür verstanden werden, wie es heute mit dem Hören bestellt ist. Sich Gehör zu verschaffen ist nicht nur im politischen Diskurs schwierig, wenn nicht unmöglich geworden. Die Stimme zu erheben reicht oft nicht hin, und sei es die mythische des Volkes, auf die sich ohnehin nur dann berufen wird, wenn es darum geht, eine Politik mittels supponierter Einstimmigkeit und Übereinstimmung zu legitimieren. Gehört wird nur das, was vernommen werden will, weshalb es im Zweifelsfall auch geboten scheint, den Wänden Ohren einzupflanzen. Denn das, was nicht gesagt werden darf, läßt diejenigen nicht ruhen, die es nicht zu Gehör bekommen. Gerade sie, denen es um ein störungsfreies Funktionieren des Ganzen geht und die, um ihr Geschäft der Verwaltung und Regierung ihren Zielen und Handlungsregeln angemessen realisieren zu können, Sicherheit, Ordnung und Ruhe aufrechterhalten müssen, gerade sie sind besonders hellhörig für das Unerhörte, das Verheimlichte, da nicht öffentlich Ausgesprochene, allerdings nicht, um auf es zu hören – was ein Antworten in Form einer Ablehnung, Korrektur oder eines Zugeständnisses im Dialog zur Folge haben müßte –, sondern um es zum Schweigen zu bringen.

Genaugenommen gibt es jedoch nichts Unerhörtes mehr, das in seiner Unfaßbarkeit und Ungeheuerlichkeit die Ordnung wirklich noch erschüttern könnte, weil diese zur Versicherung ihrer Realität und zur Legitimation ihrer Funktionsweise so sehr darauf angewiesen ist, daß sie es erfinden müßte. Die Opposition und Negation der Ordnung wird nicht dadurch zum Schweigen gebracht, daß sie verboten, verheimlicht oder unterdrückt wird,

sondern daß sie selbst unwillentlich den ihr zugewiesenen Part übernimmt, solange sie im Namen einer besseren Ordnung oder einer besseren Moral spricht. Anstatt das Skandalöse des Unerhörten zu verbergen, bemüht sich die Macht, zu verbergen, daß es gar nicht skandalös ist. Nur so kann sie überleben.¹ Hört die Opposition auf, muß das Skandalöse simuliert werden. Nach Bau-drillard wäre das schon der Fall: die Mehrheit schweigt. Ihr Schweigen absorbiert und neutralisiert allen Sinn, läßt sich nichts mehr entlocken und »verbietet, in ihrem Namen zu sprechen«.²

Doch nicht nur die Ohren der Administration haben Wände, sondern ebenso diejenigen der Individuen in Interaktions- und Kommunikationsprozessen, in denen es ja nicht nur um Informationsaustausch geht. Die Tür zum Verständnis dieser Hör- und Sprachmauern³ noch einmal aufgeschlossen zu haben, ist das Verdienst Jacques Lacans, was jedoch keine Garantie dafür ist, daß sie nicht wieder ins Schloß fällt. Die Selbst-Verkennung der Subjekte und die des jeweils anderen, die imaginären Äquivalenzen von Anspruch und Begehren, ihre Inversion, das Mißlingen von Ansprüchen und Erwartungen, kurz: alle Funktionen des Imaginären, die sich in der Interaktion als »leeres Sprechen«⁴ äußern und die Subjekte von ihrem Begehren entfremden, machen eine geglückte Kommunikation zum Zufall. Obwohl sie immer wieder aufgrund der Potenzen der Sprache möglich ist – denn sonst »würden sich die Subjekte ununterbrochen in der Verkenntung verlieren, d. h. nie realitätsgerecht handeln«⁵ –, ändert sich nichts daran, daß es schwierig ist, das, was der andere sagt, zu hören, ohne es sogleich und im Grunde schon vorher nach Maßgabe der Kraftlinien eigener imaginärer Vorstellungen und Erwartungen zu interpretieren. Das, was der andere sagt, als Antwort zu verstehen, die Bereitschaft, sich von unerwarteten Antworten enttäuschen zu lassen⁶, nimmt in dem Maße ab, in dem die Sprache zum reinen Instrument wird, in dessen Deutlichkeit ein blindes Vertrauen gesetzt wird. Diese Deutlichkeit fehlt ihr zusehends weniger und schadet ihr am meisten. Sie wird zur Mauer. Das Hören zielt auf Stimmigkeit mit den bestehenden Vorstellungen und auf Bestätigung in der Übereinstimmung. Erstrebt wird Selbstgewißheit als Einheit, was eine Identitätsarbeit erforderlich macht, in der der andere kaum mehr in seiner Andersheit berücksichtigt wird und zunehmend eine imaginäre Funktion zu erfüllen hat.⁷

»Der Andere ist also der Ort, an dem sich im Bunde mit jenem,

der hört, das Ich (je), das spricht, konstituiert; was der eine sagt, ist schon Antwort, wobei der andere in seinem Hören entscheidet, ob dieser gesprochen hat oder nicht.«⁸ Damit das möglich wird, bedarf es vor allem einer Bedingung, die sogar vom Experten oft genug nicht erfüllt wird. Da er nur die imaginäre Beziehung hat, muß er sich ihrer bedienen, »um das Soll seiner Ohren gemäß dem Gebrauch zu erfüllen, den die Physiologie in Übereinstimmung mit dem Evangelium als normal hinstellt: Ohren zu haben, *um nicht zu hören*, oder anders gesagt, um das aufzudecken, was gehört und verstanden werden muß. Denn er hat keine weiteren, weder ein drittes noch ein viertes Ohr, die man sich für ein unmittelbares Hören von Unbewußtem zu Unbewußtem wünschen mag.«⁹ Die Sicherheit des Subjekts soll mittels Schweigen durchbrochen werden, damit seine Trugbilder verschwinden, die es von seinem Begehren entfremden. Eine positive Antwort auf den Anspruch oder gar die Erfüllung des in ihm artikulierten Bedürfnisses frustrierte es um so mehr, als es weder Worte sind, die beansprucht waren, noch ein Objekt, da dieses an der Entfremdung teilhat.¹⁰

In dieser Kommunikation von Ich zu Ich hört keiner den anderen, und mit der dämmernden Ahnung einer Unmöglichkeit von Verständnis wächst die Angst vor der eigenen Vernichtung als sprechendes Subjekt, die in Sprachlosigkeit münden kann.

Treffen im Politischen Appelle, Bitten, Gegenstimmen – mitunter auch die Stimme der Vernunft – auf taube Ohren und sind es in der Kommunikation und Interaktion von Subjekten die Wünsche und unerwarteten Antworten, die nur selten gehört werden, so finden in der Musik die Stimmen der Leidenschaft und des Körpers kaum noch Gehör. Dabei ist die abendländische Musik aufs engste mit dem Schicksal der Stimme verbunden, die zugleich Teil des Körpers und Medium, Ausdruckssubstanz der Sprache ist. War bisher noch von Sprache die Rede, von Bedeutungen und sinnstiftenden Zeichen, für die die Stimme scheinbar nur als Transportmittel funktionierte, so setzt sie sich in Differenz zur signifikativen Funktion der Sprache in dem Moment, in welchem sie zur Musik wird, die kein Zeichensystem, sondern Signifikanzfeld ist.¹¹ Ihr Referent ist der Körper. Daß sie weiterhin als Ausdruck der *Seelen*regungen gilt, ist der Verbindung Stimme-Sprache geschuldet, in der der Grund für die Verkehrung der Körperlichkeit der Stimme in die Idealität zu sehen ist. Doch bevor ich

die Wirkung des »Phonozentrismus«¹² auf die und in der Musik verdeutlichen will, soll das Problem der Hörgewohnheiten als Blockade gegen das Fremde und Neue aus der Perspektive von Komponisten und Musiktheoretikern aus dem Umfeld der kritischen Theorie dargestellt werden.

In der *Dialektik der Aufklärung* sprechen Horkheimer und Adorno vom »Fluch der Regression«, der den Fortschritt desavouiert. Wahrnehmung, Phantasie und Erfahrung verkümmern unter der Herrschaft des Intellekts, der durch die von ihm initiierte Trennung ebenfalls verarmt. Da die Welt nur durch das »Filter der Kulturindustrie geleitet« erfahrbar ist, sind die Menschen unfähig, »mit eigenen Ohren Ungehörtes zu hören«, die als präparierte nur Glück im Wiedererkennen und erfüllten Erwartungen finden. Erst die »Übersetzung von allem . . . ins Schema der mechanischen Reproduzierbarkeit« vollendet so, was sich in der Begegnung des Odysseus mit den Sirenen schon angekündigt hat: die Totalisierung des Stils, die die Differenz von Allgemeinem und Besonderem annulliert, deren Aussöhnung als Idee noch ein utopisches Versprechen enthalten hat. Odysseus hingegen habe immerhin noch gehört. »Er neigt sich dem Liede der Lust und vereitelt sie wie den Tod. Der gefesselt Hörende will zu den Sirenen wie irgendein anderer. Nur eben hat er die Veranstaltung getroffen, daß er als Verfallener ihnen nicht verfällt.«¹³ Ist sein Opfer eine List, da er trotz Entsagung sich der Verführung noch aussetzte, so ist spätestens im 20. Jahrhundert das Opfer der Lust endgültig geworden. Allenfalls der Komponist ist Odysseus noch nahe, da er die zur Sehnsucht neutralisierte Lust verspürt; das Publikum hat Wachs in den Ohren wie die Mannschaft des Helden. Adorno spricht von »falschem musikalischen Bewußtsein«, Eisler von »Dummheit in der Musik«. Rezeption und Produktion entsprechen nach ihrer Diagnose nicht dem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung. »Rauschhaftes« (Eisler) und »kulinarisches« (Adorno) Hören sei schädlich und verunmögliche den wahren Genuß, der im Nachvollzug der musikalischen Gedanken liege, wohingegen Befriedigung der falschen Hörerwartungen nur den dünnen Ausdruck der oberflächlichen Klangreize registriere.¹⁴ Die von Eisler eher moralisch vorgebrachte Argumentation und Adornos an der Immanenz des musikalischen Materials entwickelten ästhetischen Begriffe kritisieren den Zustand einer Musik, die, anstatt ihr Widerstand zu leisten, an der allgemeinen Ratio-

nalität teilhat, der »Tendenz des Materials« blind folgt und so an der Regression des Hörens mitarbeitet. Komponieren heißt bei ihnen praktizierte Insubordination.¹⁵ Das Problem, wie ein anderes Hören möglich werden soll, bleibt bei ihnen offen. Die Distanz Komponist – Publikum ist seitdem eher größer geworden. Sie hat zugenommen mit der Emanzipation des Geräuschs, die den Materialbegriff fast zur Auflösung gebracht hat. Den Massen die musikalischen Inhalte näherzubringen, was Eislers Intention war, birgt die Gefahr, daß die Verständlichkeit auf Kosten des Inhalts geht und bestenfalls Komplizen schafft, die ihre Hörgewohnheiten bestätigt finden. Herbert Brün zieht daraus die Konsequenz, auf Verständlichkeit zu verzichten. »Es geht ja gar nicht darum, wie Kunst kommunikativ werden kann. Die Frage sollte lauten: Wie kann Kunst so lange als möglich es vermeiden, kommunikativ zu werden?«¹⁶ Will Musik Unverstandenes wahrnehmbar machen, und nicht Verstandenes, dann sei jedes Gelingen verdächtig, sofern es Bestätigung findet. Sobald es in die Zirkulation der Kommunikation eingespeist werden kann, trägt es die »beruhigenden Zeichen für die Abwesenheit irgend drohender Erfahrung«. Der einzige Ausweg sei der in die Sprachlosigkeit, die allein noch die Reflexion auf Hörenswertes ermögliche. Ulrich Dibelius konstatiert ebenfalls, daß der Ausbruch der Musik aus bürgerlicher Wohlgeleittheit sich nur gegen sie selbst richten kann. »Ihre Kritik am Eingespielten und Überkommenen grenzt, um sich artikulieren zu können, immer an Selbstzerstörung.«¹⁷ Das Dilemma, entweder durch Unverständlichkeit die Hörer abzustoßen oder es ihrem Belieben zu überlassen, was sie hören möchten, ist für ihn letzten Endes musikalisch nicht zu lösen. In ihm verbirgt sich ein gesellschaftliches Problem des Musikkonsums, der spezifische Haltungen ausgebildet hat und weiterträgt. »Die psychischen Automatismen sind stärker als das Hörvermögen . . . Es müßte der Musik gelingen, den Hörer von der Diktatur dieser psychischen Automatismen zu befreien, . . . dann erst könnte sie etwas von ihrem mythischen Versprechen einlösen.«¹⁸ Das hindert ihn aber nicht, sofort nachdem er anderen musikalischen Kontrapositionen zur Musik in einer Seitenverbeugung seine Reverenz erwiesen hat, aus der wiedergewonnenen Einsicht, daß Komponieren eine Form des Denkens ist, nur die Erwartung und den Appell an den Hörer zu wiederholen, mitzudenken.

Kapp bringt das Problem auf eine Formel: »Das kommunikative

Problem scheint gelöst, aber die Botschaft formuliert sich nicht. Die ansprechende Musik spricht niemanden an.«¹⁹ Entweder schweigen also die Stimmen der Leidenschaft, oder sie werden nicht mehr vernommen. Eine Musik, die, will sie nicht ihr Ende verkünden, auf dieses Problem einzugehen gezwungen ist, muß das Schweigen aufnehmen, die Stille und tonlose Beziehung als eine ihrer Möglichkeiten entdecken. Wenn das »Vorhandensein eines Verschwundenen«²⁰, was die Musik beherbergt, ausverkauft und nicht mehr wahrgenommen wird, so gelingt es vielleicht nur durch das Verschwinden dieses Vorhandenseins einen Mangel einzuführen, der es ermöglicht, das unhörbar Gewordene wieder im Bereich der Einbildungskraft erklingen zu lassen. Doch auch hier lauert der Verdacht, daß der Skandal der »Destruction Art« oder der experimentellen Musik gar keiner mehr ist.

Die schweigende Mehrheit, das sprachlose Subjekt, die tonlose Musik – es scheint so, als ob die Sinne und mit ihnen der Sinn entschwunden wären. Man könnte nun die Frage stellen, ob das eine mit dem anderen etwas zu tun hat, m. a. W.: ob allein der kritische Zustand der Sinnesorgane oder nur der Zerfall objektiver Sinnsysteme für diese Phänomene verantwortlich ist. Zur Beantwortung der Frage wäre es dann notwendig, beides getrennt voneinander zu betrachten. Um die skizzierten Phänomene jedoch hinsichtlich des derzeitigen Verhältnisses beider Bereiche zueinander befragen zu können, d. h., zu untersuchen, wie ein Sinn durch die Sinne wahrgenommen wird oder nicht und ob diese jenen filtern, transformieren oder negieren können, ist eine Beschränkung auf die Analyse von Sinnsystemen ebenso wenig geeignet wie ein Rekurs auf die heutige rein physiologische Beschaffenheit des Gehörsinns. Das Hören vom Gehörten zu trennen wäre eine Abstraktion, die eine Einschätzung der Stellung und Bedeutung des Gehörsinns in der Problematik, zu hören, sich Gehör zu verschaffen, zu verstehen und sich verständlich zu machen, nicht erlaubte. Nach dem Einfluß des Gehörs zu fragen bedeutet also, daß die Antwort nicht von der Analyse der Verständlichkeit bzw. Unverständlichkeit sprachlicher Bedeutungen her formuliert werden kann, genausowenig wie von physikalisch-physiologischen Messungen der auditiven Empfindlichkeit. Eine Antwort ist nur möglich aufgrund der Betrachtung der Beziehung Gehör – Gehörtes. Um jedoch die Abhängigkeit des vom Ohr Vernommenen vom Gehör verdeutlichen zu können, muß die

Dominanz der sprachlich-symbolischen Bedeutungen des akustischen Materials ausgeklammert werden, denn sonst läuft man Gefahr, das Problem des Hörens wieder auf das der Verständlichkeit zu reduzieren. Das akustische Feld, in dem der sprachliche Sinn dezentriert ist, ist die Musik. Auf sie will ich mich in den folgenden Ausführungen beschränken, nicht zuletzt auch deshalb, weil sich im künstlerischen Schaffen und in der ästhetischen Wahrnehmung die Problematik in ihrer Aktualität am deutlichsten präsentiert.

So gibt es auch gerade für das veränderte Verhältnis zur Kunst eine Reihe von Erklärungsansätzen, die sich mit ihrem Wirkungsverlust auseinandersetzen: Übersättigung durch Überangebot, bloß interessierte Aufnahme von Kunst ohne Widerständigkeit der Phantasie, Verlust der Aura und der heiligen Scheu, Verkümmern des Empfindungsvermögens, Abstumpfung gegen Überraschungen, Ohnmacht der Phantasie, Verlust der Wirkung von Kunst auf unser Dasein etc. »Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.« So urteilte schon Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik.²¹ Konnte Platon sich nicht vorstellen, daß ein Volk gegen die Gefahren der Kunst immun wird, so war es für Hegel unvorstellbar, daß sie noch einmal gefährlich werden könnte.²² Entgegen dieser pessimistischen These wäre es aber auch möglich, daß die Sinne einen Transformationsprozeß erfahren haben, der mit den Begriffen der kritischen Theorie eben nur in den Termini des Verlusts faßbar ist. Damit eine präzisere Vorstellung davon entstehen kann, was eigentlich das Verschwundene bzw. Vorhandene ist, wovon das Verständnis und die Beurteilung heutigen Musikschaffens und -konsums letztlich abhängen, wende ich mich zunächst wieder dem oben angesprochenen Verhältnis Stimme – Sprache – Gehör zu. An ihm läßt sich zeigen, daß die überwiegend hoffnungslose und negative Zustandsbeschreibung einer Problematisierung geschuldet ist, die ihre Koordinaten bereits einer bestimmten Interpretation dieses Verhältnisses verdankt, diese jedoch nicht in die kritische Reflexion einbezieht.

Die sprechende Stimme: Ausdruck des Ich

Es lohnt sich noch immer, Hegel zu befragen, wenn man sich auf der Suche nach Explikation herrschender Selbstverständnisse und Selbstverständlichkeiten der bürgerlichen Gesellschaft befindet. Nicht etwa, weil das, was er sagt, selbstverständlich wäre und man es immer schon verstanden hätte, sondern eher im Gegenteil, weil er der Illusion widerstanden hat, daß das, was sich von selbst versteht, auch erkannt wäre. Wie wird also von ihm die Beziehung Stimme – Gehör und das System des Sich-sprechen-Hörens dargestellt? Hegel bestimmt das Gehör als »Sinn der physikalischen Idealität«²³, in dem die Gegenstände aufhören, Dinge zu sein. Klänge und Töne als »abstrakte Materialität« sprechen die »innere Seele« an, weil sie selbst das Innerliche der Dinge sind, und symbolisieren sich im Geistigen. Das auditiv Gegebene allein produziert bloße Stimmungen im bewußtlosen Bezug äußerer Empfindungen auf innere Bedeutungen. Zur Bewußtwerdung dieses Inneren muß es entäußert werden durch die Gebärden Lachen, Weinen, Sprache und das »tätige Gehör«, die Stimme. Da der Klang die Form ist, in der die Dinge sich von ihrer Schwere befreien, ist die Stimme »die Hauptweise, wie der Mensch sein Inneres kundtut; was er ist, das legt er in seine Stimme.« Durch ihre ideelle unkörperliche Leiblichkeit behält »die Innerlichkeit des Subjekts durchaus den Charakter der Innerlichkeit«.²⁴ Die auditiv hervorgerufenen körperlichen Empfindungen werden durch die Stimme weggeschafft, zu etwas Fremdem gemacht, was jedoch erst in der Sprache vollständig möglich wird, weil durch sie die Empfindungen ihre Bestimmtheit erlangen. So ist das Gehör zwar ein theoretischer Sinn, aber allein kann es die Selbstgewißheit des Subjekts nicht bewirken. Nur die Stimme kann das Innere ausdrücken und sich selbst vergegenwärtigen: Die vom Ohr gehörte Stimme bestätigt die Selbstpräsenz in der Selbstaffektion. Die Entäußerung geht für das subjektive Empfinden gar nicht durch das Außen, da sie das Innen nicht zu verlassen scheint. Der Ton kehrt ohne Beugung durch das Außen vom Inneren ins Innen zurück und trifft dort das Subjekt, das immer schon vor ihm da war, das auf ihn wartete, um sich im Medium seines eigenen Ausdrucks wiederzuerkennen. Er ist ein Brief, dessen Empfänger identisch mit dem Absender ist und der eine Botschaft enthält, die genauso zurückkehrt, wie sie ausgesandt wurde.

Die Verschmelzung von Innen und Außen, aufgrund derer der Ausdruck eine absolute Nähe zum Sein gewinnt, wird phänomenal durch die Modalität des Akustischen hervorgerufen, die im Gegensatz zur Räumlichkeit des Visuellen einen primär zeitlichen Charakter hat. »Ton dringt ein, ohne Abstand«, wie Plessner sagt.²⁵ Aber nicht nur die Nähe zum Sein, auch zum Sinn des Seins und zur Idealität des Sinns ist das Privileg der Stimme. Die sprechende Stimme gibt sich als nichtäußerliche Sprache, die den Sinn der Empfindungen trägt, und dieser kann nur als ideeller bewußt werden, da der sinnliche Körper und seine Äußerlichkeit annulliert sind. »Die Stimme gibt sich als beherrschte Idealität des Phänomens.«²⁶

Man sieht, daß der durch das System Stimme – Gehör phänomenal vermittelte Selbstbezug des Subjekts im Element der Idealität stattfindet, was eine Privilegierung gerade dieses Elements nach sich zieht: des Innen gegenüber dem Außen, der Seele gegenüber dem Körper, des Gewissens gegenüber den Leidenschaften. Die Schrecknisse der Triebe, die Gewalt der Leidenschaften und die Monströsität des Körpers scheinen in ihrer zerstörerischen, den Menschen mit der Materie mischenden Kraft gebändigt in der Einheit des Subjekts, dessen Macht sich der Verkennung gerade dieser ihm innewohnenden Monströsität verdankt, die es zivilisiert zu haben glaubt. Was aber innen keinen Platz mehr findet, erscheint außen wieder in Gestalt des Fremden und Unannehmbaren. Dieser Gefahr ist das Subjekt ständig ausgesetzt. Seiner Einheit muß es sich ständig vergewissern, was, wie man weiß, nicht immer gelingt, denn erstens bringt gerade die Selbstaffektion, welche die Einheitlichkeit und Selbstgegenwärtigkeit des Subjekts *bestätigen* soll, das Nicht-Identische ins Spiel. Derrida formuliert dies als Riß im Sich-sprechen-Hören, der ständig übersprungen werden muß: »Vom Augenblick an, wo ich gehört werde, wo ich mich selbst höre, wird das Ich, das sich hört und das *mich* hört, zum Ich, das spricht, und ergreift das Wort, *ohne es jemals dem abzuschneiden*, der in seinem Namen zu sprechen und gehört zu werden glaubt.«²⁷ Dieser Riß zwischen dem, der spricht, und dem, der hört, ist nie in der absoluten Mit-sich-selbst-Gleichheit aufzulösen. Obwohl die Selbstgegenwärtigkeit ein Effekt der Selbstaffektion ist, kommt in dieser nicht ein prä-existentes Selbst zu sich im Präsenz, sondern wird konstituiert und geteilt in einem. Die Selbstaffektion wird inspiriert durch eine

andere Stimme: soufflierte Rede. Der Sprung, und das wäre der zweite Grund, ist ein Problem der Zeit. Das Sprechen erscheint als reine Zeitlichkeit, als Zeitfluß oder »Zeitigung«. Wenn Hegel schreibt, daß in der zeitlichen Bewegung von Jetzt zu Jetzt, obwohl es nicht zur subjektiven Einheit beider komme, das Jetzt trotzdem »in seiner Veränderung immer *dasselbe* bleibe« und damit auch »das Sein des Subjekts selbst«²⁸, dann verwendet er den Zeitbegriff als Metapher, die den Fluß der Differenz verdeckt. Weil die Selbstpräsenz sich *konstituiert* in der Selbstaffektion, erscheint es dem Ich *nachträglich*, es sei schon *vorher* dagewesen. Weil es sich hört im Element der Idealität, kann es sich als Innen empfinden, *nachdem* die Körperlichkeit in der Stimme und durch sie getilgt und ins Außen gesetzt wurde. Wenn die Stimme nicht reiner und unschuldiger Ausdruck ist, sondern immer noch etwas anderes mit ins Spiel bringt, welche Konsequenzen ergeben sich daraus?

Die geteilte Stimme: Vorschrift des Anderen

Eine Stimme hat man nicht, man bekommt sie. Sie entwickelt sich und hat auch, wenn man so will, eine Geschichte, die mit der Geschichte des Körpers in enger Beziehung steht. In der Pubertät bricht sie, im hohen Alter verliert sie meist an Kraft und Sonorität. Doch der Prozeß beginnt schon früher, genaugenommen beim ersten Schrei des Körpers. Sind die Töne zunächst direkt dem Körper zugehörige Qualitäten, die der Spannungsabfuhr dienen, wandeln sie sich später zum Hunger- bzw. Lustschrei, der Appellcharakter hat, und zu Lautproduktionen und Lall-Monologen, in denen der Säugling sich selbst affiziert und Lust daran empfindet. Er hört sich zu, schafft sein eigenes Echo, beginnt zunächst das von ihm Hervorgebrachte nachzuahmen und später die Laute und Wörter, die er von seiner Mutter hört. Im Laufe der Entwicklung tritt zu den Funktionen der Spannungsabfuhr, Appellation, Lustproduktion in Bestätigung und Nachahmung die Bezeichnungsfunktion hinzu.²⁹ Der Spracherwerb, der hier in der Metaphorik des Reifens anschaulich gemacht werden sollte, als Schöpfungsakt des Symbols aber eher mythisch als genetisch zu verstehen ist³⁰, vollzieht sich in Form einer Trennung der Töne vom Körper. Sie hören auf, unmittelbare Körpereigenschaften zu

sein. Die Körpertöne werden unabhängige Tonkörper. Diese Trennung ist der Entstehungsprozeß der Stimme, die in diesem Prozeß unablösbar mit einer symbolischen Funktion ausgestattet wird.³¹ Der Trennungsprozeß der Töne ist identisch mit dem Konstitutionsprozeß der Stimme, jener geht diesem nicht voraus. Die Stimme, als Teil des Körpers, existiert deshalb nie allein für sich als *reine* Stimme, sondern nur in Verbindung mit der symbolischen Funktion. Vor der Trennung, in der Identität von Körper und Ton, gab es sie noch nicht, nach der Trennung, in der Verbindung Ton und Symbol, gibt es sie nicht mehr. Die Stimme selbst könnte allein in der Trennung existieren, wenn ein solches Selbst statthaben könnte. Die reine Stimme ist ein Mythos. Sie ist ohne Verbindung zum Ausdruck und zum Sinn nicht vorstellbar, obwohl sie in der Identität zugleich eine Differenz zu ihnen bewahrt, die allein es ermöglicht, daß sie als *Material* des Signifikanten *dienen* und zugleich *sich* als *Signifikant* *geben* kann. Die Stimme, die in und mit der Sprache zum Sprechen geworden ist, ist nicht die Sprache. Zwar realisiert sie sich nur im Sprechen, doch die sprachlichen Zeichen gehen ihr als Schrift voraus, bevor sie sie spricht.³² Die Verkennung dieser Differenz von Stimme/Sprache durchzieht das abendländische Musikverständnis und hat die Beziehung Musik/Körper, d. h. die Vorstellung von der Bedeutung und Wirkung der Musik, entscheidend geprägt. Die Identifikation der Stimme und später der Musik mit dem Ausdruck der Seelenbewegung und der Gefühle ist die entscheidende Operation des Phonozentrismus, die, wie Derrida aufgezeigt hat, den Ausdruck den Dingen und dem Subjekt des Selbstbewußtseins unterordnet. Das Ich und die Welt der Objekte, wozu auch der Körper zu zählen wäre, können deshalb als identische, einheitliche, isolierte und sinnhafte Gestalten imaginiert werden, die in dieser Form schon vor ihrer Artikulation existierten, obwohl sie als solche erst vermittelt ihrer Symbolisierung entstehen. Der Eindruck ihrer Vorzeitigkeit entsteht nachträglich als Effekt. Mithin funktioniert dieser Mechanismus in der Musik dergestalt, daß die Kluft, die das Erklingen der Stimme öffnet zwischen sich und dem Körper, von dem sie sich trennen mußte, verdrängt wird, weshalb dann das, was ausgedrückt wird, als die Fülle und Ursache des Erklingens erscheint. Es ist jedoch gerade die Aktualisierung der Spaltung von Körper und Stimme durch die Stimme, die ihn als für die Stimme Verschwundenen

und Verlorenen erst nachträglich *evoziert* und vernehmbar werden läßt. Um es anders zu sagen: in bezug auf die Einheit des Körpers produziert sich die stimmliche Signifikanz in einer Struktur radikaler Heterogenität und wiederholt dabei ständig die Trennung vom Körper, denn sie kann ihn, obwohl selbst Teil des Körpers, nicht anders ausdrücken als gerade in ihrer Verschiedenheit von ihm. Sie ist gleichsam die »Spur«, die den realen Körper *ins* Außen setzt, um ihn sogleich *als* Außen in ein rätselhaftes Verhältnis zu sich selbst als Innen zurückzuversetzen, ohne mit ihm jemals eine Einheit, ob man sie nun als Nähe, Unmittelbarkeit oder Präsenz denken mag, wiederfinden zu können.³³

Die Stimme als Teil des Körpers ist zugleich eine quasi materielle Grenze zwischen Körper und Geist, Ort der Überschneidung und der Irreduzibilität. Sie vermittelt weniger als daß sie differenziert, und indem sie wie die Sperre (*la barre*) im Saussureschen Zeichen funktioniert, ermöglicht sie einerseits die Vorstellung zweier getrennter, in sich geschlossener und voneinander unterschiedener Bereiche und andererseits den Signifikationsprozeß, der sich nur aufgrund ihrer Widerständigkeit als Grenze und Differenz vollziehen kann. Sprache hat sich in die Stimme eingeschrieben. In Lacanschen Termini könnte man von einer unmittelbaren »Überschneidung des Symbolischen und des Realen«³⁴ sprechen, die für Phantasien, Vorstellungen oder Wissen nicht zugänglich ist und sich allein durch das vermittelt, was zu Beginn der Konstitution der Stimme, also in der »ersten Symbolisierungsphase ausgeschlossen worden war«.

Die Stimme ist ein rätselhaftes, paradoxales Mischgebilde, ein Weder-Noch und zugleich ein Sowohl-Als-auch: weder Körper noch Sprache, sowohl Teil des Körpers als auch Substanz des Sprechens. Und zudem steht sie in Beziehung zu den Gefühlen, Empfindungen, der Lust und dem Schmerz. Dieser affektive Bereich gilt meistens als Garant der Unmittelbarkeit, gar als Körperlichkeit in nuce oder ist als *qualitas occulta* das unsagbare Ziel des ästhetischen Erlebens. Lassen wir noch einmal Lacan zu Wort kommen. Freud kommentierend faßt er das Affektive als das auf, »was von einer anfänglichen Symbolisierung seine Effekte bis in die diskursive Strukturierung hinein bewahrt. Diese Strukturierung, noch immer intellektuell genannt, ist dazu da, unter der Form der Verkenntung zu übersetzen, was diese erste Symbolisierung dem Tod schuldet.«³⁵ Mit anderen Worten verdanken sich

die Affekte, die in der Stimme mitschwingen, der Verdrängung und dem Ausschluß des Körpers, ohne diesem ursprünglich zuzugehören. Die Stimme aufgrund der sie begleitenden Affekte als unmittelbaren Ausdruck des Körpers zu verstehen, der somit in dem von ihr Artikulierten – denn vergessen wir nicht, die Stimme ist beschriftet von der Sprache – zugleich mit dem Wort präsentiert sei, ist die Verkenning seines Ausschlusses. Daß das Wort beseelt ist vom Ding und die Stimme eine ungebrochene Einheit mit dem Körper bildet, sind zwei Vorstellungen, die es erlauben, das Leiden an der Zerrissenheit zu verleugnen, es sogar zu verkehren in den illusionären Genuß einer Einheit. Die Metaphysik der Präsenz und der Mythos der reinen Stimme sind zwei voneinander abhängige, aufeinander verweisende und sich zugleich gegenseitig stützende Weisen, den Verlust der Einheit des Menschen mit sich, den Dingen und der Natur zu verkennen und zugleich die Abhängigkeit, die ja trotz seiner auf symbolischen Fähigkeiten beruhenden rationalen Selbst- und Weltbeherrschung bestehen bleibt, zu verleugnen.

Die verschobene Stimme: Instrument des Körpers

Kann die Stimme sich von der Beschriftung durch die Sprache lösen? Wäre es überhaupt sinnvoll, diese Exteriorität aufzulösen, gesetzt den Fall, das wäre möglich? Oder wäre das das Ende, nicht nur ihrer Vertrautheit, die sie für uns hat, sondern darüber hinaus das der Musik? Und bedeutete eine vollständige Abkopplung nicht vielleicht den endgültigen Verlust der Erfahrbarkeit eines Realen, deren Möglichkeit gerade in ihrer Abhängigkeit von der Sprache gründet? Auf den ersten Blick scheint es einfach für die Stimme, sich von der Sprache zu lösen: zu singen ohne Text. Doch es merkt jeder, daß die gewonnene Autonomie sich gerade der Abstinenz verdankt und in der Negation der Sprache von dieser abhängig bleibt. Anstatt mehr zu werden, fehlt ihr etwas: die Sprache. Wird die Stimme dagegen selbst ersetzt durch ein Instrument, gewinnt sie an Gegenwärtigkeit. Ihre Bedeutung tritt am offenkundigsten »in der Verschiebung, der Substitution, kurz, letztlich in der *Abwesenheit* in Erscheinung«.³⁶ Geigen und Flöten singen mehr und echter als das Original. Nicht umsonst galt gerade das Flötenspiel bei Platon und Aristoteles als verderblich, als

Skandal.³⁷ Es gleiche der Stimme, sei wortlos, schließe demzufolge die ethische Belehrung aus und steigere das orgiastische Entzücken. Die »Gewalt der Musik«, von der auch Hegel spricht, besteht gerade in der Verselbständigung der Stimme, der Übertragung ihrer Kraft auf ein Instrument, im »Vorhandensein eines Verschwundenen«. Erst in der Mimesis der Instrumente kommt die Stimme zu sich, deren Körperlichkeit in Form der sie begleitenden Affekte übersetzt wird, transformiert in Musik, allerdings um den Preis des Verstummens der Stimme. Von ihrer Ursache, der Abspaltung der Stimme vom Körper, losgelöst und ihrem Verhängnis in der Entzweiung von Körper und Seele enthoben, werden die Affekte verallgemeinerbar und genießbar. Nicht die Wirklichkeit, sondern nur ihre Effekte, der Ausdruck, den sie gefunden hat, wird vom Instrument nachgeahmt. Renate Schlesier hat in der Rekonstruktion des kultischen Gebrauchs der Gorgo-Maske in Beziehung zur Flötenmusik gezeigt, daß die Maske mit unmenschlichem Aussehen nicht das Monströse im Gegensatz zum Menschen, sondern dessen Existenz als Differenz *im* Menschen symbolisiert. Das Schreckensbild der Gorgonen (z. B. Medusa) basierte auf der Spaltung von Kopf und Körper – Phantasma des »zerstückelten Körpers«³⁸ – und der Tier- bzw. Dämonenmaske, Symbol der »Natur, an der noch keine Erkenntnis gearbeitet, in der die Riegel der Kultur noch unerbrochen sind.«³⁹ Im Kult des Dionysos hat diese Maske die Bedeutung der Natur im Menschen, dessen Individuationsprozeß ja die Überwindung der »ursprünglichen Zwietracht« ist und ihn in Distanz zu seiner eigenen Natur bringt. Der orgiastisch-dionysische Ritus ist jedoch keine einfache Rückkehr zum Ursprung. Im Kontrast – starre, leblose Maske und bewegliche, leidenschaftliche Musik – ergibt sich ihre Funktion: die Musik belebt die Maske mit Leidenschaft und die Maske läßt diese umgekehrt erstarren. Zusammengenommen ergibt sich folgendes Bild:

»Die Maske zähmt also die Auswirkungen der Flötenmusik gerade da, wo sie sie erst realisierbar zu machen scheint, und fügt sie in eine vorgegebene starre Ordnung ein, deren Bestreben auch der scheinbar freizügigste Kult immer wieder von neuem zu bestätigen trachtet. . . . Flöte und Gorgoneion evozieren gemeinsam das Vorhandensein eines Verschwundenen wie das Verschwinden des Vorhandenen. Was von ihrer Wirkungsweise übrigbleibt, ist die Unzerstörbarkeit der Affekte.«⁴⁰

Die dionysische »ewige Lust am Dasein«, so Nietzsche, ist das Gewährwerden der »Schrecken der Individualexistenz«, ohne zu erstarren, sondern den Trost und das Glück der Lebendigkeit zu verspüren.⁴¹ Platon vergleicht dagegen die Körperlichkeit, die Stimme der Leidenschaften mit der mythischen Gestalt des Typhon, der nur Gewalt und Furcht erzeugt und demzufolge als Ungeheuerlichkeit ausgeschlossen werden muß. Im Gegensatz zur Gorgo, die Natur und Kultur schon vermittelt, ist Typhon eindeutig unmenschlich. Er macht Hören und Sehen vergehen. Er ist abgründiger als die Sirenen, die Hesperiden oder die Musen, deren Verführung zu erliegen den Tod bedeuten konnte. Wie man die Todesdrohung, d. h. die Rückkehr zum Ursprung, umgehen und zugleich der Notwendigkeit gehorchen kann, auf die Stimme der Leidenschaften zu hören, wurde in der griechischen Tragödie problematisiert. Die Musik war Genuß und Appell an die »Seele, sich im Körper zu erkennen«⁴², und die Stimmigkeit als Sprachwerdung der Musik machte es möglich, weder sich an die Herrschaft der Vernunft zu verlieren noch diese zu opfern.⁴³ Läßt man es dabei jedoch bewenden, dann erfüllte Odysseus diese Bedingungen. Nietzsche formuliert die Lösung nicht als gefundene, sondern als utopische Idealität: die Verwandlung aller Zuschauer im rauschhaften Kult in Satyrn, die in diesem entrückten Zustand Gott schauen als visionäre Antizipation der »apollinischen Vollendung ihres Zustandes«.⁴⁴ Die kultisch-rituelle Verwurzelung »im Halbschatten des organischen Lebens«, wie Lévi-Strauss sagt, und andererseits die mythisch-distanzierende Verklärung gehen eine Synthese ein, deren sinnlicher Ort das Ohr ist: das dunkelste Sinnesorgan und das intellektuellste zugleich, da es sowohl die Musik als auch die Sprache aufnimmt. Diese interpretiert jene und jene erinnert diese an das archaische Souterrain unter ihren Füßen. Auch Orpheus, Priester des Dionysos, hält die Erinnerung an eine höhere Harmonie wach. Mit seiner Musik appelliert er an das Wissen um eine Sphärenordnung.

Glaubt man heute jedoch, dieses Wissens für ein neues Musikverständnis *unmittelbar* habhaft werden zu können, dann verwandelt sich das einstige Versprechen einer zukünftigen, kommenden Vollendung zum *Nachhall* eines Ursprünglichen in einer Remythisierung und in rational bestimmten Mystizismen. Bewußtseinserweiterung, Transzendenzerlebnisse und halluzinogene Erfahrungen sind die Topoi dieser Musikhygiene. Das Cha-

rakteristische an diesem nach narzistischer Verschmelzung suchenden Hören ist, daß der Wunsch nach Gefühlsintensität und Rückkehr in den Klang unter den Bedingungen einer Kulturindustrie nicht mehr von der Zuversicht beseelt sein kann, dort das Vereinigungsversprechen von Körper/Seele, Gefühl/Intellekt zu finden, sondern unter Umgehung aller Ambivalenzen und Spaltungen nur zu einer imaginären, da unmittelbaren Einheit gelangen zu können, die sich mit dem letzten Ton schon wieder auflöst. Diese Lösung ist weniger dionysisch als archetypisch.⁴⁵ Die Einheit ist jederzeit zu haben, wenn man nur bereit ist, die Präsenz zu imaginieren. Doch sie ist Mimesis an den simulierten Tod in der absoluten Harmonie und hohler Triumph, daß man es überlebt; Transparenz und geschlossene Immanenz der Idealität diesseits jeglicher Transzendenz. Anstatt die mystische Seite des Musikalischen zu beschwören, hieße es nach Benjamin, das Alltägliche als mystisch und das Mystische als alltäglich zu entdecken. In einer Abwandlung seiner Formulierung könnte man sagen: Die insistente Darlegung transzendenter Erfahrung wird einen über das Hören, das eine eminent transzendente Erfahrung ist, nicht halb soviel lehren wie die profane Erleuchtung des Hörens über Transzendenz Erfahrungen.⁴⁶

Musik – Körper – Sprache

Angeichts der Erosion des Material- wie auch des Formbegriffs in der heutigen Musik ist die eben genannte allerdings auch Symptom eines Mangels, der jedoch mit Mitteln therapiert wird, die ihn in die Expansion treiben. Als Versuch, diese Grundbegriffe wieder zu restituieren, können die neueren Anstrengungen verstanden werden, die Semiologie für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen. Die Versuche, die Analogien zwischen Musik und Sprache mittels semiologischer Begriffe herzustellen, sind sehr heterogen, und unter der Hand werden die alten Positionen ausgebaut: emotional-synthetisches versus intellektuell-analytisches Musikverständnis.⁴⁷ Trotz gegenteiliger Versicherungen wird nach dem Sinn gesucht, der ihr fehlt, was verständlich ist, da sich das sprechende Subjekt des Sinns in der Musik beraubt sieht, den es nun bestrebt ist, zu ergänzen. Es wäre viel zu sagen zu diesen Bemühungen, doch will ich nur einen Punkt ansprechen, der mir

symptomatisch erscheint. Es ist das Sich-nicht-damit-Zufriedengeben. Das Ergebnis bleibt immer etwas schuldig, da sich die ästhetische Wirkungsweise nicht bis ins Detail begrifflich auflösen läßt. Musik bleibt immer zugleich »verständlich und unübersetzbar«⁴⁸, ihr Geheimnis läßt sich nicht aufklären. Alle wissen das, tun das Gegenteil und zeigen am Ende ein Ergebnis vor. Warum? Ist das Chaos so groß, daß nur noch willkürliche Ordnungen helfen? Oder ist nun mit dem Sinn auch die Musik, d. h. der Sinn für Musik, verschwunden, so daß sie mit jedem beliebigen ausgestattet werden kann? Entweder würde das bedeuten, sie ist nur noch bloße Erscheinung, bar jeglicher Vielschichtigkeit und reines Phänomen, das völlig abgelöst von ehemaliger *Sprachähnlichkeit* ganz auf die Seite der Sprache übergegangen ist. Das hieße, der Körper ist total verstummt. Oder sie hat sich von *Sprachähnlichkeit* gelöst und ist vom Supplement der Stimme zu dieser selbst geworden, die in diesem Transformationsprozeß aus der Ordnung des Phonozentrismus ausgeschert ist, wodurch die Musik nicht mehr die Möglichkeit hat, etwas anderes zu bedeuten, als sie tönt: den Körper. Viele Anzeichen sprechen dafür, daß beide Prozesse gleichzeitig stattfinden und auf eine Spaltung in reine Sprache–reine Stimme zutreiben. Zeichen-Werden des Affekts oder/und Affekt-Werden des Zeichens als jeweils entdifferenzierte Resultate einer Implosion; Polarisierung des Zeichens, das seinen Referenten verloren hat und, gegen dessen Parodie kämpfend, versucht, einen Homunculus zu zeugen. Aber das mag als die Vision einer Implosion des Logozentrismus gelten – beweisen kann man nichts. So kehre ich auch besser wieder zu, gemessen an dieser Fiktion, sichereren Gefilden zurück, um jede Seite ein wenig schwerer zu machen, als sie war, bevor die Vision begann. Jeder mag dann für sich entscheiden, ob man nicht mehr vom Boden hochkäme, oder sich wundern, warum man noch so mit ihm verbunden ist.

Wie wir sahen, löste sich die Stimme in dem Moment von der Spur der Schrift, als sie supplementiert wurde vom Instrument. Erst im Übergang von der Vokalmusik zur Instrumentalmusik wird die Ausblendung der Sinndimension, das Verschwinden der Spur, zum allgemeinen Merkmal. Man könnte glauben, dieser Weg, der die Musik dem Mythos annähert, führte auch aus dem Phonozentrismus heraus. Doch sie blieb dem Element der Idealität insofern verhaftet, als sie entweder als Sprache der Gefühle

und *Seelenausdruck* verstanden wurde oder, nun autonom geworden, als Ausdruck musikalischer *Ideen* rezipiert werden sollte, als Sprache ohne Sinn, d. h. reine Struktur und Gegenstand ästhetischer Empfindungen und Urteile. Solchermaßen maskiert – denn die Formen waren relativ beständig – konnte sie die Funktion der Tragödie übernehmen. In dem Maße, wie das musikalische Material und die Formen in Bewegung gerieten, gelang dies jedoch immer weniger, da die Dialektik zwischen Form und Inhalt, d. h. Maske und Flöte, gestört wurde: Sowohl das Material als auch die Formen gewannen Eigenleben, wurden beladen mit Geschichte, nahmen Bedeutungen an und korrelierten a priori mit Hörgewohnheiten, die es erforderlich machten, das Material von seinen blockierenden Tendenzen zu befreien: Geburtsstunde der seriellen Musik. Schönberg befreite die Dissonanz, integrierte die »vagierenden Akkorde« und vollzog so eine Art Materialreinigung, die zugleich Sprachreinigung war, denn nicht die Musik als Literatur, sondern das Material war beschriftet.⁴⁹ Dieses konnte nun auf dem niedrigst möglichen Organisationsgrad strukturiert werden, der selbst kein allgemeines Bezugssystem beim Hören bilden konnte und es somit allein dem Hörer überließ, die Musik individuell nachzuvollziehen als Schöpfungsakt.⁵⁰ Der Versuch, die utopische Funktion von Musik zu retten und mittels abstrakter Strukturen das Klangmaterial von der gesellschaftlichen Schrift zu befreien, kann als die letzte Anstrengung angesehen werden, das romantische Erbe der Aufklärung als ein Versprechen zu bewahren. Schon Adorno mußte dieses Erbe nach allen Seiten verteidigen, ohne mit der Geschwindigkeit und dem Wachstum von Musik-reproduktion und Konsum Schritt halten zu können. Die Ohren verschlossen sich vor neuer Musik oder genossen das Prickeln des Skandalösen als »act gratuit«.

Gleichzeitig beschritt John Cage einen neuen Weg. Er assoziierte dem temperierten Tonsystem Geräuschklänge und löste das Problem der Atonalität mittels tonloser Beziehungen. Die Zeitdauer, und damit auch die Zeit der Stille, der Pausen, wurde die fundamentale Variable der Materialeigenschaften.⁵¹ Er wollte z. B. in seinem Stück »4'33«, das aus drei Sätzen ohne Tonerzeugung besteht, lieber ohne Töne nicht, als mit Tönen falsch verstanden werden. Die Stille der Musik, ihre Selbstaufhebung, ermöglicht es zumindest kurzfristig, Erwartungshaltungen außer Kraft zu setzen und die Hörer an das ehemalige Vorhandensein eines Ver-

schwundenen zu erinnern.⁵² Ist die Auseinandersetzung mit der Zeit seine primäre Intention, so die Zwiesprache mit den natürlichen Gegebenheiten seine sekundäre. Die »konkrete Musik« arbeitet mit Geräuschen, verfremdet sie und gleicht sie wieder den Tönen an. Statt die Geräusche auszugrenzen, werden sie zurückgeholt, damit die Stimme, die aus der Stille ertönt, ihren Signalcharakter verliert. Suspendiert werden soll die Sprache als Herr über die Stimme, denn worum es geht, ist die Befreiung der Intensitäten und der Erotik von der Schrift, von ihrer Gebundenheit und Disziplinierung im Zeichen, wozu das Geräusch sich am besten eignet, da sich in ihm »Affekte und Zeichen verwickeln«.⁵³ Das Intensitätspotential, das es zum Bersten bringt, wohnt im Zeichen selbst. Insofern braucht man auch keine *andere* Musik, da die existente nur anders vernommen werden muß: weil die Intensitäten sich nur in den Zeichen niederlassen, um dann weiterzuziehen, können sich der Genuß und der erotische Umsturz im Zeichen selbst realisieren.

Hypostasiert wird an diesem Ende der Skala »reine Stimme« ein Körper, der unvermittelt wahrgenommen werden kann, ohne daß er sich dabei auflöste und ohne daß er das Subjekt, welches ihn genießen soll, annulliert. Gehört werden soll das Spiel mit den Signifikanten, die nichts bedeuten, außer Elemente des Spiels zu sein, dessen Urheber der Körper ist. Die Stimme als Teil des Körpers, so die These, kann als solche gehört werden, sofern das »Filterdispositiv« durch die Intensitäten des Eros gesprengt wird. Es bleibt jedoch die Frage, ob der Preis, den man für den völligen Zusammenbruch des Zeichens zu zahlen hätte, nicht zu hoch wäre. Wenn es nicht mehr möglich ist, in der Musik den Körper zu hören, weil sie total überlagert ist mit Sinnstrukturen, die das, was sich in ihr artikuliert, der Ökonomie des Zeichens unterwerfen; wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich ins Klangmaterial eingeschrieben haben, die Verkenning der Abhängigkeit vom Körper strukturieren und selbst da noch an seiner Verdrängung und Ausgrenzung arbeiten, wo seine Anwesenheit sich als Abwesenheit artikulieren konnte; wenn aber das Subjekt ebenso auf die Sprache angewiesen bleibt, um seine Ohnmacht, seine Angst vor dem Tod bewältigen zu können: dann wäre es verhängnisvoll, die Verkenning der Abhängigkeit dergestalt aufzulösen, daß ihm nur noch der Tod oder seine totale Verleugnung bliebe. Mit anderen Worten, die Zeichen und die Sprache aufzulösen, um

Musik hören zu können, liefe auf das Ende der Musik hinaus, weil diese ja gerade ihre Möglichkeit der Sprache verdankt, die sie an das erinnert, wovon sie abhängig ist: von der Zeit, den Tönen, der Stimme und dem Körper. Das ist ihr nur möglich, indem sie die Sprache um die Sinndimension reduziert. Kehrt der Sinn in Gestalt der »Tendenz des Materials« wieder, in das er sich eingeschrieben hat, verliert sie ihre Kraft. Die Sinnlosigkeit nun selbst zu Gehör bringen zu wollen, läuft Gefahr zu scheitern, wenn es nicht zugleich die Stimme als Exponent des Körpers ist, die sich als Untergrund der Sprache, der eben selbst sinnlos ist, artikuliert. Sinnlosigkeit außerhalb der Musik zu produzieren tangiert diese wenig. Wenn nämlich Geräusche nur als *Ersatz* der Stimme verstanden werden, dann befindet man sich wieder in der Ordnung des Zeichens, denn z. B. eine Säge ist wenig geeignet, die Stimme zu supplementieren, sich ihr hinzuzufügen, mit ihr für sie zu singen, weil ihr jede Ähnlichkeit im Klang und in der Wirkung fehlt. Eine solche Geräuschkomposition ist eine reine Zeichenkomposition, deren Referent nicht der Körper ist, denn nicht alles, was man hört, affiziert ihn selbst. Soll eine reine Zeichenkomposition als Musik verstanden werden, dann ist das nur möglich um den Preis einer Eskamotage des Körpers aus dem Hören.⁵⁴ Die Auflösung des Zeichens kann dazu tendieren, aus allem nur noch Zeichen zu machen, d. h. den Referenten radikal zu verlieren und ihn in der Ökonomie des Zeichens zu simulieren, d. h. vollständig zu ersetzen.

Eine musikalische Befreiung des Körpers ganz anderer Art vollzieht sich in der Jugendkultur, deren Phänomene mit dem phonozentrisch geprägten Musikbegriff nicht adäquat zu erfassen sind, ohne Potenzen, Intensitäten, aber auch Ohnmacht und Aggressivität zu verkennen und die Ohren für bewußtlos und dumm zu erklären. Gehört wird in der Tat nicht mehr die Stimme der Seele oder das Spiel von Flöte und Maske in ihrem versprechenden Charakter. Rock- und Bluesmusik gleichen z. B. eher einem bacchantischen Treiben und orgiastischen Festen, in denen die auflösende Seite des Dionysischen dominiert, indem sie den Hörer in den Strudel der undifferenzierten Identität hinabzieht.⁵⁵ Die rituellen Formen der Rockmusik, die Umsetzung der Rhythmen in Bewegung und Tanz, spiegeln die Sehnsucht wider, die Erfahrung dem Erleben wieder anzupassen im unmittelbar vitalen Bezug auf die Musik des Körpers.⁵⁶ Der Körper singt und wird ge-

sungen, er wird im Rhythmus der Schläge, Synkopen und Betonungen zum Resonanzkörper der ganzen Musik. Im Jazz, dessen Introversion aus Verweigerung gegenüber angetragener Bestätigung und aus Mißtrauen die stetige Hoffnung auf eine Individuierung von innen heraus artikuliert und in dem die endlose Supplementarität von Stimme und Instrument (scat singing) diese Individuierung als eine des Tons antizipiert und projiziert, ist der unmittelbar vitale Bezug zurückgestellt.⁵⁷ Insofern repräsentiert sich in ihm die apollinische Sehnsucht nach Individuation, was sich auch in der Distanzierung vom unmittelbar vitalen Bezug niederschlägt, der ja immer die Gefahr einer zu schnellen Einstimmigkeit mit der Unmittelbarkeit impliziert, die zum Scheitern der Individuation durch Vereinzelung führt.

Es muß hier bei diesen Stichworten bleiben, mit denen das Auseinanderdriften von Form und Material, Maske und Flöte, Sprache und Stimme verdeutlicht werden sollte. Diese Bewegung sprengt meines Ermessens die Reichweite der traditionellen Musiktheorie und kann auch in den Termini der Musikästhetik Adornos nicht mehr in ihrer Positivität gefaßt werden. Schon Adornos Einschätzung des Jazz gilt als sehr umstritten. Ob es sich allerdings tatsächlich um eine Transformation der Musik vom Ausdruck zum Begehren handelt, wie es Roland Barthes sieht, oder ob die Musik ihre Affinität zum Körper verliert und nur noch Spiel mit Zeichen ist, diese Frage zu beantworten ist wahrscheinlich erst in einer ästhetischen Theorie der Postmoderne möglich. Solange gibt es auf der einen Seite den Verdacht, daß im Nach-, Neben- und Miteinander aller denkbaren Erscheinungsformen von Musik und ihrer Medien nur die Vorschrift erfüllt wird, mit anderen Worten, daß im Verlust der ästhetischen Differenzierbarkeit *die* Tendenz des Materials als die Schrift unserer Epoche am Werk ist, die sich in Musik, Komponisten und Hörern konstituiert und erfüllt, aber ihnen als Gesamttendenz entzogen bleibt.⁵⁸ Und auf der anderen Seite die Hoffnung, daß es gelingt, den Referenten vor jeglicher Codierung durch die Zeichen und Sinngebung zu Gehör zu bringen. Die Überschneidung der Phänomene, die sich beschreiben lassen als progressive Entmusikalisierung durch Entsensibilisierung des Gehörs einerseits, die extreme Sensibilisierung gegenüber dem Material und der Kollaps des »Filterdispositivs« aufgrund der Macht der Intensitäten andererseits, ist vielleicht ein Anzeichen dafür, daß ein Punkt erreicht ist, an dem

es unentscheidbar ist, ob der Körper endgültig ins Schweigen verfallen ist und deshalb als Fehlender auffällt oder ob sein bislang unerhörtes Schweigen schrill die eingestimmten Ohren stört. Will man die unerhörten Stimmen jedoch nicht überhören, sondern sich von ihnen verführen lassen und sie genießen, dann muß man das Wachs der Einstimmigkeit und Übereinstimmung mit dem immer schon Erwarteten aus den Ohren nehmen und mit solchermaßen verstimmten Ohren hören.

Anmerkungen

- 1 Jean Baudrillard hat das eine »spiralförmige Negativität« genannt, in der es der Macht darum geht, »das Reale durch das Imaginäre, die Wahrheit durch den Skandal, das Gesetz durch die Übertretung« zu beweisen, um »mit Hilfe einer Simulation des Todes ihrer wirklichen Agonie zu entkommen«. *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 34.
- 2 Jean Baudrillard, *Im Schatten der schweigenden Mehrheit oder das Ende des Sozialen*, in: *Freiburger*, Heft 1 und 2, Berlin 1979, S. 17 ff. und S. 37 ff.
- 3 Jacques Lacan, *Schriften I*, Olten 1973, S. 124.
- 4 Lacan (s. Anm. 3), S. 92.
- 5 A. Lipowatz, *Diskurs und Macht*, Marburg/Lahn 1982, S. 63.
- 6 »Wenn man enttäuscht ist, hat man immer Unrecht. Man darf niemals enttäuscht sein von Antworten, die man bekommt, denn wenn man's ist, das ist wunderbar, dann beweist das, daß es eine wahre Antwort war, d. h. das, was man gerade nicht erwartete.« Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Olten 1980, S. 302.
- 7 René Schérer hat diesen Projektionsmechanismus am Beispiel des *Emile* von Rousseau als grundlegend für das pädagogische Verhältnis aufgezeigt. Vgl. *Das dressierte Kind*, Berlin 1978.
- 8 Jacques Lacan, *La chose freudienne*, 1955; S. 431, zit. nach Lipowatz (s. Anm. 5), S. 63. Hat für Lacan das Schweigen die Bedeutung, auf den Anspruch nicht zu antworten, weil dieser nicht auf Worte geht, und so die Verfehlung des Anspruchs dem Subjekt deutlich zu machen in der Antwort, die es sich selbst geben kann, so ist dies für Baudrillard eine »Erpressung«, eine Umkehrung unter dem »Mantel der Ausdrucksfreiheit des Subjekts«, »Gewalt der Interpretation«, vgl. *Agonie des Realen* (s. Anm. 1), S. 68.
- 9 Lacan, *Schriften I*, S. 92. A. d. Ü.: Es wird angespielt auf Math. 13, 13

- und Reiks Buch »Listening with the Third Ear«, New York 1950.
- 10 Vgl. M. Safouon, *Die Struktur in der Psychoanalyse*, in: F. Wahl (Hg.), *Einführung in den Strukturalismus*, Frankfurt 1973, S. 279 ff.
 - 11 Vgl. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1974, S. 43-66.
 - 12 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt 1974.
 - 13 M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1968 (1944), S. 50, 76, 150 ff. Vgl. auch Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1978 (1949).
 - 14 Vgl. Th. W. Adorno, *Musiksoziologie*, Reinbek 1968, S. 12 ff., und K. Csipák, *Was heißt »Dummheit in der Musik?«*, in: R. Kapp (Hg.), *Notizbuch 5/6 Musik*, Berlin-Wien 1982, S. 175 ff.
 - 15 »Was er tut, liegt im unendlich Kleinen. Es erfüllt sich in der Vollstreckung dessen, was seine Musik objektiv von ihm verlangt. Aber zu solchem Gehorsam bedarf der Komponist allen Ungehorsams, aller Selbständigkeit und Spontaneität.« Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (s. Anm. 13), S. 42. Vgl. auch R. Kapp, *Noch einmal: Tendenz des Materials*, in: *Notizbuch 5/6*, S. 253 ff.
 - 16 H. Brün, *Mit verdorrten Zungen*, in: U. Dibelius (Hg.), *Musik auf der Flucht vor sich selbst*, München 1969, S. 51.
 - 17 U. Dibelius, *Die zerschlagene Leier des Orpheus*, in: derselbe (s. Anm. 16), S. 125.
 - 18 Dibelius (s. Anm. 16), S. 127 f.
 - 19 R. Kapp (s. Anm. 15), S. 278.
 - 20 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3, Frankfurt 1973, S. 1245.
 - 21 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. I, Frankfurt 1970, S. 141.
 - 22 Vgl. dazu E. Wind, *Kunst und Anarchie*, Frankfurt 1979, S. 9-22.
 - 23 G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften*, Bd. III, Frankfurt 1970, § 401.
 - 24 Ebenda.
 - 25 H. Plessner, *Anthropologie der Sinne*, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt 1980, S. 344.
 - 26 Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt 1979, S. 134, und ders., *Grammatologie*, S. 25 f.
 - 27 Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt 1972, S. 271.
 - 28 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. III (s. Anm. 21), S. 156. Wenn Lévi-Strauss von der Musik und dem Mythos schreibt, sie seien »Apparate zur Beseitigung der Zeit«, dann dreht er Hegels Argumentation genau um: Im subjektiven Erleben kommt es zur Einheit, die Stillstand bedeutet, real findet eine Veränderung statt. Die Musik entfaltet sich diachron, um eine »synchronische und in sich geschlossene Totalität« zu erzeugen, die, wenn sie gehört wird, das eben Gehörte

und das gerade Gehörte zusammenzieht auf einen Punkt. Erinnerung und Gegenwart fallen in eins. »So daß wir, wenn wir Musik hören und während wir sie hören, eine Art Unsterblichkeit erlangen.« Lévi-Strauss, *Mythologica I, Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt 1971, S. 31.

29 Vgl. z. B. R. Spitz, *Vom Säugling zum Kleinkind*, Stuttgart 1974, S. 114 ff.

30 Siehe Jacques Lacan, *Zur »Verneinung« bei Freud, Schriften III*, Olten 1980, S. 196 und 202.

31 Die Sprache wird von außen empfangen, vom »Ort des Anderen«, wie Lacan sagt, auf den man sich demzufolge immer wieder begibt, wenn man spricht. »Man empfängt das Wort, indem man es vom Ort des Anderen hört. Buchstäblich ist das der Fall für das Neugeborene, das von der Mutter bzw. dem Vater und allen anderen Personen mit Worten »bombardiert« wird.« Lipowatz (s. Anm. 5), S. 56. Zugleich empfängt man von dort eine Stimme, die zur inneren Stimme, der Stimme des Gewissens wird, zur »Stimme des Herrn«. Sie wirkt als Gesetz, dessen Ort das Über-Ich ist, vgl. Lacan, *Freuds technische Schriften*, Olten 1978, S. 133 f. Derrida bezeichnet diese zwingende Stimme als Schrift. »Daß die geburtsmäßige Einheit der Stimme und der Schrift *vorschriftlich* ist, darüber wäre viel zu sagen. Das Ur-Wort ist Schrift, weil es ein Gesetz, ein natürliches Gesetz ist. Das anfängliche Wort wird in der Innerlichkeit der Selbstpräsenz als Stimme des anderen und als Gebot vernommen.« *Grammatologie* (s. Anm. 26), S. 34.

32 »Die Exteriorität des Signifikanten ist die Exteriorität der Schrift im allgemeinen.« Derrida, *Grammatologie* (s. Anm. 26), S. 29.

33 »Diese Spur ist die Eröffnung der ursprünglichen Äußerlichkeit schlechthin, das rätselhafte Verhältnis des Lebendigen zu seinem anderen und eines Innen zu einem Außen: ist die Verräumlichung. Das Außen, die räumliche und objektive Äußerlichkeit, die wir für die vertrauteste Sache der Welt, ja für die Vertrautheit selbst halten, würde ohne . . . die Differenz als Temporalisation, ohne die in den Sinn der Gegenwart eingeschriebene Nicht-Präsenz des anderen, ohne das Verhältnis zum Tod als der konkreten Struktur der lebendigen Gegenwart nicht in Erscheinung treten. Die Metapher wäre verboten.« Derrida, *Grammatologie* (s. Anm. 26), S. 124.

34 Lacan, *Schriften III*, S. 203.

35 Ebenda.

36 R. Barthes, *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*, Berlin 1979, S. 8.

37 Vgl. R. Schlesier, *Das Flötenspiel der Gorgo*, in: *Notizbuch 5/6*, S. 11-57.

38 Vgl. Lacan, *Das Spiegelstadium*, in: *Schriften I*.

- 39 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Werke in drei Bänden*, Bd. 1, hg. v. K. Schlechta, Frankfurt-Berlin-Wien 1976, S. 49.
- 40 R. Schlesier (s. Anm. 37), S. 25 u. 29.
- 41 F. Nietzsche (s. Anm. 39), S. 93, vgl. auch M. Frank, *Der kommende Gott*, Frankfurt 1982, 1.-3. Vorlesung.
- 42 C. Lévi-Strauss, *Mythologica IV, Der Nackte Mensch* (2), Frankfurt 1976, S. 770.
- 43 J. Beiderwieden, *Stimmigkeit*, in: *Notizbuch* 5/6, S. 174.
- 44 F. Nietzsche (s. Anm. 39), S. 52.
- 45 Vgl. z. B. P. M. Hamel, *Durch Musik zum Selbst*, München-Bern 1976; ders., *Musik als Träger transzendenter Erfahrung*; ders., *Psychedelische Musik*; R. Haase, *Die Dominanz der Sinnesqualität im Harmonikalen Weltbild*, in: G. Condru (Hg.), *Psychologie der Kultur*, Bd. 2, Weinheim-Basel 1982, S. 616 ff., S. 633 ff. S. 640 ff.
- 46 W. Benjamin, *Der Surrealismus*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, Frankfurt 1980, S. 307.
- 47 H. W. Henze (Hg.), *Die Zeichen*, Frankfurt 1981.
- 48 Lévi-Strauss, *Mythologica I* (s. Anm. 28), S. 34.
- 49 Vgl. Schönberg, *Harmonielehre*, 4. Auflage, S. 309 f., S. 372-416.
- 50 Vgl. Lévi-Strauss (s. Anm. 28), S. 45.
- 51 Vgl. Kapp, *Tendenz des Materials* (s. Anm. 15), S. 272 f., D. Charles, *John Cage oder die Musik ist los*, Berlin 1979, H.-K. Metzger, *John Cage oder die freigelassene Musik*, in: Dibelius (s. Anm. 16), S. 133 ff.
- 52 Steve Reich, der in vieler Hinsicht von Cage gelernt hat, versucht in der »minimal music«, das Fehlen von Sequenzen in einer akustischen Bewegung als eigene Sequenz zu Gehör zu bringen. Vgl. Plattentextbeilage zu »Drumming«, Deutsche Grammophon 1974, »Musik als gradueller Prozeß« (1968).
- 53 D. Charles, *Zur Erotik der Stimme*, in: ders., *John Cage oder die Musik ist los* (s. Anm. 51), S. 143. Siehe auch J. F. Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 85 ff. und S. 107 ff.
- 54 Davon ausgenommen ist der rein rhythmische Einsatz, in dem die »Schläge« des Körpers betont werden. Vgl. Barthes (s. Anm. 36), S. 63.
- 55 »Daß das Selbst eine Leerstelle ist, in die sich alle Spuren eintragen können, wird im Rock zur Struktur der Erzählung. Das rettet den Rock vor der narzistischen Fiktion des Selbst; und bringt ihn zugleich auch immer in bedrohliche Nähe zum Autismus.« R. Thiessen, *Jazz und Existentialismus*, in: *Notizbuch* 5/6, S. 226.
- 56 Zur dionysischen Tanzwut zu Trommeln siehe auch die Verweise bei E. Wind (s. Anm. 22), S. 104.
- 57 Vgl. R. Thiessen, *Jazz und Existentialismus* (s. Anm. 55).
- 58 Kapp (s. Anm. 15), S. 280.

Friedrich A. Kittler
Der Gott der Ohren

In Gedanken an Rochus und die Insel 12

Die Griechen hatten einen Gott, der im Akustischen hauste. Wenn die Hirten träumten und die Stille des Mittags sich überschlug, dröhnte plötzlich Pan in allen Ohren.

Pan, eine Wölbung des Hörraums, war der Großen Göttin immer schon näher als all ihre verzweifelten Liebhaber, die sie nur im Sehfeld jagten. Voller Neid erzählt Aktaion selber: »Zuweilen schien es mir, als sähe ich dort oben, auf dem Felsen, den Rücken des alten Pan, der Diana ebenfalls auflauerte. Aus der Ferne jedoch hätte man ihn für einen Stein, für den Stamm eines alten, verkrüppelten Baums halten können. Dann war er nicht mehr zu erkennen, während seine Schalmeientöne noch weiter erklangen. Er war Melodie geworden. Er war übergegangen in die vibrierende Luft, in die sie den Wohlgeruch ihres Schweißes, den Duft ihrer Achselhöhlen und ihres Unterleibs verströmte, als sie sich entkleidete.«¹

»Beim Sehen eines Raums oder einer Landschaft« (um von Göttinnen fortan zu schweigen) »muß ich meine Augen von einem Punkt zum anderen bewegen. Wenn ich aber höre, empfangen ich Klang aus allen Richtungen zugleich: ich bin im Zentrum meiner Hörwelt, die mich umfängt. Man kann in Hören, in Sound eintauchen. Es gibt keinen Weg, gleichermaßen ins Sehfeld einzutauchen.«²

Der große Pan, heißt es, sei tot. Aber Götter der Ohren können gar nicht vergehen. Sie kehren wieder unter der Maske unserer Kraftverstärker und Beschallungsanlagen. Sie kehren wieder als Rocksong.

Pink Floyd: Brain Damage

The lunatic is on the grass
The lunatic is on the grass
Remembering games and daisy chains and laughs

Got to keep the loonies on the path
The lunatic is in the hall
The lunatics are in my hall
The paper holds their folded faces to the floor
And every day the paper boy brings more

And if the dam breaks open many years too soon
And if there is no room upon the hill
And if your head explodes with dark forbodings too
I'll see you on the dark side of the moon

The lunatic is in my head
The lunatic is in my head
You raise the blade, you make the change
You re-arrange me 'till I'm sane

You lock the door
And throw away the key
There's someone in my head but it's not me

And if the cloud bursts, thunder in your ear
You shout and no one seems to hear
And if the band you're in starts playing different tunes
I'll see you on the dark side of the moon.

(Text und Musik: Roger Waters)

The Dark Side of the Moon, Harvest LP I C 072-05-259 –: vom Erscheinungsjahr 1973 bis 1979 acht Millionen Platten verkauft³, nach neuesten Meldungen schon elf Millionen. Bücher und ihre Auflagen werden lachhaft, wenn Ströme von Sound in Ströme von Geld münden. *Brain Damage*, der Hirnschaden, braucht keine Beschreibung mehr. Er ist angerichtet.

Und dabei hat alles so einfach angefangen. Roger Waters, Nick Mason und Richard Wright, drei Architekturstudenten der sechziger Jahre, mit Gitarren und alten Chuck Berry-Nummern durch Englands Vorstadttheater tingelnd. Ihr vergessener Name: The Architectural Abdabs. Bis eines Frühlingstages im Jahr 1965 ein Leadgitarrist und Sänger zu ihnen stößt, der Pink Floyd – den Namen und den Klang – erfindet. Übersteuerte Verstärker, das Mischpult als fünftes Instrument, durch den Raum kreisende Töne und was bei Kombination von Niederfrequenztechnik und Optoelektronik alles machbar ist – mit Augen wie schwarze Löcher erschließt Syd Barrett dem Rock'n' Roll *Astronomy Domain*, die Domäne Astronomie.

Der Stern über dem Londoner Untergrund hat knapp zwei Jahre gestrahlt. Man kennt Andy Warhols Wort, daß wir im Zeitalter der elektronischen Medien alle berühmt werden – jeder für zehn Minuten. Bei Barretts letzten Auftritten, wenn sie nicht überhaupt ausfallen, hängt die Griffhand herum, während die rechte ohne Ende ein und dieselbe Leersaite anschlägt:⁴ Monotonie, wie in der chinesischen Foltertechnik, als Anfang und Ende von Musik. Dann verschwindet der Mann, der Pink Floyd erfunden hat, von allen Bühnen, irgendwo im diagnostischen Niemandsland zwischen LSD-Psychose und Schizophrenie. Die Pink Floyd finden einen Ersatzgitaristen und die Formel ihres Welterfolgs.

So wahr bleibt es auch bei siebenstelligen LP-Verkaufszahlen, daß die Kapitalmaschine mit ihren Geldströmen gespeist wird vom decodierten, deterritorialisierten Strom des Wahns, dessen unmittelbare Realisierung der elektrische ist.⁵

Sechs Jahre lang haben die Pink Floyd über den Ausschluß geschwiegen, der sie möglich gemacht hat. *Brain Damage* aber ist der Song über Außen und Innen, Ausschluß und Einschluß und ihre Aufhebung. Am Anfang stimmt noch alles. Dort, im Haus, ein Besitzer, den Schlüssel in der Hand und von Zeitungen auf dem laufenden Schwachsinn gehalten. Hier, auf dem Rasen, dem schönen Rasen südenglischer Landsitze und Bennscher Träume vermutlich⁶, der oder die Verrückten. So zumindest will es ein Gesetz, das territorialisiert, ein Gesetz, das Irren vorschreibt, auf gebahnten Pfaden und vor allem draußen zu bleiben. Es ist das Gesetz von Architekten⁷, und den Damm, der es materialisiert, wird der einstige Architekturstudent Waters 1980/81 als gigantische Mauer quer durch Earl's Court und Westfalahalle bauen lassen.

Aber im Akustischen laufen die Dinge nicht so einfach wie im Showbusiness. Schließlich sind »Ohren im Feld des Unbewußten die einzige Öffnung, die unmöglich zu schließen ist.«⁸ Vom Rasen über den Flur bis in den Kopf – der unaufhaltsame Fortschritt des Wahnsinns geht über Ohren, die sich nicht wehren können. Am Ende vom Lied, mag es *Brain Damage* oder *The Wall* heißen, ist der Damm gebrochen, der Kopf explodiert und nur noch Schreien ohne Empfang. Kein Wort, keine Mauer, kein Damm zwischen Außen und Innen hält dem Sound stand, weil Sound das Unaufschreibbare an der Musik und unmittelbar ihre Technik ist.

Es gibt, von Foucault, eine *Geschichte des Wahnsinns im Zeital-*

ter der Vernunft. Es gibt, von Bataille, eine *Geschichte des Auges*. Roger Waters aber, dem Texter von *Brain Damage*, danken wir die Kurzgeschichte von Ohr und Wahnsinn im Zeitalter der Medien.

Als Edison, der Vielfacherfinder, nach einer Idee von Charles Cros das erste Grammophon baute, war die Wiedergabe ein Schatten der Aufnahme. Auch dazwischengeschaltete Schalltrichter konnten mechanisch aufgezeichnete und mechanisch reproduzierte Schwingungen schwerlich lauter als im Original machen. Nicht bloß, weil Edison fast taub war, mußte er am denkwürdigen 6. Dezember 1877 in seinen Phonographen hineinschreien.⁹ Und nur in den Zukunftsromanphantasien zeitgenössischer Symbolisten schloß der Zauberer von Menlo Park seine Phonographen an Lautsprecher, viele Lautsprecher an, um mit solcher Raumklangtechnik den Reigen seiner Kinder draußen auf dem Rasen ins Arbeitszimmer hineinzuholen.¹⁰ Faktisch nämlich lag den grammophonvernarnten Bürgern und Kaisern der Jahrhundertwende an Stimmen mehr als am Ritornell, das Stimmen und Identitäten zum Tanzen bringt. Als Wildenbruch, dem wilhelminischen Staatsdichter, 1897 vor allen anderen akustische Unsterblichkeit gewährt wurde, sprach er (nach längeren Ausführungen darüber, daß Stimmen im Unterschied zu Gesichtern untrüglich und d. h. für Psychologen erstklassige Quellen seien) in den Schalltrichter die schönen Schlußverse:

Vernehmt denn aus dem Klang von diesem Spruch
Die Seele von Ernst von Wildenbruch.¹¹

Vom Klang zum Spruch, vom Spruch zur Seele: so krampfhaft war Wildenbruch bemüht, Reales (seine gespeicherte, aber sterbliche Stimme) auf Symbolisches (den artikulierten Diskurs von Lyrik) und Symbolisches auf Imaginäres (eine schöpferische Dichterseele) zu reduzieren. Gottlob sind die Techniker den genau umgekehrten Weg gegangen. Zeit und Grundlagenforschung haben dazu geführt, daß aller Seelenhauch in Sound und Phonstärke untergegangen ist.

Denn nur solange die Schallplatte mechanisch geschnitten und mechanisch abgespielt wurde, herrschten auf ihr Menschenstimmen – bei einer armseligen Frequenzbandbreite von 200 bis knapp 2000 Hertz kein Wunder. Aber nachdem ein Weltkrieg, der erste, mit seinem Innovationsschub das Verstärkerprinzip durchgesetzt

hatte, konnte auch Edisons mechanische Apparatur elektrifiziert werden. Frequenzspektrum und Klangdynamik von Orchestern fanden sich erstmals auf Plattenrillen und Lautsprecherspulen. Eine Nachtigall, elektrisch konserviert und verstärkt, hielt 1926 in Respighis *Pini di Roma* der gesamten Philharmonie Toscaninis stand.¹²

Um den Klangzauber zu perfektionieren, mußte nur noch ein anderer Weltkrieg ausbrechen. Sein Innovationsschub gab den Ingenieuren Deutschlands die Tonbandmaschine und den Ingenieuren Britanniens eine Hifi-Schallplatte ein, die auch subtilste Klangfarbenunterschiede zwischen deutschen und britischen U-Boot-Motoren hörbar machte – natürlich zunächst nur für die Ohren angehender Royal Air Force-Offiziere.¹³ Mit der Kriegsbeute Tonband beschenkt, konnte Amerikas verschlafene Schallplattenindustrie (sie hatte zwischen 1942 und 1945 andere Aufgaben wahrgenommen) einen neuen Standard setzen: Bandaufnahmen, und erst sie machen akustische Manipulationen im Zwischenraum von Plattenproduktion und -wiedergabe möglich.

Aber auch die britische Industrie begriff alsbald, daß ihre kriegsentscheidenden Fortschritte bei der U-Boot-Ortung zu friedlicher Nutzung einluden. 1957 stellten die Electrical and Mechanical Industries (EMI), die nicht von ungefähr auch Pink Floyd unter Vertrag haben, die erste Stereoplatte vor.¹⁴ Die zwei Ohren, über die Menschen nun einmal verfügen, sind seitdem keine Naturlaune mehr, sondern eine Geldquelle: Sie dürfen einzelne Stimmen und/oder Instrumente zwischen zwei Wohnzimmerlautsprechern orte. Und wenn die Ohren für einmal bei der Ortung versagen, dann nur, weil der leitende Toningenieur noch raffinierter war. Als John Culshaw 1959 Soltis wunderbar übersteuertes *Rheingold* produzierte, fand jeder Gott und jede Göttin einen hörbaren Ort auf der Stereoklangfläche. Die Stimme des großen Technikers Alberich aber, wie er seinem Bruder unsichtbar und drastisch die Vorzüge von Tarnkappen vorführt, kam aus allen möglichen Ecken zugleich.¹⁵ Und was bei Culshaw ein Spezialeffekt blieb, machte Syd Barrett zur Regel. Der Überlieferung zufolge soll er bei Plattenaufnahmen die vielen Eingangsregler seines Mischpults so wild hin- und hergedreht haben, als wären die zwei Stereokanäle selber ein Instrument . . .

Man weiß, seit jenen Gründertagen ging es weiter wie eine Explosion. Die sogenannte Reproduktion ist in Produktion von

Klängen umgeschlagen und der Treueschwur High Fidelity den wirklichen Machbarkeiten gegenüber zur Beschwichtigungsformel verkommen. Nur kommerzielle und keine technischen Gründe sind heute im Spiel, wenn der Standard von Radio und Platte weiterhin auf Klangflächen beschränkt bleibt und nicht reale oder gar absolute Klangräume simuliert. Denn wo Geld und Wahnsinn sind, fallen alle Einschränkungen. Den Beweis hat kein anderer als Barrett erbracht. Er war es, der mit seinem Azimut Coordinator den Pink Floyd einen technischen Vorsprung über alle anderen Gruppen verschaffte. Wie der Name schon sagt, ist der Azimut Coordinator eine Beschallungsanlage, die es möglich macht, beliebige Ereignisse, Tracks und Schichten innerhalb der Klangmasse in beliebige und nach allen drei Raumdimensionen variable Positionen zum Hörerohr zu bringen. *Brain Damage* singt seinen Ruhm.

Dreimal setzt der Song ein und dreimal macht die Klangreproduzierbarkeit einen historischen Schritt nach vorn.

The lunatic is on the grass . . . Kinderspiele und Lachen, also genau das, was der Edison des Zukunftsromans abhören wollte, kommen von draußen ins Haus, durch Mauern gedämpft und durch die Entfernung um ihre Raumkoordinaten gebracht. Ganz entsprechend simuliert eine Stelle auf *Wish You Were Here*, die im Equalizer um alle Höhen und Tiefen beschnitten und dann auf eine einzige Spur überspielt wurde, das schlichte Kofferradio.¹⁶ Strophe eins ist also, im akustischen Zitat, die dürftige Zeit monauraler Wiedergabe.

The lunatic is in the hall. The lunatics are in my hall . . . Schritt um Schritt, Satz um Satz geht es mit monauraler Distanz oder Abstraktion zu Ende. Der Flur, schon weil er beim zweitenmal zum eigenen wird, hat einen definierten Bezug auf die Raumkoordinaten des Lauschers und Sprechers selbst. Der Flur ist nahe genug, um rein nach Gehör ein Links und ein Rechts, nahe genug auch, um viele Verrückte zu unterscheiden. Ganz so fungiert am unvergeßlichen Ende von *Grantchester Meadows* die akustisch gebaute Treppe, über die Schritte von links nach rechts laufen – vom Vinyl direkt in Räume und Ohren der Hörer hinein. Strophe zwei ist also die Zeit von High Fidelity und Stereophonie.

The lunatic is in my head. The lunatic is in my head . . . Zu deutsch: der Hirnschaden ist angerichtet und ein Azimut Coordinator am Werk. Wenn Klänge, durch den ganzen Hörraum

steuerbare Klänge von vorn und hinten, rechts und links, oben und unten auftauchen können, geht der Raum alltäglichen Zu-rechtfindens in die Luft. Die Explosion der akustischen Medien schlägt um in eine Implosion, die unmittelbar und abstandslos ins Wahrnehmungszentrum selber stürzt. Der Kopf, nicht bloß als metaphorischer Sitz des sogenannten Denkens, sondern als faktische Nervenschaltstelle, wird eins mit dem, was an Informationen ankommt und nicht bloß eine sogenannte Objektivität, sondern Sound ist. Durchs Ende von *Brain Damage* ziehen die Klänge eines Synthesizers, vermutlich um den Satz zu beweisen, daß Synthesizer die synthetischen Urteile der Philosophen längst abgelöst haben.¹⁷ Ein Tongenerator, der Klänge in sämtlichen Parametern – Frequenz, Phasenlage, Obertongehalt und Amplitude – steuern und programmieren kann, überführt die Möglichkeitsbedingungen sogenannter Erfahrung ins physiologisch totale Simulacrum.

Also ist die Geschichte des Ohrs im Zeitalter seiner technischen Sprengbarkeit immer schon Geschichte des Wahnsinns. Hirnschaden-Musik macht alles wahr, was an dunklen Vorahnungen durch Köpfe und Irrenhäuser geisterte. Nach Auskunft eines Psychatrielexikons wird »im Vergleich zu anderen Sinnesbereichen der Gehörsinn von Halluzinationen am häufigsten betroffen«. ¹⁸ Von weißem Rauschen über Zischen, Wassertropfen, Flüstern bis hin zu Reden und Schreien reicht die Skala der sogenannten Akuasmen, die der Wahnsinn wahrnimmt oder macht. Alles liest sich also, als wolle das Psychatrielexikon eine Liste von Pink Floyd-Effekten aufstellen. Weißes Rauschen erscheint in *One Of These Days*, Zischen in *Echoes*, Wassertropfen in *Alan's Psychedelic Breakfast*, Schreien in *Take Care Of That Axe, Eugene* und Flüstern allüberall . . .

Verwunderlich bei soviel Hellhörigkeit bleibt nur, daß Psychiater es verwunderlich nennen, wenn die Akuasmen heutzutage nicht mehr einflüsternden Teufeln oder schreienden Hexen, sondern Radiosendern oder Radarantennen zugeschrieben werden.¹⁹ Verrückte scheinen informierter als ihre Ärzte. Sie sprechen es aus, daß der Wahnsinn, statt bloß metaphorisch von Radiosendern im Hirn zu faseln, gerade umgekehrt eine Metapher von Techniken ist. Schon weil er immer auf die modernsten Prüfstände gerät, registrieren seine Antennen den jeweiligen Stand der Informationsverarbeitung in historischer Präzision.

Denn nur unter Bedingungen einer Kultur, die Diskurse als individuelle Sprechakte und dergleichen zu hören befiehlt, klingen Diskurse über Diskurskanalbedingungen (Rauschen und Zischen, Raumklang und Nachhall) notwendig irre. Wenn aber Sprechakte grundsätzlich mass media-acts sind, anonyme und kollektive Veranstaltungen²⁰, ist dieser Irrsinn die Wahrheit und umgekehrt. Ein Pressestatement und d. h. mass media-act der EMI aus den Tagen, da man auch Pink Floyds beziehungsreichen Titel *Let's Roll Another One* verbot²¹, illustriert das aufs schönste. »Die Pink Floyd«, erfuhren damals Englands Zeitungsschreiber, »wissen überhaupt nicht, was die Leute mit psychedelischem Rock meinen, außerdem haben sie keineswegs die Absicht, halluzinatorische Effekte auf ihre Zuhörer auszuüben.«²²

Auch wenn Barretts glorioser Azimut Coordinator nicht ohnehin dafür gesorgt hätte, daß PF-Hörer mit Schwindelanfällen ins Krankenhaus gefahren werden mußten – schon solche Statements sind ein unfehlbares Mittel, um Leute verrückt zu machen. Zu sagen, daß man es nicht vorhat, heißt sagen, wie leicht es wäre, weil Ohren ja unmöglich zu schließen sind. Sie lügen und spinnen also, die mass media-acts, aber zum Leidwesen wirklich nur von Philosophen und allen Ohren zur Lust. Unerfüllbar bleibt die Bitte, die der Song *If* (über denselben Synthesizerschlieren wie in *Brain Damage*) an einen unbekannten Gott oder Ingenieur richtet: And if I go insane, please, don't put your wires into my brain . . .

Der Hirnschaden ist unvermeidlich. Die Antennen, vor denen die Irrsinnsangst (im doppelten Wortsinn) zittert, haben die Hirne längst invadiert, auch ohne Kenntnisnahme von Psychiatern. Sie senden und senden auf allen Frequenzen von LW bis UHF. Nur die Strophen von *Brain Damage* singt Waters als Solo über einer dünnen Klangfläche, die die Unschuld akustischer Gitarren simuliert. Die Refrains sind Glocken von Sound, zahllose Tracks aufeinander, die sich dröhnend über Ohren und Hirn stülpen. Die Strophen spricht ein Ich, anfangs über den Verrückten draußen, am Ende, nachdem der Azimut Coordinator abstandslose Nähe hergestellt hat, zu ihm. Die Refrains dagegen mit ihren Wenn-Sätzen sind Antwort – ein Diskurs des Anderen, der die Strophen vom Kopf auf die Füße stellt. Ein wiedergekehrter Barrett tut, was sie ihm zugesprochen haben. You make the change, you re-arrange me 'till I'm sane.

Ein Heilen und Umkrempeln, das sehr einfach und konkret über Arrangement und Aufnahmetechnik läuft. Im ersten deutschen Kunstkopfhörspiel (und die Kunstkopfstereophonie ist ja nur ein Azimut Coordinator für den Privathausgebrauch) waren alle Stimmen und Geräusche mit Stereomikrophonen aufgenommen – außer der einen, die zugleich Computer-Output und Wahnsinns-Input darstellen sollte. So elegant machte das Hörspiel seinen Titel *Destruction* wahr: Wenn unter zahllosen Stimmen, die im dreidimensionalen Hörraum zu orten sind, eine und nur eine ohne Koordinaten auftaucht, wird sie unfehlbar im implodierenden Kopf geortet. Unter Bedingungen perfekter Raumsimulation braucht es Culshaws Alberich-Listen gar nicht mehr. Gerade die harmloseste und altmodischste Aufnahmetechnik macht Helden und Hörer eines Kunstkopfhörspiels verrückt.

Nicht anders funktioniert *Brain Damage*. Der dritten Strophe über jemand in meinem Kopf, der aber nicht ich ist, wird ein Gelächter zugemischt. Ein Gelächter, das nicht nur alle Ängste vor Antennen im Hirn zum großen nietzscheanischen Ja verkehrt, sondern (weil es in listiger Ausnahme monaural aufgenommen wurde) selber die Antenne im Hirn ist.

In diesem Lachen sind ganz zu Anfang der Platte die ersten hörbaren Sätze untergegangen, als eine triumphale Stimme verkündete, daß sie immer verrückt gewesen ist und es auch weiß. Mit seiner Wiederkehr am Plattenende, wenn das panische Lachen im Hörerkopf implodiert, siegt Pink Floyds Irrer über seine Begleitband.

Es gibt also zwei Musiken. Die eine als Zitat (und nicht Erinnerung) von Stimme und Natur; die andere, mit Ingeborg Bachmann zu reden, ein Lied von jenseits der Menschen.²³ I've always been mad, I know I've been mad . . .

Und Hirnschaden besagt, daß die andere Musik triumphieren wird. »Radio ist der Natur weit überlegen, es ist umfassender, kann variiert werden.«²⁴ Nichts und niemand limitiert die Möglichkeiten elektronischer Medien. Jenseits aller Irrsinnsängste sind immer noch andere Musiken machbar. Schön, aber leicht antiquiert, soll Barrett gemurmelt haben, als er nach Jahren des Ausschlusses wieder einmal in die Abbey Road-Studios kam und neue Bänder seiner ehemaligen Begleitband abhörte. Aus diesem Murmeln macht das Ende von *Brain Damage* ein großes lachendes Versprechen. Dann, wenn die PF andere Musik spielen, wird ihr

Irrer wiederkehren. And if the band you're in starts playing different tunes, I'll see you on the dark side of the moon. Oder in französischer Übersetzung: »Des dieux nouveaux, les mêmes, gonflent déjà l'Océan futur.«²⁵

Nietzsche, der an anderer Musik nur Wagner kennen konnte, träumte einmal von »einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meeres und der mittelländischen Himmels-Helle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt, wie es alle deutsche Musik tut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnen-Untergängen der Wüste recht behält.«²⁶ Genau diese Musik ist es, die der Irre von *Brain Damage* auf die dunkle Mondseite als Treffpunkt für andere Musiken verlegt. Genau diesem Sonnen-Untergang hielt das sagenhafte italienische Konzert der Pink Floyd stand, als die vier stundenlang reglos auf der Uferlinie standen und erst in der Sekunde, da der rote Ball den Meeresrand berührte, mit Gongschlag einsetzten.

Nicht umsonst wurde *Dark Side of the Moon* zur Eröffnung des Londoner Planetariums produziert. Erst die mächtigere, vielleicht auch böserere Musik unseres Jahrhunderts hat ihre Antennen in der Domäne Astronomie. Europas klassischer Tonsatz war Beherrschung des unaufhörlichen Rauschens ringsum durch eine Form und einen Binärcode (Dur/Moll, Konsonanz/Dissonanz, usw.). Romantische Musik war und blieb Decodierung solcher Oppositionspaare: ein *Lied von der Erde*, das nicht zufällig beim Wort »Erde« alle Dreiklangsharmonik aufsprenge wie »morschen Tand«. Die Musik unseres Jahrhunderts aber verläßt auch noch Erde oder Lebenswelt. Kosmische Strahlenquellen und neurologische Energien – Mächte also jenseits und diesseits des Menschen – sind ihre zwei Pole.²⁷ Der Kurzschluß dazwischen löst sie aus.

Klarer nicht als auf dem Cover von *Dark Side* könnte das bezeichnet sein. Pink Floyds Designerteam mit dem genauen Namen Hipgnosis zeigt (um hiermit auch die letzten zu informieren) auf schwarzem Grund einen Lichtstrahl, der in die einzelnen Spektralfarben auseinandergeht, um zu einer Linie zurückzuführen, die aber ein EKG ist –: Oszillogramm der Herzschläge, mit denen *Dark Side* einsetzt und ausklingt. So holt elektronische Technik zuletzt die Ahnungen ein, die seit unvordenklichen Zeiten das irre Hirn von lunatics mit Mond und Sternen kurzschließen.

Und mondsüchtig werden sie in der Tat, die Hirnschaden-Hörer. So viele Verse gelesen, so viele Verse vergessen, Pink Floyd aber bleibt im Kopf – »Ich von heute, der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus nähersteht als der Bibel, dem ein Schlager von Klasse mehr Jahrhundert enthält als eine Motette.«²⁸ Auch wenn am Ende von *Brain Damage* eine Stimme »I can't think of anything to say« murmelt, auch wenn Bücher lachhaft und Musikbeschreibungen hinterm Mond sind, gibt es also noch etwas zu schreiben, einfach weil etwas nicht aufhört, sich (ein)zuschreiben. *Brain Damage* singt ja nicht von Liebe oder sonstwelchen Themen – es ist eine einzige und positive Rückkopplung zwischen Sound und Hörerohren. Klänge verkünden, was von Klängen angestellt wird. Und das überbietet alle die Wirkungen, die das alte Europa sich vom Buch der Bücher oder unsterblichen Dichtern versprach.

Wörter der Vergängnis zu entreißen, ist das einfache Geheimnis jeder Lyrik. Als die Griechen den Hexameter erfanden, hatten sie nichts anderes im Sinn. »Das rhythmische Ticktack«²⁹ sollte bestimmte Reden für Menschenohren unentrinnbar machen und für Götterohren, über alle Entfernung hinweg, verstärken. (Die einen sind so vergeßlich und die anderen so schwerhörig.)

Nietzsche, der diese Diskurskanalisierungstechnik wiederentdeckte, lieferte auch gleich den philologischen Beweis nach: Der griechische Rhythmus maß Silben nicht wie die Neuzeit nach ihrer Bedeutung im Wort, sondern einfach nach akustischer Länge oder Kürze. Deshalb und nur deshalb blieb antike Lyrik an einen Fuß, den buchstäblichen Fuß tanzender Körper gekoppelt. Wenn dagegen in moderneuropäischen Sprachen die Wortbedeutung über Betonung und Versrhythmus bestimmt³⁰, schwindet mit dem Körpergedächtnis auch die Musik aus der Lyrik. Den Texten ist nicht mehr zu entnehmen, wie sie zu singen oder zu tanzen sind. Ob und wie sie nachträglich in die Mnemotechnik Musik gesetzt werden, bleibt Zufall.³¹

Vielleicht ist eben darum klassisch-romantische Lyrik direkter als alle anderen Dichtungsgattungen an Erlebnis und Psychologie ihres Schreibers gekoppelt worden. Im Imaginären wurde es möglich, auch leise gelesenen Versen, vor jeder Komposition, eine innere Musik einzuhauchen. Weil zwischen den Zeilen phantasmagorische Stimmen flüsterten (für Leser die der Mutter und für Leserinnen die des Autors), blieb Poesie im verliebten Gedäch-

nis. *Klassisches Vergißmeinnicht* hieß ein winziges Buch mit lauter Goetheversen. Und erst unter hochkapitalistischen Bedingungen, als Konsumenten bei solcher Psychologie zu gähnen anfangen und härtere Drogen vorzogen, stellte die Lyrik ihre Mnemotechnik aufs kalte Medium Schrift um. Baudelaires *Fleurs du Mal* beginnen mit einer ausdrücklichen Anrede des Lesers, die die ganze Geschichte vom Gähnen bis zur Wasserpfeife auch erzählt.

Moderne Lyrik: ein Sondervergnügen von und für Buchstabenfetischisten, während ringsum Buchstaben und Noten, diese einzigen und einzig symbolischen Tonspeicher Alteuropas, allenthalben von elektrischen abgelöst werden. E- und U-Kultur . . .

Nicht umsonst war Wildenbruch bewegt, als er seine Phonographen-Verse in den Phonographen sprechen durfte. Der Lyrik, wie sie so lange und so vielen die Liebe gewesen war, schlug an jenem Tag die Totenglocke. Wozu noch Dichtung in technischer Zeit? Medien sind viel zu gut, um ihre Speicherkapazitäten auf Klang, Spruch und Seele eines Wildenbruch zu beschränken. Mnemotechnische Hilfskonstruktionen wie Autorschaft oder Individualität werden überflüssig, wenn Plattenrillen und Magnetbänder Sound, das Unaufschreibbare selber, bannen können. In der U-Kultur kehrt die uralte Kopplung zwischen Wort und Musik nach Jahrtausenden wieder, aber nicht mehr nur über die Füße von Versen und Tanzenden, sondern als Einschreibung ins Reale.³² Pink Floyd bleibt im Kopf – eben weil den Leuten kein Gedächtnis mehr gemacht werden muß, sondern Maschinen selber das Gedächtnis *sind*. Und erst damit wird es möglich, über Wörter und Melodien hinaus auch Instrumentalfarben, Klangräume, ja sogar die abgründige Stochastik des Rauschens zu speichern.

Respighis kleine Nachtigall hat Karriere gemacht. Das irre Gelächter von *Brain Damage* und die seligen Sommertagsgeräusche von *Grantchester Meadows* werden nicht bloß besungen; sie sind zur selben Zeit auch selber hörbar. Mit all ihren Geräuschen gründet eine Wiese bei Cambridge den Song, der sie einmal noch heraufbeschwört. Was in Büchern oder Partituren nur als vertracktes Spiel (durch Rollenlied, Perspektivenwechsel, Naturzitat) anzudeuten wäre, wird im absoluten Klangraum Ereignis. So kehren sie denn wieder: die Mittagsstille, der Wiesengrund, das Lachen eines Gottes.

Und seitdem die Rockgruppen, statt auf Befehl eines Musikkonzerns nur vorfabrizierte Einzelnummern irgendwelcher Texte,

Komponisten und Arrangeure nachzuspielen, selber im Studio Parameter über Parameter, Schicht auf Schicht, Wörter über Klänge legen, seit den LPs der sechziger Jahre also, ist der Soundraum auch von Ordnungshütern gesäubert. There's someone in my head, but it's not me. Nur Atavismen wie das Urheberrecht, das ja nicht umsonst aus der Goethezeit stammt, zwingen noch zur Namensnennung von Textern und Komponisten (als ob es dergleichen im Soundraum gäbe). Viel eher wären die Schaltpläne der Anlagen und (wie auf dem Cover von *Dark Side*) die Typennummern der eingesetzten Synthesizer aufzuführen. Aber so läuft einstweilen noch manches. »Die berühmte Personalisierung der Macht ist zugleich eine die Territorialisierung der Maschine verdoppelnde Territorialität. Man hat zuweilen den Eindruck, daß die Kapitalströme nicht ungern sich auf den Mond schießen ließen, wäre nicht der kapitalistische Staat da, der sie auf die Erde verwies.«³³ I'll see you on the dark side of the moon.

Aber wer kann sagen, was Mond und was Erde ist. So you think you can tell Heaven from Hell, spottet ein Song auf *Wish You Were Here*. Und der letzte Satz auf *Dark Side of the Moon*, kaum mehr hörbar in die ausklingenden Herzschläge hineingeflüstert, sagt dasselbe: There's no dark side in the moon, really. As a matter of fact, it's all dark.

Auch ein Herz, das an Kontaktmikrofonen und Oszilloskopen hängt, wird still. Und wenn mit Laut und Leise, Hell und Dunkel, Himmel und Hölle alle Unterschiede schwinden, kommt ein anderer Raum näher, den andere Kulturen wohl Satori nennen. Darum sollte man die Medienexplosion unserer Tage nicht so medientheoretisch wie ihre Propheten hören. Nach Marshall McLuhan wäre die Botschaft der Synthesizer einfach der Synthesizer. Aber wenn es vor lauter Dunkel gar keine dunkle Mondseite gibt, geben elektronische Medien womöglich von dunkleren Gestalten Kunde. O-Ton Waters: »The medium is not the message, Marshall . . . is it? I mean, it's all in the lap of the fucking gods . . .« (Pause for laughter)³⁴.

Anmerkungen

- 1 Pierre Klossowski, *Das Bad der Diana*, Berlin 1982, S. 29.
- 2 Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York 1982, S. 72. Hier der exakte Wortlaut: »Vision comes to a human being from one direction at a time: to look at a room or a landscape, I must move my eyes around from one part to another. When I hear, however, I gather sound simultaneously from every direction at once: I am at the center of my auditory world, which envelops me, establishing me at a kind of core of sensation and existence. This centering effect of sound is what high-fidelity sound reproduction exploits with intense sophistication. You can immerse yourself in hearing, in sound. There is no way to immerse yourself similarly in sight.«
- 3 Vgl. *Der Spiegel*, 51/1979, S. 176.
- 4 David Gilmour (Pink Floyds Ersatzgitarrist), zitiert in Jean-Marie Leduc, *Pink Floyd*, Paris 1973, S. 54.
- 5 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt 1974, S. 485 und S. 309.
- 6 Vgl. Gottfried Benn, *Roman des Phänotyp*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1959-61, Bd. II, S. 174 u. ö.
- 7 Über Architekten vgl. Wolfgang Scherer, *BABYLOGIK. Soundproduktion bei Patti Smith*, Frankfurt 1982.
- 8 Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973, S. 178. Vgl. aber schon August Ferdinand Bernhardt, *Sprachlehre*, Berlin 1801-03, Bd. I, S. 24.
- 9 Vgl. die Einzelheiten bei Walter Bruch, *Von der Tonwalze zur Bildplatte. 100 Jahre Ton- und Bildspeicherung. Funkschau*, Sonderheft 1979, o. S.
- 10 Vgl. Philippe Auguste Mathias, Comte de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), Paris 1977, S. 29.
- 11 Wildenbruchs Diktum, in seine *Gesammelten Werke* sinnigerweise nicht aufgenommen, findet sich als Phonographentranskript bei Bruch (s. Anm. 9).
- 12 Vgl. Robert Gelatt, *The Fabulous Phonograph. From Edison to Stereo*, New York 1965, S. 234.
- 13 Vgl. Gelatt (s. Anm. 12), S. 282 f.
- 14 Vgl. Steve Chapple/Reebee Garofalo, *Wem gehört die Rock Musik? Geschichte und Politik der Musikindustrie*, Reinbek 1980, S. 66.
- 15 »Thus in Scene Three, Alberich puts on the Tarnhelm, disappears, and then thrashes the unfortunate Mime. Most stage productions make Alberich sing through a megaphone at this point, the effect of which is often less dominating than that of Alberich in reality. Instead of this, we have tried to convey, for thirty-two bars, the terrifying, inescapa-

- ble presence of Alberich: left, right, or center there is no escape for Mime.« (John Culshaw, zitiert in Gelatt (s. Anm. 12), S. 316.)
- 16 Vgl. David Gilmour, *Interview mit Gary Cooper*, in: *Wish You Were Here, Songbook*, London o. J., S. 77: »When the track disappears into a thin, reedy transistor radio sound which is then joined by a plainly recorded acoustic guitar, there has obviously been a lot of thought behind the end product. How did they tackle that one? – »When it sounds like it's coming out of a radio, it was done by equalization. We just made a copy of the mix and ran it through eq. to make it very mizzly, knocking out all the bass and most of the high top so that it sounds radio-like.«
 - 17 Vgl. Deleuze/Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980, S. 121 und S. 424.
 - 18 Christian Müller (Hg.), *Lexikon der Psychiatrie*, Berlin-Heidelberg-New York 1973, s. v. Halluzination.
 - 19 So etwa Eugen Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, 11. Aufl., hg. Manfred Bleuler, Berlin-Heidelberg-New York 1969, S. 32.
 - 20 Vgl. Deleuze/Guattari (s. Anm. 17), S. 103.
 - 21 Vgl. Alain Dister/Udo Woehrle/Jacques Leblanc, *Pink Floyd*, Bergisch-Gladbach o. J., o. S.
 - 22 Zitiert in Paul Sahrer/Thomas Veszelitis, *Pink Floyd. Elektronischer Rock in Vollendung*, München 1980, S. 23 f.
 - 23 Zu den zwei Musiken vgl. auch *The Wall*, wo der Maximierung von Wattzahlen am Ende ein kleines Stück mit Akkordeon, Klarinette und Kindertrommeln folgt – einmal noch Merry Old England.
 - 24 Benn (s. Anm. 6), S. 182.
 - 25 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 396.
 - 26 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, § 255, *Werke in drei Bänden*, hg. Karl Schlechta, München 1954-56, Bd. II, S. 723.
 - 27 Zum Vorstehenden vgl. Deleuze/Guattari (s. Anm. 17), S. 416-428.
 - 28 Benn, *Probleme der Lyrik*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. I, S. 518.
 - 29 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *Werke in drei Bänden*, Bd. II, S. 93.
 - 30 Vgl. dazu meinen Nietzsche-Aufsatz in Horst Turk (Hg.), *Klassiker der Literaturtheorie*, München 1979, S. 200-204.
 - 31 Das zeigt am Beispiel von Schuberts Goethe-Vertonungen Thrasyllos Georgiades, *Sprache als Rhythmus*, in: *Sprache und Wirklichkeit. Essays*, München 1967, S. 224-244.
 - 32 Vgl. Jean Lescure, *Radio et littérature*, in: *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, Bd. III, hg. Raymond Queneau, Paris 1958, S. 1705-08. Nichts kann die technische Kopplung von Wort und Musik schöner (und damit auch philologischer) belegen als zwei auf *Dark Side* versteckte Zitate. Die Zeile »Look around and choose your own

ground« spielt selbstredend auf Don Juans ersten Auftrag an seinen Schüler Castaneda an. Aber auch der rätselhafte Befehl »Run, rabbit, run!« ist wörtliches Don Juan-Zitat (vgl. Castaneda, *Journey to Ixtlan. The Lessons of Don Juan*, Harmondsworth 1973, S. 154). So wird die Schallplatte (wie schon in *Revolution 9*) zum Speicher von Geheimbotschaften.

33 Deleuze/Guattari (s. Anm. 5), S. 332.

34 Roger Waters, *Interview mit Nick Sedgewick*, in: *Wish You Were Here. Songbook*, S. 13.

Eine erste Fassung dieses Textes ist erschienen in: *europaLyrik 1775-heute. Gedichte und Interpretationen*, hg. Klaus Lindemann. Paderborn-München-Wien-Zürich 1982, S. 467-477.

III

Geruch, Geschmack und Gespür

Rolf Dragstra

Der witternde Prophet Über die Feinsinnigkeit der Nase

Der Dinge, die ich in eurer Welt am liebsten habe, sind drei: die Frauen, die Wohlgerüche und mein Augentrost im Gebet.

Mohammed

Es ist bekannt, mit welcher Wertschätzung im Morgenlande Gewürz und Wohlgeruch belegt waren (Gold, Weihrauch und Myrrhe); allen Hochkulturen des Ostens sind Künste der Verfeinerung aller Sinnesempfindungen eigen, einschließlich der Ausbildung jener esoterischen artes eroticae, in welche die verschiedensten kultivierten Sinnesempfindungen rituell einbezogen waren. Die Blüte erotischer Assoziationskraft wird der Nase wohl im Hohenliede Salomonis zuteil, das von den Wohlgerüchen Arabiens nur so durchströmt ist:

»Deine Liebe ist lieblicher als Wein, und der Geruch deiner Salben übertrifft alle Gewürze. Von deinen Lippen, meine Braut, träufelt Honigseim. Honig und Milch sind unter deiner Zunge, und der Duft deiner Kleider ist wie der Duft des Libanon . . . Du bist gewachsen wie ein Lustgarten von Granatäpfeln mit edlen Früchten, Zyperblumen mit Narden, Narde und Safran, Kalmus und Zimt, mit allerlei Weihrauchsträuchern, Myrrhe und Aloe, mit allen feinen Gewürzen . . . Steh auf, Nordwind, und komm, Südwind, und wehe durch meinen Garten, daß der Duft seiner Gewürze ströme! . . . Seine Wangen sind wie Balsambeete, in denen Gewürzkräuter wachsen. Seine Lippen sind wie Lilien, die von fließender Myrrhe tiefen . . . Dein Leib ist wie ein Weizenhaufen, umsteckt mit Lilien . . . Deine Nase ist wie der Turm auf dem Libanon, der nach Damaskus siehet . . . Laß deine Brüste sein wie Trauben am Weinstock und deiner Nasen Ruch sein wie Äpfel.«¹

Die Gewinnung und kultische Anwendung von Essenzen aromatischer Hölzer und Pflanzen erreichte vor allem in Indien früh einen hohen Stand, dessen Fernwirkung bis nach Japan drang: dort wurden solche importierten Extrakte in rituellen Ratespielen (Kôdô) während der Teezeremonie verwendet. Aus Japan ist so-

gar die höchst sublimen Erfindung einer Geruchsuhr (Koban-Do-kei) überliefert, die vor allem in Tempeln Verwendung fand: In sukzessiver Folge verströmen aus glühendem Räucherwerk Düfte in die geweihten Räume, welche dem feinsinnigen, hochgebildeten Riecher die Zeit zu künden vermögen.²

Von Anbeginn des merkantilen Austauschs erregten die Wohlgerüche Arabiens in abendländischen Breiten heftiges Auf-richten; sie verblieben aber doch bis heute – an der Weise ihrer Anpreisung abzulesen – im Ruche exotischer Extravaganz. Mit Ausnahme vielleicht einzig jener Pflänzchen, die zu festen Bestandteilen der nationalen kulinarischen Traditionen wurden. Das gilt auch und vor allem für das Reich der Parfums, die in einem Landstrich ihre Produktionsstätten fanden, der als geo-politisch-klimatisch prädestinierte Küche der Wohlgerüche bezeichnet werden muß:

Die Heimat des Lavendels ist jener Grenzzone zuzurechnen, in der sich auf erregende Weise Orient und Okzident durchdrangen; sie ist auch die Heimat der Troubadoure, die wehmütig, wie von ferne, übers Gebirge hinweg, jene aus Spanien herüberwehenden herzerreißenden orientalen Schreie des Liebesschmerzes vernommen haben müssen, um sie wie ein dunkles Ferment, eine verborgene Kraftwürze, ein schweres Parfum von Ambra und Moschus ihrem Minnesang einzuprägen.

Doch die Kultivierung der Parfums ums provenzalische Grasse verbleibt als Fabrikgeheimnis hinter den verschlossenen Türen der Produktion, wohingegen die Anwendung derselben dem privaten Käufer überlassen bleibt:

Wohl mit Ausnahme jenes Wissens, das in der Kochkunst akkumuliert und überliefert wurde, ist in unseren Breiten herzlich wenig von der Ausprägung eines zwar esoterischen, aber doch nicht privaten, gesellschaftlich gültigen, kulturellen Wissens festzustellen, das sich in der genauen Vorschreibung körpertechnischer Rituale um die kunstvolle Verfeinerung sinnlicher Empfindungen rankt.

Im Unterschiede zu allen anderen Kulturen steht uns jedoch an Stelle solcher Weisheit etwas anderes zu Gebote: die – wie könnt' es anders sein – abendländische Philosophie und Wissenschaft . . .

Ein allerdings höchst kultiviertes, diskursives, von unzähligen technischen Ritualen umlagertes Wortgeflecht, das sich aber in

Hinsicht aufs Interesse an den Sinnesvermögen zunächst insbesondere aufs Sehvermögen stützt (stürzt), welches seit dem Sonnengleichnis des Plato als Sinnbild rechter philosophischer Erkenntnis gilt:

Denn die Kunst als die Wissenschaft des rechten Sehens, die geometrische Abbildbarkeit aller Wesen und Dinge ermöglichend (so wie da Vinci sie propagiert), ist in der Tat die hohe Schule jenes distanzierten analytischen Blicks der beobachtenden Vernunft, deren Interesse sich erst relativ spät und zunächst nur sporadisch auf neuzeitlich-wissenschaftliche Weise auch mit dem Geruchssinn befaßt.

Vielleicht etwa von jenem Tage ab, an dem dem hochberühmten Robert Boyle (1627-91) nach dreißig Jahren wieder einmal seine parfümierten spanischen Handschuhe unter die Nase geraten, deren Duft ihm mit unverminderter Stärke in dieselbe steigt; Newton soll eine ähnliche Beobachtung gemacht haben.³

Um aber nicht vorschnell und zum Betrübnis des geneigten Lesers aus morgenländischen Duftgefilen in die sterilen Kammern der Olfaktorien⁴ des physiologischen Experiments zu geraten, wolle man doch noch ein wenig an der Schwelle zum Abendlande verweilen. Denn wenn auch in den Zeiten scholastischer Spekulation und frühneuzeitlichen Philosophierens das Interesse an der Nase, ihren Fähigkeiten und Genüssen schriftlich nur wenig sich niederzuschlagen scheint⁵, so ist dies vielleicht um so mehr Anzeige dafür, wie farbig und unverblümt sie in jener zwar furchtbaren, aber doch sinnenfrohen Zeit in aller Munde war.

In aller Munde: es ist die Sprache, in der die von alters her den Gerüchen und dem Erker unseres Gesichts zugeschriebenen physiognomischen Bedeutungen und vielfältigen Assoziationen aufbewahrt bleiben, oft von Dichtern überliefert, wie versteinerte Zeugen gesellschaftlich gültiger Naseweisheiten, die bis in sehr frühe Zeiten der menschlichen Sozietäten zurückverweisen.

So scheinen viele Völker sich irgendwann einmal (wie zuweilen noch heute) »nicht haben riechen zu können«, was zumindest die tiefe kulturelle Bedeutung des Geruchssinns als Werkzeug eines spürenden Wiedererkennens anzeigt, zugleich auch, wie sehr dieses Organ im wahrsten Sinne des Wortes ein »Sensorium des Vorurteils«⁶ ist.

Andere vielleicht auf früheste Zeiten menschlichen Zusammenlebens zurückzuverfolgende assoziative Bedeutungen sind etwa

Begriffe wie »stinkreich«, »stinkvornehm«: Den Armen wird zwar oft ein übler Geruch zugeschrieben (einfallsloserweise »Arme-Leute-Geruch« genannt), doch es sind die Mächtigen und Reichen, die stinken. Und hier dreht es sich wohl um mehr als die bloße Konstatierung des Gebrauchs von Parfums; Sartre erinnert sich des üblen Atems eines seiner Lehrer, den er trotz Überwindung eines »leichten Ekels« mit einem »entzückenden Widerwillen« in sich aufnahm. Wenngleich der Kleine die parfümierte Haut der Mutter gern küßt, so schätzt er doch »das anstrengende und gemischte Vergnügen in der Gesellschaft älterer Männer« höher ein.⁷

Es ist die Macht, nicht bloß (oder vielmehr erst später) die des Geldes, von der ein starker, scharfer, ein »mächtiger Geruch« ausgeht, der Imponiergestank der hohen Tiere, der alten Böcke, der Herdenchefs, die ihre Sippschaft »anstinken«, der infernalische Gestank des mittelalterlichen altbösen Feindes, der als Ziegenbock die Hexen um sich schar.⁸ Aufgeblähte Nüstern, heftiges Geschnaube zeigen bei Menschen (wie bei Pferden) kraftstrotzendes Gehabe und mächtigen Zorn an; auch Gott wird (2. Sam. 22; 8,9) solch tierische Gebärde zugeschrieben:

»Die Erde bebte und wankte, die Grundfesten des Himmels bewegten sich und bebten, da er zornig war. Rauch stieg auf von seiner Nase und verzehrend Feuer aus seinem Munde, Flammen sprühten von ihm aus.«

Betreffs der Physiognomie sind vor allem zwei konträre – oder komplementäre? – assoziative Stränge zu verzeichnen: Einerseits verweist die Situierung, Profilierung und Größe des Gesichtserkers im Verhältnis zu den übrigen Teilen des Antlitzes oft deutlich auf die noch stärkere, unübersehbare, absurde Profilierung des ganz geistlosen Organs männlicher Prächtigkeit;⁹ andererseits scheint die genauere Form der Nase ein Anzeiger der mehr oder weniger ausgeprägten Feinsinnigkeit, Witterungskraft des Menschen zu sein (»der Nase nach«), Gradmesser für Gespür, Witz und Verstand. Diese verschiedenen Assoziationen überlagern sich oft in Gestalt derb sinnlich eingefärbten Übermutes und Fürwitzes: »seine Nase überall hineinstecken«¹⁰, jemanden »an der Nase herumführen«, d. h. auch »bei der Nase zupfen« oder einem eine Nase »drehen« oder »machen«; einem »auf die Nase kommen«, »unter die Nase treten« (angreifen); »auf der Nase geigen« oder »tanzen« (necken) etc. etc.¹¹

»Bei höherer Bildung und mächtigem, lebendigem Streben des Menschen von innen heraus tritt das Gesichtsgepräge schärfer, der Schnabel bestimmter gezeichnet hervor, die stattliche Nase bezeichnet Verstand«, so Ernst Moritz Arndt, dessen Anschauung auch in alten Sprüchen wie »Lang und hohe Nass/zeigt an Weisheit gross« (Fischart)¹² angezeigt wird; man denke auch an die enorme Benastheit¹³ alter Volksgeister, Dämonen und Hexen, deren Gestalt sich allerdings noch akzentuierter deuten läßt: »Spitze Nase un spitzen Kinn,/daar sitt der levendige Düvel in.«¹⁴

Allgemein scheinen große Nasen höhere Wertschätzung als kleine zu genießen, was schon die Physiognomia des Apuleius festhält; ja selbst wem eine »Gurke« im Antlitz gewachsen ist, wird noch mit wenn auch wohl eher zweideutiger Anerkennung bedacht: »Der ist beim Nasenausteilen nicht zu kurz gekommen.«¹⁵ Die Adlernase (Kaiser Maximilians z. B.) hat im Mittelalter hohes Ansehen; zeigt Stolz, Hochherzigkeit, nach Paracelsus auch Strenge und Weisheit gepaart mit Barmherzigkeit und Gerechtigkeit an, wohingegen letzterer der stumpfen Nase Bosheit, Falschheit und einen hurischen Charakter unterschiebt.¹⁶

Die Farbe der Nase wird gern und häufig auf die Trunksucht bezogen: »Seine purpurrote Nase/zeigt Bekanntschaft mit dem Glase.«¹⁷ Die Nase überhaupt, in ihrem bloßen Dasein, scheint schon eine solch kennzeichnende Kraft und Wertschätzung genossen zu haben, daß sie des öfteren – wie heute noch etwas dünn im »pro Nase« – für die ganze Person in ihrer Befindlichkeit einzustehen vermag; Goethe: »... und stund, ehe ich mich's versah, mit der Nase wieder an dem Fluß.« J. Aurer (1454): »Und mach' ein Ordnung zu der Schlacht,/Fürwahr, es wird bleich Nasen geben.« Jeremias Gotthelf: »Sie fand die meisten Gäste schöner an der Ferse als an der Nase.« (D. h. von hinten: wenn sie gingen ...) Ebenderselbe: »Du hast einen guten Kerl an der Hand, der macht dir das Höflein zuweg, daß es eine Nase hat.«¹⁸ Eine Art haben, eine Form gewinnen – Luther: »Ich höre, das wol fünff Mal dis Edict sei verendert, und haben viel sich dran geerbeit, noch hat es nirgends wöllen eine Nasen gewinnen, die im wol stünde.«¹⁹

Endlich seien als Kuriosa noch die »goldene« und die »wächserne« Nase angeführt; erstere gewinnt, wer mit Geschick ans große Geld gerät, während zur letzteren Joh. Heinr. Zedler bemerkt: »Wächserne Nase wird von vielen Spottweise nur die sonst so heilsame Justiz und Rechtsgelehrsamkeit genennet, weil sich

nemlich die sonst in dem gemeinen Wesen so nöthigen, als nützlichen, Rechte und Gesetze, nach ihrer Meynung, eben wie eine wächserne Nase, bald auf diese, bald auf jene Seite drehen und wenden lassen . . . hat ein gewisser ungenannter und unter dem Namen Albanus von Spinetto versteckter Gelehrter in einem besonderen Tractate ausgeführet, welchem er den Titel vorgesetzt:

Politische Schnupf-Tobacks-Dose vor die wächserne Nase der Justiz . . .²⁰

Korfs Geruchssinn ist enorm,
doch der Nebenwelt gebricht's! –
und ihr Wort: »Wir riechen nichts«
bringt ihn oft aus aller Form.

Und er schreibt wie Stendhal Beyle
stumm in sein Notizbuch ein:
Einst, nach überlanger Weile,
werde ich verstanden sein.

Ch. Morgenstern

In der griechischen Antike ist die erste Abhandlung, die Übel- und Wohlgerüche eingehender in theoretischer Absicht diskutiert, wohl die aus dem 2. oder 3. Jahrhundert v. Chr. stammende Schrift des Theophrastos über die Physiologie der Sinne (*περὶ αἰσθήσεων*), in der auch die voraristotelischen Lehrmeinungen zur Thematik rekapituliert werden. Die frühesten von daher datierenden Spekulationen sind die Demokrits (ca. 400 v. Chr.), welcher die Gerüche auf die Form atomarer Strukturen der betreffenden Stoffe zurückzuführen suchte; Plato hingegen behauptete die Unmöglichkeit der Klassifikation der Gerüche, deren Unzahl sich je nach Wirkung auf den Leib in erfreuliche und unerfreuliche einteilen lasse; er spricht vom Geruchs»nebel«, der als feucht-flüchtige Dunstemanation die Wesen und Dinge umgibt, und ortet das Reich der Gerüche in der Mischung wäßriger und luftiger Substanzen. Auch Theophrastos, der den Versuch einer Klassifikation der Gerüche nach ihren Wirkungen unternimmt, hält den Begriff der Mischung wie Plato für essentiell, ortet aber die Gerüche in trockenen, durchsichtigen Ingredienzen des Geschmacks (wobei das Diaphane die Vermittlung des Luftigen mit dem Wasser leistet); damit wird zugleich deutlich die Vermischtheit von Geschmack und Geruch betont.²¹

Die Frage nach der Klassifizierbarkeit, nach der Bedingtheit der Düfte durch atomare oder molekulare Strukturen, nach dem Zusammenhang von Geschmack und Geruch umreißen in bemerkenswerter Kontinuität den Boden auch der neuzeitlichen sinnesphysiologischen Forschung, deren Antworten auf solche Fragen häufig ähnlich disparat ausfallen wie die Spekulationen der Alten; denn der Geruchssinn scheint sich, auch im Vergleich zu den übrigen vieren²², der experimentellen Untersuchung auf oft seltsame Weise zu entziehen, durch die immer wieder zu groben Maschen derselben zu schlüpfen; daher müssen viele so alter Fragen wie die oben angeführten als nach wie vor wissenschaftlich ungeklärt gelten.

In der Frage der Verwandtschaft von Geruch und Geschmack ist man allerdings ein gutes Stück vorangekommen. Untersuchungen an den verschiedenen Wirbeltieren (zu Lande) haben ergeben, daß die Größe des »Riechlappens« oder »Riechkolbens« (lobus oder bulbus olfactorius), also des von der Schleimhaut bedeckten Organs im Naseninnern (durch gasförmige Duftreize affizierbar), der Größe nach der Ausprägung der oralen Organe (durch Reize in flüssiger Form affiziert) entsprechen. Ludwig Edinger prägt daher 1911 für beide Sinne den vereinigenden Begriff des »Oralsinns«²³, der durch vergleichende Untersuchungen an anderen Tieren noch erhärtet wird: Die Haut der ontogenetisch als Vorläufer der Wirbeltiere zu betrachtenden Fische ist in ihrer Gänze Schleimhaut; Fische riechen-schmecken mit dem ganzen Körper, über den in verschiedener Konzentration Chemorezeptoren verteilt sind; die weitere quantitative Konzentration und Trennung, Einstülpung der Organe ins Körperinnere ist mit der Umstellung aufs Landleben verknüpft; Amphibien wie die Frösche stehen auch in Hinsicht aufs Olfaktorische auf der Schwelle dieser Entwicklung.²⁴

Die fundamentale Bedeutung des Geruchssinnes für uns Landbewohner wird dadurch offenbar, daß vor allen anderen Nervenbahnen im Großhirn die Riechbahnen markhaltig werden.²⁵

Die Feinheit auch des menschlichen Geruchssinnes ist ganz im Gegensatz zu Auffassungen, die ihn im Vergleich zur Tierwelt als organisch verkümmert hinstellen, durch viele Experimente belegt, in denen Reizschwellen in der Geruchswahrnehmung gemessen und verglichen wurden. Schon 1886 gelang es in ihrem Olfaktorium²⁶ den Nasen von Emil Fischer und Franz Penzoldt, Merkap-

tan in einer 250mal niedrigeren Konzentration nachzuweisen als etwa Bunsen und Kirchhoff mit ihrem Spektroskop Natrium. Diese Überlegenheit der Nase gegenüber der Spektroskopie im Nachweis von Stoffen blieb kein Einzelfall; Henning faßt die ersten olfaktorischen Untersuchungen zwanzig Jahre später zusammen:

»Bei manchen Duftkörpern würde ein Gramm ausreichen, um sämtlichen (1,6 Milliarden) Bewohnern unseres Erdballs eine eben merkliche Geruchsempfindung zu verschaffen. Eine scharfe Nase bemerkt die Anwesenheit eines ausgiebigen Riechstoffes 100 000mal früher, als sie sich spektralanalytisch nachweisen läßt. Daß der Geruchssinn unser *empfindlichster* Sinn ist, steht danach ganz außer Frage.«²⁷

»Die Reaktionsschwelle der einzelnen Geruchsrezeptoren liegt also bei Menschen in der gleichen Größenordnung wie beim Hund oder Seiden Spinner. Für die höhere Empfindlichkeit des gesamten Riechsystems einiger Tiere ist evtl. die größere Zahl der Rezeptoren (Vergrößerung der Trefferchancen für Duftmoleküle) oder eine niedrigere zentrale Schwelle verantwortlich.«²⁸

Des Menschen Nase schlägt sich also recht wacker im Vergleich zur Witterungskraft des Hundes, der gleichwohl unter allen Vierbeinern als absoluter Spezialist gelten muß; oder zum Spürsinn der Aale und Lachse, die vermutlich an Hand von »Geruchsketten« nach langer Wanderung an die genauen Orte ihrer Abkunft zurückkehren; oder zur enormen Leistungskraft der ganz falsch als Fühler bezeichneten Riecher des Schmetterlings, der über ein Dutzend Kilometer weit den Lockstoff des Weibchens aufnimmt und zur Paarung startet.

Die größten Rätsel scheinen der olfaktorischen experimentellen Praxis aber die Vögel aufgegeben zu haben, weshalb einige Ornithologen vermuten, daß der sitzende, dergestalt der direkten experimentellen Konfrontation verfügbare Vogel keine Geruchsaktivität erkennen läßt. »Wo das Aas ist, da sammeln sich die Geier« (Matth. 24, 28); doch gerade die zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzenden Erforschungen des Geruchssinns dieser Riesenvögel förderten die ulkigsten, widersprüchlichsten Ergebnisse zutage, die immer wieder in Zweifel zogen, ob diese Aasfresser ihre Beute wirklich riechen oder bloß mit ihrer zweifellos (hierin den Raubvögeln ähnlich) stark ausgeprägten Sehkraft erspähen; denn am Boden sitzend vermochten des öfteren Exemplare dieser Gattung bloß unter Papier verborgenes, weithin die Luft verpestendes

Fleisch selbst aus nächster Nähe nicht zu orten, obgleich in knapper Kost gehalten. Wie aber wollen in hoher Luft diese Vögel, ausschließlich Verzehrter verwesenden Fleisches, dies von zu frischem Fleische unterscheiden, das sie in jedem Fall verschmähen?²⁹

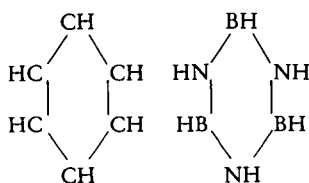
Fragen über Fragen, die in ganz anderer Form auch Nachtigallen, Schwalben, Brieftauben der Forschung aufgegeben haben; auch hier hat man die Hypothese von »Geruchsketten« aufgestellt, an Hand ihrer den erstaunlichen, auch von Hunden bisweilen behaupteten »homing sense« zu erklären versucht; doch neueste Untersuchungen an Tauben, Delphinen und auch menschlichen Nasenhöhlenknochen lassen einen »sechsten« magnetischen Sinn im olfaktorischen Gesichtsbereich vermuten, da dessen Knochen eine auffallend hohe Bluteisenkonzentration aufweisen.³⁰ Es wäre also möglich, daß so verschiedene Lebewesen wie Vögel, Fische, Menschen über einen »Nasenkompaß« verfügen, dessen »magnetischer Sinn« schon lange Gegenstand verschiedenster Spekulationen gewesen ist – ein vom Menschen einst vielleicht wirklich weidlich genutztes Potential: »Immer der Nase nach« . . .

Schon im 16. Jahrhundert begann die morphologische Untersuchung der neurophysiologischen Feinstruktur der Nasenschleimhaut. Wieweit sie bereits im frühen 18. Jahrhundert gediehen war, zeigt die überdeutliche Beschreibung der Nasenhöhligkeiten im enzyklopädischen Werke Zedlers, in ihrer seltsamen deutschen Gründlichkeit sprachlich wohl unübertroffen. Doch bis heute gibt die Bedeutung und Wirkungsweise der zentralen Bestandteile des Riechlappens viele Rätsel auf: Weder die Funktion der feinen Härchen in der Schleimhaut noch die des Schleims selbst sind entschlüsselt; die Härchen oder Zilien scheinen dem Transport von Duftmolekülen zu dienen, der Schleim, dessen chemische Natur weitgehend unbekannt ist, ist in ständiger Bewegung und wirkt als Diffusionsbarriere zwischen Riechnerven und Duftmolekülen, die je nach Löslichkeit im Schleim mehr oder weniger schnell zu ersteren vordringen. Die stark verzweigten Nervenfasern der Riechzellen (an deren Enden) gehören zu den feinsten im Wirbeltierkörper.³¹ Die einzelnen Zellen selbst scheinen allesamt unterschiedlich auf Duftstoffe zu reagieren:

»Jede Zelle antwortet (mit Hemmung oder Erregung) auf eine andere Auswahl aus einer Reihe von Riechsubstanzen als alle anderen Zellen im

gleichen Riechorgan. Die Stoffauswahl einzelner Zellen überschneidet sich häufig; Zellen mit identischen Reaktionsbereichen wurden bisher nicht gefunden.«³²

Das sich hier auftuende Puzzlespiel wird der Bedeutung gerecht, die schon die Alten in der Welt des Riechens dem Begriff der Mischung zuschrieben. Auch die demokritische Frage nach dem Zusammenhang zwischen der mikrokosmischen Struktur und dem Geruch führte in eine ebenso schwer zu vereinheitlichende Vielfalt der Bezüge hinein: Die Anordnung der Atome, d. h. die Form und auch das Gewicht der Moleküle scheint in der Tat zuweilen kennzeichnend für Gerüche; chemisch derart verwandte Gruppen wie die Mercaptane verbreiten fauligen oder Knoblauchgeruch, die Amine eher scharfe, höhere Alkohole oft blumige, Fettsäuren schweißige Gerüche.³³ Doch in all diesen organischen Gruppen gibt es jede Menge Ausnahmen von dieser Regel, und auch im molekularen Aufbau völlig verschiedene organische Verbindungen können den gleichen Duft verbreiten; bei anorganischen Verbindungen besitzen wiederum manche chemisch nicht verwandten, aber doch in ihrer Molekularstruktur, d. h. physikalisch: in ihrer Elektronenkonfiguration analoge Verbindungen gleiche Gerüche – etwa Benzin und Borazin:



Auf solche Resultate stützen sich verschiedene »Riechtheorien« wie die von M. G. J. Beets, der in die Untersuchung der funktionalen Beziehungen zwischen Molekular-»Profilen« und Gerüchen noch die Bedeutung gewisser in allen Duftmolekülen hypostasierter »osmophorischer Gruppen« einführt, also molekularer Teilstrukturen, deren Größe (im Verhältnis zum gesamten Molekulargewicht) in Hinsicht auf Geruchsintensitäten zu berücksichtigen ist. Diese Theorie, in der das Duftmolekül als komplexe mikrophysikalische »Skulptur« aufgefaßt wird, ist vielleicht die am meisten versprechende, wenngleich mit ihr eine Menge ande-

rer konkurrieren.³⁴

Die eigentlichen Schwierigkeiten aber setzen erst dort ein, wo diese beiden theoretischen Puzzles (Struktur der Duftmoleküle – Struktur der Riechzellen) ineinanderzufügen wären, gemäß der Vorstellung J. Amoores wie Schlüssel, die in ein Schloß einrasten (Ideen, denen man noch die zutiefst handwerkliche Vorstellungskraft abendländischer Wissenschaft anmerkt).

Eine interessante Art und Weise dieses »Einrastens« der Gerüche in der Schleimhaut betreffende Theorie ist die H. Wrights, der diesen Vorgang wellentheoretisch als Resonanz der Gerüstschwingungen von Duft- und Rezeptormolekülen auffaßt und hierzu die Übereinstimmungen in den Absorptionsmaxima von Substanzen mit ähnlichem Geruch heranzieht, die bei gleichen Wellenlängen im Infrarotbereich auftreten.³⁵

Von einer in sich stimmigen analytischen Theorie des Riechens kann aber noch längst keine Rede sein – M. G. J. Beets:

»Mit anderen Worten: wir müssen nicht der Frage nachgehen, ob eine Relation zwischen Struktur und Geruch existiert, denn diese Relation muß vollständig und unzweideutig sein. Die einzige Frage, die uns interessiert, ist, ob diese Relation einfach genug ist, um mit unseren beschränkten intellektuellen und technischen Mitteln aufgespürt werden zu können.«³⁶

Es nimmt nicht wunder, daß im derart fein strukturierten Dschungel der Gerüche fast alle Versuche, diese in Duft»klassen« einzuteilen, sich mehr oder minder willkürlich ausnehmen; der erste, der auch in diesem Gefilde sein Glück versuchte, war – wie könnt' es anders sein – Linné (1756). Das kurioseste, mehr nomenklatorische System ist das 1894 von Aaronsohn der Öffentlichkeit präsentierte Geruchsalphabet, nach dessen Vorschrift der Rosenduft als »cihroischer«, der Kampfergeruch als »cihpolischer«, der Geruch von Karbolsäure als »cehdolischer« benannt werden muß.³⁷ Die in der Schreibweise chemischer Formeln (z. B. Kampfer: $C_{10}H_{16}O$) indizierten Zahlen werden durch die Bank von a bis z alphabetisiert (z. B. 10 = i, 16 = r), wodurch obige »chemischen Wörter« entstehen (Kampfer = CiHrO). (Ein solches szientifisches Kauderwelsch mag lächerlich anmuten, doch scheint die Gefolgschaft der Medizin das lateinische Geraune in den Hörsälen zu akzeptieren, obgleich es auf nicht minder einfallsloser, wenn auch traditionsreicher traduktiver Verballhornung beruht.)

Originell erscheint dagegen das Klassifikationssystem von Crocker und Henderson (1927), in dem sich die Gerüche wie dörfliche Telefonnummern ausnehmen: Rose = 6432, Kaffee = 7683.³⁸ Hierbei gelten alle Gerüche als Mischformen vier »reiner« Düfte, deren Komponenten in unterschiedlicher Stärke (1-9) den betreffenden Geruch ausmachen.

Die Anzahl der »reinen Gerüche« wird aber keineswegs bloß als Vierheit, vielmehr auch gern als Siebenheit oder auch mit 50 angegeben, und unter sie werden auch bei gleicher Anzahl verschiedene Gerüche subsumiert. Zur Definition des »reinen Geruchs« noch das durch seine Einfachheit imponierende Verfahren v. Skramliks:³⁹ Hierbei werden eine duftende und eine geruchlose Substanz unter die Nase gehalten; gelingt es dem Riecher nicht, den Duft in einem Nasenloch stärker zu lokalisieren als im anderen, so hat man's mit einem reinen Geruch zu tun. Ein Verfahren, das bei Benutzung so gewonnener zweier reiner Riechsubstanzen ermöglicht, zwischen verschiedenen Mischungsprozessen zu differenzieren: Einige Gerüche werden von anderen unterdrückt, manche werden sukzessive wahrgenommen, andere konkurrieren miteinander. Auf diese Weise ergibt sich ganz empirisch eine Skala reiner Gerüche – und die Erkenntnis, daß die Mischung mehrerer solcher nie einen homogenen Geruch ergibt, sondern verschiedene Komponenten sich bei geschärftem Differenzierungsvermögen immer wieder »herausriechen« lassen. Eine Prozedur, die schwerlich aus ihrer subjektiven Bedingtheit zu befreien ist, wohl aber praktisch äußerst interessant, da sie eine gute Einführung in das geheimnisvolle Wissen abgibt, das sich über den Nasen von Grasse versammelt hat . . .

La perception d'une odeur est le commencement d'une connaissance qui n'arrive jamais à s'achever. C'est une sensation purement initiale.

Paul Valéry

Die in ihrer Fülle verwirrenden Ergebnisse der beobachtenden Vernunft verweisen die Welt des Riechens in eine fundamentale Feinsinnigkeit der menschlichen wie tierischen Natur, was seltsamerweise zusammenstimmt mit jener zwiespältigen Bedeutung, die der Nase von alters her unterschoben wurde: fundus sensus – fundus mentis.

Der Einigkeit von Geruch und Geschmack entspricht das, was Viktor v. Weizsäcker den »ersten biologischen Akt« genannt hat:⁴⁰ das AtmenRiechen – KauenSchlürfenSchmecken, vermittels dessen sich vor aller anderen Präzisierung sinnlicher Aktivität das Neugeborene gleich nach Erblicken des Lichts der Welt in dieser einzurichten, auf diese einzustimmen beginnt. Dabei geht es um einen Prozeß der Identitätsbildung; nicht aber einen Prozeß, der eine bildlich identifizierte Gestalt im Blick auf den eigenen Körper hervorbringt – und den Jaques Lacan als den schlagartigen Augenblick der jubulatorischen Aufnahme des Spiegelbildes analysiert hat.⁴¹ Nein: diesem narzißtischen Blick, der als des Pudels Kern unserer Einbildungskraft in die Individualgeschichte eingeht, liegt ein Fond spürenden Erkennens und Wiedererkennens zugrunde, durch welches sich der Säug- und Riechling in unverkennbar sensibler Weise auf seine besondere Welt einläßt.⁴²

Vor aller Gestalt und Bildlichkeit ist es die »Nestwärme«, der Geruch der Haut, die Färbung des Gerochenen, Geschmeckten, wohl auch des Gehörten, die sich schon wenige Tage nach der Geburt dem Kinde als unvergängliche »Irreduzibilität des Atmosphärischen«⁴³ einzuprägen beginnt. It's not what you say, it's the way you say it – es sind die Untertöne, die feinen Färbungen und Schattierungen, das Timbre: Sie machen die ungeheure erotische Intensität und emotionale Assoziationskraft des Geruchs aus, die uns mit einem Schlag, schneller als wir denken können, jubulatorisch in die früheste Kindheit zurückversetzt – das ist das Geheimnis der Proustschen »Madeleines«:

»In der Sekunde nun, als dieser mit dem Kuchengeschmack gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt. Mit einem Schlag waren mir die Wechselfälle des Lebens gleichgültig, seine Kürze zu einem bloßen Trug unserer Sinne geworden; es vollzog sich in mir, was sonst nur die Liebe vermag, gleichzeitig aber fühlte ich mich von einer köstlichen Substanz erfüllt: oder diese Substanz war vielmehr nicht in mir, sondern ich war sie selbst.«

»Ich war sie selbst«: Identitätsfindung als Prozeß einer rauschhaften Durchflutung und Entfaltung, die mit Verzögerung in eine bildhafte Anamnese mündet, sozusagen erst im zweiten Durchgang; er fühlt zunächst, daß sein Zustand mit dem Tee in Verbin-

dung steht, trinkt einen zweiten, dritten Schluck, die Wirkung der Sinnesempfindung läßt nach (Sättigung), aber ihm wird »ganz offenbar, daß die Wahrheit, die ich suche, nicht in ihm (dem Tee) ist, sondern in mir . . .«

»Und dann mit einem Male war die Erinnerung da. Der Geschmack war der jener »Madeleines«, die mir am Sonntagmorgen in Combray (weil ich an diesem Tage nicht zum Hochamt ging), sobald ich in ihrem Zimmer guten Morgen sagte, meine Tante Leonie anbot« etc. etc.

Eine sehr schöne Geste, anhand derer sich nun alle Einzelheiten mit äußerster Präzision einfinden:

»Und wie in den Spielen, bei denen die Japaner in eine mit Wasser gefüllte Porzellanschale kleine, zunächst ganz unscheinbare Papierstückchen werfen, die, sobald sie sich vollgesogen haben, auseinandergehen, sich winden, Farbe annehmen und deutliche Einzelheiten aufweisen, zu Blumen, Häusern, zusammenhängenden und erkennbaren Figuren werden, ebenso stiegen jetzt alle Blumen unseres Gartens und die aus dem Park von Monsieur Swann« etc. etc. »auf aus meiner Tasse Tee.«

Noch einmal Proust:

»Aber wenn von einer früheren Vergangenheit nichts existiert nach dem Ableben der Personen, dem Untergang der Dinge, so werden allein, zerbrechlicher, aber lebendiger, immateriell und doch haltbar, beständig und treu, Geruch und Geschmack noch lange wie irrende Seelen ihr Leben weiterführen, sich erinnern, warten, hoffen, auf den Trümmern alles Übrigen und in einem beinahe unwirklich winzigen Tröpfchen das unermessliche Gebäude der Erinnerung unfehlbar in sich tragen . . .«⁴⁴

Die emotional prägende Küche der Gerüche erscheint hier nicht nur als Vorläufer, sondern als Gebärer jenes Satansbratens der Einbildungskraft im Labyrinth der Erinnerungen, vermittelt derer allein der Mensch auf unendliche Weise sich in die Irre zu führen vermag, auf jenen Umwegen, die uns Zweibeiner vom Tiere unterscheiden. In diesem Sinne sei der Ausspruch Jean Nogués zu verstehen, der im Riechen und Schmecken den Vollzug einer »*préfiguration de l'acte de la pensée*«⁴⁵ gesehen hat. Ja, vielleicht mag man in den Düften der Luft gar das eigentliche Element des Seelischen entdecken⁴⁶? in den Übel- und Wohlgerüchen des jedem zutiefst eigenen atmosphärischen Erfahrungshorizontes den empirisch präzisen Hort unserer Individualität begreifen? einer nicht personalen, sondern notwendig mit der Welt unseres Lebens verbundenen Individualität?⁴⁷ Lessing:

»Warum sollte man nicht von Dingen, die fast einzig in ihrer Art sind, im Scherze (nach dem französischen *compter avec le nez*) sagen dürfen: daß sie sich an der Nase zählen lassen?«⁴⁸

Vor der Welt der Erscheinungen also hat der Mensch mit einer Welt der Emanationen, augenblicklich in der Nase sich meldender »Ausstrahlungen« von Wesen und Dingen zu tun – ja, die im Blick sich einstellende Bildlichkeit der erstgenannten ist nur eine Spielart solcher Emanation; allerdings jener Form der Verstandeserkenntnis besonders zuträglich, die Kant als einzig wissenschaftliche zu begründen unternommen hat. Dem Königsberger sind daher die chemischen Sinne nicht die fundamentalen, sondern die »niederen«, der Erkenntnis kaum dienlichen, und in betreff des Geruchsvermögens äußert er sich in buchstäblich »ekelhafter« Weise:

»Welcher Organsinn ist der undankbarste und scheint auch der entbehrlichste zu sein? Der des *Geruchs*. Es belohnt nicht, ihn zu cultivieren oder wohl gar zu verfeinern, um zu genießen; denn es giebt mehr Gegenstände des Ekels (vornehmlich in volkreichern Örtern), als der Annehmlichkeit, die er verschaffen kann, und der Genuß durch diesen Sinn kann immer auch nur flüchtig und vorübergehend sein, wenn er vergnügen soll. – Aber als negative Bedingung des Wohlseins, um nicht schädliche Luft (den Ofendunst, den Gestank der Moräste und Äser) einzuathmen, oder auch faulende Sachen zur Nahrung zu brauchen, ist dieser Sinn nicht unwichtig.«⁴⁹

Keine Spur von arabischen Wohlgerüchen. Es riecht nach Brikketts. Typisch, daß Kant die analytische Fähigkeit des Riechvermögens, wenn auch nur negativ, als Empfindung ekligen Gestanks anerkennt; doch gegen die Positivität des Genußvermögens argumentiert er in einer Form, die allen sinnlichen Empfindungen gleichermaßen unangemessen ist. Denn alle Sinne leben in der Wiederholung, im Vorübergehen und Wiederkehren: Sättigung in der Rezeption, sich einstellende »Leerform« des Empfindens, nachfolgend mögliche Wiederaufnahme der Rezeption.⁵⁰ Das gilt auch für Ekel und Schmerz, deren nervenzerrüttender Effekt gerade durch ständiges Wiederkehren solcher Sensationen bewirkt wird.

Entscheidend für die Ungeeignetheit der witternden Nase zum Gebrauche der reinen Verstandeserkenntnis muß aber deren nicht auszuräumende Verschränkung mit den anderen menschlichen

Vermögen sein – in der schon umrissenen Dichte des Atmosphärischen der Wesen und Dinge, in welcher diese Potentiale sich aufladen:

Das witternde Gespür kann nicht ein distinktives, rein analytisches, sondern muß im Gegenteil ein diffundierendes, emphatisches Erkennen begründen; Raum und Zeit können darin niemals apriorisch unterschiedene Größen, sondern nur der eine raumzeitliche Erlebnisstrom sein; die den Raum durchdringende Kraft des Witterns produziert eine Tiefenschärfe, die nichts mit der illusionären Tiefe in der Oberfläche zu tun hat, wie sie für den analytischen Blick kennzeichnend ist; die Zeitlichkeit des Riechens schließlich ist nicht metrisch – sie ist die des Atmens.

Daß aber ein solches Erkennen nicht nur bedenkenswert, sondern ein fundamentaler Parameter in der Ökonomie der menschlichen Psyche ist, wird schlagend durch die von H. Tellenbach untersuchte »Pathologie des Atmosphärischen« verdeutlicht:⁵¹ Der Manifestation paranoischer und schizophrener Psychosen geht eine im oralen Bereich gründende atmosphärische Zerrüttung voraus; Geruchsanomalien, Ausfälle des Geruchssinns oder Geruchshalluzinationen zeigen oft lange vorm Ausbruch der Schizophrenie die Wahnstimmung an, aus der erst viel später jene Anomalien hervorgehen, die über die Bedrängung durch Bilder, Stimmen, sprechende Mächte das fabulierende Selbst offenbaren, das in Gestalt des Verfolgers oder Doppelgängers die pathologische Wiedergeburt eines Ich hervorgebracht hat, welches in der atmosphärischen Zerrüttung unterging: wie Rauchschwaden, die in einem immer dichter werdenden Nebel zerfließen. Doch selbst nach dem Durchbruch zur schizophrenen Identität stellen sich abnorme halluzinative Sinneserlebnisse immer wieder im oralen Bereich ein, dessen Latenz daher die therapeutische Bedeutung von Gerüchen unterstreicht.

Umgekehrt mögen gegenüber den psychotischen Phänomenen rauschhafte, ekstatische, kathartische Erlebnisse, die viele Kulturen bewußt in einem Ritual produzieren, als Phänomene atmosphärischer »Überwältigung«⁵² zu deuten sein, aus denen der Betreffende auf blind witternde Kreatur regrediert und in einer Renaissance der Begeisterung gestärkt wiederaufersteht.

Anmerkungen

1 *Hobel. Sal.*, Kap. 4-7; die letzte Zeile wird in neueren Übersetzungen nur schwach wiedergegeben: »Laß den Duft deines Atems sein wie Äpfel.«

2 S. William McCartney, *Olfaction and Odours*, Berlin-Heidelberg-New York 1968, S. 144 ff.

Betreffs der Gerüche hat eine ähnliche Hingabe ans technisch-künstlerische Experiment in unsern Breiten Ch. Morgenstern bewiesen:

Palmström baut sich eine Geruchsorgel
und spielt darauf v. Korfs Nieswurz-Sonate.

Diese beginnt mit Alpenkräuter-Triolen
und erfreut durch eine Akazien-Arie.

Doch im Scherzo, plötzlich und unerwartet,
zwischen Tuberosen und Eukalyptus,

folgen die drei berühmten Nieswurz-Stellen,
welche der Sonate den Namen geben.

Palmström fällt bei diesen Ha-Cis-Synkopen
jedesmal beinahe vom Sessel, während

Korf daheim, am sichern Schreibtisch sitzend,
Opus hinter Opus aufs Papier wirft . . .

(*Die Geruchsorgel. Aus den Galgenliedern*, Frankfurt 1972, S. 129)

3 Morgenstern (s. Anm. 2), S. 6.

4 Testräume zur Untersuchung von Reizschwellen in der Geruchswahrnehmung.

5 McCartney führt die 1587 an der Universität zu Marburg eingereichte Dissertation eines gewissen Camerarius an: *Themata physica de odorum et affectionibus*. Hingewiesen sei außerdem auf des Cusaners Ausführungen über Weisheit und Geschmack (*sapor et sapientia*) in seinem Werk *Idiota de sapientia*.

6 Zit. nach: H. Tellenbach, *Geschmack und Atmosphäre*, Salzburg 1968, S. 25 (ein Begriff Gadamers). Ein kurioses Beispiel führt McCartney (s. Anm. 2), S. 135 f., an:

1903 erscheint die Schrift des Japaners Adachi über den Geruch der Europäer. Dieser – der, wie vielen ihr eigener, den Europäern ganz unbekannt scheint – wird darin als stechend-ranzig beschrieben, bei Alten und Kindern nur selten, bei Frauen um so häufiger konstatierbar, herrührend aus den Achselhöhlen; ein junger Japaner mit derartigem Achselschweiß würde garantiert vom Militärdienst suspendiert. (Auch nicht schlecht)

- 7 Sartre, *Les mots* (1964), zit. nach: Rudolf Bilz, *Wie frei ist der Mensch?*, Frankfurt 1973, S. 107 f. (Die sprichwörtliche Hochnäsigkeit sich aristokratisch gebärdender Personen, von Brecht mit der Haltung eines Ertrinkenden verglichen, könnte witzigerweise, statt auf den Dunst des niederen Volkes bezogen, auch als Vorsichtsmaßregel gegen das Ertrinken im eigenen Gestank gedeutet werden, wie denn auch diese Haltung, beim Volke nur Spott erntend, vornehmlich in eigenen Kreisen Anwendung fand.)
- 8 Ebenda.
- 9 Der lose Volksmund spricht: »An der Nase eines Mannes/erkennt man sein' Johannes«. (In südlicheren Breiten liest man mehr in der Hand: die Damen schauen auf die Finger.)
- 10 Mephisto über die Naseweisheit des Menschen (*Faust I*, Prolog im Himmel): »In jeden Quark begräbt er seine Nase.«
- 11 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1889, S. 397-409 (die Grimmsche Kleinschreibung entfällt).
- 12 Zit. nach: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. v. Hoffmann-Kayser, Bächtold-Stäubli, Berlin/Leipzig 1935/36, S. 970.
- 13 Übrigens eine Wendung, mit der man Mozart charakterisiert hat.
- 14 Im Grimmschen Wörterbuch (s. Anm. 11), S. 397.
- 15 S. Anm. 12.
- 16 Ebenda; s. dazu auch: Joh. Heinr. Zedler, *Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, Halle/Leipzig 1735, S. 713. Eine Ausnahme bildet natürlich die jüdische Nase, in deren Fall gerade das Umgekehrte zu gelten scheint . . .
- 17 Grimm (s. Anm. 11), S. 398. (Das Zitat stammt von Langbein, 1854.)
- 18 Allesamt zit. nach: Grimm (s. Anm. 11), S. 405, 398, 406, 409.
- 19 Ebenda, S. 409; von Franck, Fischart, Luther, Gotthelf, Goethe ist eine wahre Flut köstlicher Wendungen überliefert.
- 20 Zedler (s. Anm. 16), S. 721; dort findet sich auch (S. 709 ff.) eine höchst spannende Anekdote Ludwig Philipp Thümmigs »von einem Bauernkerle, der durch die Nase gesehen«.
- 21 Vgl. Theophrastus, *De sensibus*, hg. v. G. M. Stratton, Amsterdam 1964.
- 22 Warum eigentlich von jeher bloß fünf? Der »physiologie du goût« Brillat-Savarins ist es zu verdanken, daß wir zumindest den »Geschlechtssinn« noch diesen keuschen Erbvätern hinzurechnen können.
- 23 Tellenbach (s. Anm. 6), S. 13.
- 24 S. dazu J. Boeckh, *Geruch*, in: *Physiologie des Menschen*, hg. v. K. Gauer u. a., München/Berlin/Wien 1972.
- 25 Tellenbach (s. Anm. 6), S. 13. Zwischen Großhirn und Riechlappen besteht übrigens nur eine zentrale synaptische Schaltstelle; anzumer-

ken noch, daß bei der Durchtrennung verschiedener Nervenstränge, die den Bulbus übers Hirn mit den Aktivitäten anderer Organe verbinden, die spontane Aktivität der Geruchsnerven zunimmt; man könnte also von einer Überlagerung des olfaktorischen Fundaments durch andere sinnliche Empfindungen sprechen; dazu J. Boeckh (s. Anm. 24), S. 185.

- 26 McCartney (s. Anm. 2), S. 147 f.; die ersten Untersuchungen in der von ihm selbst konstruierten gläsernen »camera inodora« unternahm Zwaardemaker um die gleiche Zeit; seine »Kammer« ist ein nur für den Kopf vorgesehener Glasbehälter, nach Gebrauch weitaus leichter zu reinigen als die viel größeren Olfaktorien anderer Experimentatoren. Eine ganz andere Räucherammer zum Behufe rein ästhetischen Vergnügens entwirft Ch. Morgenstern (s. Anm. 3, S. 130).

Der Aromat

Angeregt durch Korfs Geruchs-Sonaten
gründen Freunde einen »Aromaten«.

Einen Raum, in welchem, kurz gesprochen,
nicht geschluckt wird, sondern nur gerochen.

Gegen Einwurf kleiner Münzen treten
aus der Wand balsamische Trompeten,

die den Gästen in geblähte Nasen,
was sie wünschen, leicht und lustig blasen.

Und zugleich erscheint auf einem Schild
des Gerichtes wohlgetroffenes Bild.

Viele Hunderte, um nicht zu lügen,
speisen nun erst wirklich mit Vergnügen.

- 27 Zit. nach McCartney (s. Anm. 2), S. 2.

- 28 J. Boeckh (s. Anm. 24), S. 190; im Unterschied zu noch relativ unerforschten »Zentralschwellen« der Geruchsorgane weisen diese verschiedene Gruppen von Sinneszellen auf, mit ganz unterschiedlichen qualitativen Reaktionsformen und quantitativen Reizschwellen.

- 29 Dazu McCartney (s. Anm. 2), S. 78 ff.

- 30 *Frankfurter Rundschau* v. 8. I. 83.

- 31 Dazu J. Boeckh (s. Anm. 24), S. 174 f.

- 32 Boeckh (s. Anm. 24), S. 183.

- 33 Boeckh (s. Anm. 24), S. 198.

- 34 McCartney (s. Anm. 2), S. 135.

- 35 Zu Amooore und Wright s. Boeckh (s. Anm. 24), S. 200, und McCartney (s. Anm. 2), S. 164 ff.

- 36 Zit. und übers. nach McCartney (s. Anm. 2), S. 131.

- 37 McCartney (s. Anm. 2), S. 137 f.

- 38 McCartney (s. Anm. 2), S. 116.
- 39 McCartney (s. Anm. 2), S. 139.
- 40 Zit. nach Tellenbach (s. Anm. 6), S. 22.
- 41 Vgl. J. Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt 1975, S. 61 ff.
- 42 Eigenartig, daß die Sprache hier versagt, über keine dem Feld des Riechens entstammende feinanalytische Charakterisierung wie »Schattierung«, »Timbre« verfügt.
- 43 Zum Begriff der Atmosphäre vgl. Tellenbach (s. Anm. 6), S. 41 ff., in dessen argumentativem Kontext wir uns hier fast durchweg bewegen.
- 44 M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, zit. nach Tellenbach (s. Anm. 6), S. 31.
- 45 Jean Nogué, Autor des *Essai d'une description du monde olfactif*, zit. nach Tellenbach (s. Anm. 6), S. 45.
- 46 In der Tat hat kurioserweise der Zoologe G. Jaeger im Jahre 1878 den Versuch unternommen, »die Seele . . . in jenen Stoffen . . . zu denunzieren, die die völlige Spezifität des Ausdunstungsduftes und des Fleischgeschmacks bedingen«; zit. nach McCartney (s. Anm. 2), S. 4.
- 47 In der Notwendigkeit dieser Verbindung, dem Ausgesetztsein des Menschen im Verhältnis zum Geruch, in dem bedrängenden Zwang zum Vor-Urteil durch die Empfindung desselben sah Kant jenes Element dieses Sinnes, das ihn als »der Freiheit zuwider« entlarvt; s. I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Berlin 1968, S. 158; einer Freiheit, welche im Sinne der Begründung einer »reinen Zweckmäßigkeit« in der »Spontaneität des Denkens« gründet; es fragt sich aber, woher diese Spontaneität unserer Einbildungskraft ihre Nahrung bezieht – wenn nicht aus jenem Assoziationsfeld des Vorurteilens, in das uns die Sinne hineinstürzen? Doch im Kantischen Begriffe einer Freiheit des vereinzelter Bürger hat eben eine Empfindung keinen Platz, die uns in einer geselligen, mit Dingen und Wesen der Welt verbundenen Weise die Brust anschwellen läßt; solche »freiheitliche Gestimmtheit« (s. Tellenbach (s. Anm. 6), S. 24 f.) hätte für Kant allenfalls ästhetische, nicht aber moralisch-praktische Bedeutung.
- 48 Zit. nach Grimm (s. Anm. 11), S. 402.
- 49 Kant (s. Anm. 47), S. 158 f.
- 50 S. dazu Tellenbach (s. Anm. 6), S. 29.
- 51 Zum Folgenden: Tellenbach (s. Anm. 6), S. 71 ff. (Teil III und IV).
- 52 Tellenbach (s. Anm. 6), S. 73.

Gert Mattenklott

Geschmackssachen

Über den Zusammenhang von sinnlicher und geistiger Ernährung

In der Wissenschaftssprache sind unsere Erfahrungen mit den Sinnen oft wie in einem Suchbild versteckt. Um zu verstehen, was die Begriffe meinen, muß man sich gelegentlich erst wieder vorstellen, was sie sagen. Zum Beispiel die »Geschmacksknospen«. Physiologisch ist in ihnen der Geschmackssinn zu Hause. Ein animalischer Sinn, so unterstellen wir ohne weiteres, und halten deshalb unwillkürlich ein bei diesem doch eher blumig vegetativen Fachwort für jene unscheinbar winzigen Organe in der menschlichen Mundhöhle, in denen die Sinneszellen für das Schmecken liegen. »Knospe« heißt das Organ zunächst seiner äußeren Form wegen, wie das Mikroskop sie erkennen läßt: in die Schleimhaut eingebettete Zellhaufen in schwellförmiger Gestalt, oben sich verjüngend, an der Spitze eine kleine, trichterförmig eingesenkte Öffnung, die »Geschmackspore«. In die Stützzellen dieser Knospe eingelagert liegen die eigentlichen Sinneszellen. Sie haben unten einen wurzelähnlichen, stäbchenförmigen Fortsatz, um den sich im Grundgewebe Nervenfasern schlingen, deren Geflecht für die Verbindung der Teilorgane innerhalb des Schleimhautepithels sorgt.¹

Der botanische Begriff für das animalische Organ geht aber wohl nicht nur auf dessen äußere Gestalt zurück. Er hat auch Anhaltspunkte in der Funktionsweise dieses Nahsinns. Sie ist der Befruchtung einer Pflanze vergleichbar. Die im Speichel gelösten Geschmacksstoffe gelangen durch die Porenöffnung in der Schleimhaut mit den Sinneszellen in Verbindung, als würden diese bestäubt: Akte der Empfängnis. Nur was im Speichel löslich ist, kann geschmeckt werden. Was wir sonst zu schmecken meinen, ist tatsächlich eine Wahrnehmung des Komplementärorgans im Bereich der Fernsinne: des Geruchs.

Eine innige Verbindung von Knospe und Speichel, Sinnesorgan und Reizstoff ist also die Voraussetzung aller geschmacklichen

Sensationen; kein Wunder, daß sich zu der Assoziation an pflanzliches Leben die von Sexualität gesellt. Der Anteil von Schleimhäuten und verdickten Körpersäften, Körperhöhlen und Nervenkonzentrationen, Reizverlangen und Empfindungsintensitäten, eindringenden und überstülpenden Bewegungen bei geschlechtlichen und schmeckenden Akten ist für jedermann körperlich erfahrbar. So hat sich auch sprachlich ein Wortfeld gebildet, auf dem sich sexuelle und gustative Bedeutungen überlagern. Die Sinnlichkeit der Geschlechts- und Geschmacksorgane gilt gleicherweise als niedrig. Beiden wird eine besondere Heftigkeit des Verlangens bis zur süchtigen Überreizung zugeschrieben. Beidemale sprechen wir von »Appetit« und seiner Sättigung. Schließlich haben auch die Sittenrichter die Sünden des Geschlechts stets neben die Verirrungen des Geschmacks placiert, allerdings mit einer charakteristischen örtlichen Verschiebung. Sie sprechen – für uns seit dem Alten Testament – von den Götzen Bauch und Geschlecht, so daß die Schmecklust als ein Verlangen des Magens erscheint. Durchaus zu Unrecht. Denn von dort unten steigt nur das Hungergefühl auf, das der Appetit, diese lastergefährdete Begierde, überdauert.

Die Verschiebung vom eigentlichen Sitz des Verlangens, den Geschmacksnerven, in den Unterleib hat sich aus topographischen Gründen angeboten. Die Gürtellinie kann dann den Äquator bilden, auf dessen südlicher Hemisphäre alles Niedere konzentriert ist: Eßlust, Geschlechtslust und die Kloake, während nördlich Herz, Auge, Sprache und Hirn ihren Sitz haben, also alle spirituellen Vermögen. Die Zunge wird in dieser Ordnung als Sprachorgan sterilisiert. Der Kopf kann als der vornehmste Körperteil nur unter der Bedingung gelten, daß die Lüste nach unten verbannt sind. In den niederen Organen mögen sie dann immer ihre lebenszeitlichen und geschichtlichen Konjunkturen haben, wenn nur der Kopf über dem Gleiten, Brodeln und Schlingern frei bleibt. Dies erhobene Haupt ist eine Geste der Scham, die die Menschen schon früh über die allzu enge Nachbarschaft von Hirn und Geschmackslust empfunden haben müssen.

Biologisch entwicklungsgeschichtlich scheint sich die Lokalisierung der Geschmacksnerven ausschließlich im Mund übrigens erst auf einem höheren Niveau der Lebensgeschichte und mit fortschreitender Spezialisierung der Körperteile einzustellen. Insekten und Krebse haben Geschmacksorgane außerhalb und bloß

in der Nähe der Mundregion, Schmetterlinge sind gar an den Beinen mit Schmeckzellen ausgestattet, ähnlich wie Karpfen, die sogar mit dem Schwanz noch schmecken können. Der entwicklungsgeschichtlichen Konzentration von Sexualität in ihrer Genitalisierung entspricht bei den höheren Arten die Lokalisierung von Geschmacksnerven ausschließlich in der Mundhöhle.

Das menschliche Geschmacksempfinden ist also weder polymorph noch pervers zu befriedigen, sondern ausschließlich durch den Mund und nur auf die einsinnige Weise der »Befruchtung« von Geschmacksnerven. Stellen wir uns den Körper als ein parzelliertes Universum vor, so ist das Schmecken auf einer einzigen Parzelle regionalisiert, dem Mundgebiet – hierin der Sexualität unähnlich mit ihrer Vielzahl über den Körper verteilter erogener Zonen –, und der Schmeckvorgang selbst hat im Eindringen des Speichelsekrets in die Geschmacksporen eine nicht umkehrbare Richtung. Auch dies eine Differenz zur Sexualität mit ihrer Möglichkeit des Rollentauschs.

Für das Entstehen unserer meist unbewußt bleibenden Erfahrungen mit Körpersinnen mögen solche Sachverhalte nicht ohne Einfluß sein. Die symbolische Behandlung der Physiologie kann uns vielleicht darüber aufklären, was gewisse Körpersinne uns *bedeuten*, unabhängig davon, was sie im strikt naturwissenschaftlichen Sinne *sind*. Für eine historische Psychologie der Sinneswahrnehmungen sind deshalb die Mythologien des Körpers und die vorwissenschaftlichen poetischen Phantasien über seine Funktionen ein wichtiges Material. Sie findet es besonders reich in den mystischen Spekulationen über den Körper, deren Tradition für uns die Frühromantiker lebendig gehalten haben.

So können wir uns für den Vergleich von Geschmacks- und Geschlechtsempfindungen bei Novalis Anregung holen, der in seiner symbolischen Ausdeutung der Physiologie des Schmeckens zu einer geschlechtsspezifischen Kennzeichnung des Essens kommt. In einem Fragment zur Naturlehre stehen die Sätze:

»Wir fressen die Pflanzen, und sie gedeihen in unserm Moder. Was uns das Fressen ist, das ist den Pflanzen die Befruchtung. *Empfangen* ist das weibliche Genießen – Verzehren das männliche . . . Das Befruchten ist die Folge des Essens – es ist die umgekehrte Operation – dem Befruchten steht das *Gebären*, wie dem Essen das Empfangen entgegen. (Der Mann ist gewissermaßen auch Weib, sowie das Weib Mann – entsteht etwa hieraus die verschiedene Schamhaftigkeit?)«² »Je lebhafter das zu Fressende wider-

steht, desto lebhafter wird die Flamme des Genußmoments sein . . . (Notzucht ist der stärkste Genuß.)«³

Wir brauchen uns hier glücklicherweise nicht mit den sexualpsychologischen und -politischen Aspekten dieser Analogie von sexueller und kulinarischer Vergewaltigung zu beschäftigen. Statt dessen nehmen wir das Zitierte zum Anlaß, unserem Vergleich von Geschlechtsakten mit solchen der Geschmacksempfindung noch ein paar Gesichtspunkte hinzuzufügen. – In der Physiologie des Essens sind Menschen offenbar Mannweiber, Hermaphroditen, die mit sich selbst verkehren. Sie führen die Nahrung in die Mundhöhle ein, und sie empfangen sie dort, produzieren das Speichel-Sekret und nehmen es durch die Geschmacksporen auf, und wenn denn schon genotzüchtigt wird, so ist doch der Essende dann Täter und Opfer zugleich. Das Essen ist von der Körperseite des Schmeckens her eine solipsistische, nur auf sich selbst bezogene Lust; die sexuelle kann es sein, die kulinarische ist es immer. Kein Sinn vereinzelt den Menschen so stark wie der des Geschmacks. Wechselseitigkeit läßt sich im Sehen und Hören, Tasten und Riechen ohne weiteres herstellen, nicht so im Schmecken. Im Essen ist der Körper einsam.

Wenn Don Juan, dieser erotisch maßlose Näscher, den Komtur erwartet, seinen Tod, wie wir wissen, dann sitzt er als ein einsamer Völler an der reich gedeckten Tafel, ein Sinnbild seiner Sündhaftigkeit, wie denn auch sonst der einsam Essende in Kunst und Literatur den Verdacht nahelegt, daß es nicht gut um ihn steht. Doch unterstreicht dann die ungesellig eingenommene Mahlzeit nur, was uns die Phänomenologie des Geschmackssinns ohnehin schon angezeigt hat.

Eine Begleiterscheinung des Solipsismus im Schmecken von nicht minder bedenklicher Bedeutung ist die Unproduktivität. Auf die Frage, was aus den Knospen des Geschmacks hervorgehe, gibt es nur eine dubiose Antwort: die Blüte des Verlangens, dann die Frucht der kulinarischen Ausschweifung, in deren Innern schließlich schon – wie im Apfel das Kernhaus – ein neuer Appetit wächst. Der Geschmack erzeugt nur immer wieder sich selbst. Hunger verlangt nach Nahrung, die Geschmacksnerven wollen gereizt sein; Hunger ist stillbar, nicht der Appetit. Die entfaltete Geschmackskultur wird deshalb die dämpfende Beeinflussung des Appetits durch das Stillen von Hungergefühlen stets als eine är-

gerliche Begleiterscheinung ansehen. Ein Pfuscher der Koch, dessen Vorspeisen bereits die Lust zum weiteren Essen lähmen. Für den Geschmackssinn ist der Hunger nicht mehr als ein Inzitant, das eher gepflegt als beruhigt sein will. Eine eigene Kultur des Geschmackssinnes und damit seine Geschichte beginnt erst, wenn er Gelegenheit erhält, sich von Hunger und der Notwendigkeit der Ernährung zu emanzipieren. In der Ernährungsbiologie ist er sowieso kein sonderlich verlässlicher Gehilfe. Von gräßlichen Giften durch Wohlgeschmack verführbar, bringt er andererseits womöglich durch launische Idiosynkrasien den Magen um sein Bestes. – Wie betörend ist für Kinder der Blausäuregeschmack von Kirschkernen oder Bittermandeln, wie peinlich abschreckend dagegen die undefinierbare Süßlichkeit von Spinat. – Praktisch unzuverlässig und unproduktiv, suchtbegünstigend und asozial – es ist kein vorteilhaftes Zeugnis, das damit der Geschmack erhält.

In der Tat ist auch die Geschichte seiner Kultivierung von Versuchen begleitet, diesen Mängelkatalog zu revidieren. Lassen wir die Versuche einer restriktiven Verdrängung in den niederen Bereich beiseite, so können neben der viel kommentierten kunsttheoretischen Nobilitierung des Geschmacks in den Ästhetiken des 18. Jahrhunderts vor allem zwei Strategien seiner Kultivation und Sozialisierung unsere Aufmerksamkeit beanspruchen: die Ausbalancierung seiner asozialen Neigung durch Geselligkeit und die ausgleichende Kompensation der Tendenz zum animalisch-vegetabilischen Verwildern durch metaphysische Vergeistigung, beides ans Essen und Trinken gebunden.

Die Einsamkeit des Essers ist biophysisch begründet. »Von allem . . ., was den Menschen gemeinsam ist, ist das Gemeinsame: daß sie essen und trinken müssen. Und gerade dieses ist eigentümlicherweise das Egoistischste, am unbedingtesten und unmittelbarsten auf das Individuum Beschränkte«, hat Georg Simmel in seiner *Soziologie der Mahlzeit* (1910) bereits auch festgestellt. »Was der einzelne ißt, kann unter keinen Umständen ein anderer essen«, fährt er fort, und weiter:

»Indem aber dieses primitiv Physiologische ein absolut allgemein Menschliches ist, wird es gerade zum Inhalt gemeinsamer Aktionen, das soziologische Gebilde der Mahlzeit entsteht, das gerade an die exklusive Selbstsucht des Essens eine Häufigkeit des Zusammenseins, eine Gewöhnung an das Vereinigtsein knüpft, wie sie durch höher gelegene und gei-

stige Veranlassungen nur selten erreichbar ist. Personen, die keinerlei spezielles Interesse teilen, können sich bei dem gemeinsamen Mahle finden – in dieser Möglichkeit, angeknüpft an die Primitivität und deshalb Durchgängigkeit des stofflichen Interesses, liegt die unermeßliche soziologische Bedeutung der Mahlzeit.«⁴

Simmel erwähnt in diesem Zusammenhang den hohen Strafwert des Ausschlusses aus der Tischgemeinschaft: etwa den der Juden, die nach einer Verordnung des Wiener Konzils von 1267 keine gemeinsame Mahlzeit mit Christen haben durften; oder der Angehörigen eines niederen Standes von der Tafel des höheren nach der indischen Kastenordnung. – Melville gibt in *Moby Dick* ein entsprechendes Beispiel von Bord eines amerikanischen Walfängers, wo ein strenges Ritual vorschreibt, wer in welcher Reihenfolge mit wem und in welcher Frist zum Essen zugelassen ist, ein zuverlässiger Maßstab der sozialen Hierarchie. – Tatsächlich spielt für das Fortbestehen oder Erlöschen der ehelichen Gemeinschaft noch heute neben dem Bett der gemeinsame Tisch eine symbolisch bedeutende Rolle, so wie auch die soziale Differenzierungsfunktion der Eßsitten noch immer fest etabliert ist.

Als einsame Esser mit eigenem Geschmack drohen die einzelnen sich in einem uneinsehbaren und im selben Maß auch unkontrollierbaren Bereich von Anarchie zu verlieren, um so strikter gilt in wohl allen Gesellschaften das Regelwerk für die gemeinschaftliche Mahlzeit. Gibt sie doch auch Gelegenheit, die Beliebigkeit geschmacklicher Neigungen an gewisse Normen zu binden: die drei Grade etwa, in denen man sein Fleisch gebraten erhalten kann, die Reihenfolge von Vor-, Haupt- und Nachspeisen einschließlich der Art ihrer Zubereitung, gar die Zulässigkeit oder Ausschließung bestimmter Themen für Tischgespräche. Die Vergesellschaftung des Essens durch die Standardisierung aller Prozeduren einschließlich der weitgehenden Einschränkung individueller Speisenwahl und der Normierung der Ästhetik des Anrichtens betrifft freilich letztlich doch nicht die wesentliche Einsamkeit des Schmeckens und Essens. So läuft es allenfalls auf eine parallelisierende Gleichschaltung der äußeren Umstände hinaus, die aller Kontrolle entgleitet, sobald die Mahlzeit die Lippen des Essers passiert. Insofern bleibt stets ein gespanntes Verhältnis zwischen der Einsamkeit des Essenden und seiner Kollektivierung bestehen. Von ihm geht eine Unruhe aus, die dem gemeinschaftlichen Essen seine praktische und theoretische Aktualität erhält, selbst in

Zeiten, für die die rituellen Mahlzeiten in primitiven Kulturen nur noch Gegenstand ethnologischer Forschungen sind und der religiöse Sinn der eucharistischen Feiern der Christen immer ferner rückt.

Unabhängig von diesen beiden haben so die philosophischen Wortführer der frühromantischen Generation sogar eine Neue Mythologie des Essens für die Moderne zu formulieren versucht. Die hohen Bedeutungen, die darin der Mahlzeit zugeschrieben werden, lassen den biologisch materiellen Ernährungszweck weit hinter sich, wenn er überhaupt Erwähnung findet. Bezeichnend schon, daß in der Bildersprache dieser Mythologie der animalische Vorgang häufig ins Vegetabilische hinübergespielt erscheint, eine Sphäre, die dem Geistigen näher zu liegen scheint als die tierische. Mit Emphase schreibt Novalis in einem seiner naturphilosophischen Fragmente: »Die Tischzeit ist die merkwürdigste Periode des Tages und vielleicht der Zweck, die Blüte des Tages. Das Frühstück ist die Knospe.«⁵ Analog zu dem Versprechen, das die Geschmacksknospen enthalten, ist damit die Mahlzeit insgesamt als eine Verheißung aufgefaßt, schließlich aber auch als ein Ort symbolischer Erfüllung:

»Das gemeinschaftliche Essen ist eine sinnbildliche Handlung der Vereinigung . . . Alles Genießen, Zueignen und Assimilieren ist Essen, oder Essen ist vielmehr nichts als eine Zueignung. Alles geistige Genießen kann daher durch Essen ausgedrückt werden. – In der Freundschaft ißt man in der Tat von seinem Freunde oder lebt von ihm. Es ist ein echter Trope, den Körper für den Geist zu substituieren und bei einem Gedächtnismahl eines Freundes in jedem Bissen mit kühner, übersinnlicher Einbildungskraft sein Fleisch und in jedem Trunke sein Blut zu genießen. Dem weichen Geschmack unserer Zeiten kommt dies freilich ganz barbarisch vor – aber wer heißt sie gleich an rohes, verwesliches Blut und Fleisch zu denken? Die körperliche Aneignung ist geheimnisvoll genug, um ein schönes Bild der geistigen *Meinung* zu sein – und sind denn Blut und Fleisch in der Tat etwas so Widriges und Unedles? Wahrlich, hier ist mehr als Gold und Diamant, und die Zeit ist nicht mehr fern, wo man höhere Begriffe vom organischen Körper haben wird.«⁶

Die heilsgeschichtliche Kommunion ist hier ganz in eine säkulare Form überführt, das freundschaftliche Liebesmahl. Naturwissenschaftliche Beobachtungen, etwa an der Physiologie des Geschmacks, sollen der Spekulation ein materielles Fundament geben. Das körpererhaltende Essen dient im Gedächtnismahl

oder der gesellig eingenommenen Mahlzeit zugleich der Seelenernährung, eine »Verklärung und Vergötterung« des Profanen auf Erden. – In einem ähnlichen Sinn leibliche und geistige Ernährung ineinanderspiegelnd, knüpft der romantische Physiker und Philosoph Franz von Baader an Novalis an und behauptet: »Alle Menschen sind im seelischen, guten oder schlimmen Sinn unter sich Anthropophagen«⁷ – Menschenfresser, die sich gelegentlich auch ausnüchtern müssen, wenn sie einander unbekömmlich sind, denn stets »ist der Mensch, was er isset«.⁸ Das ist ein Satz aus der mystischen Vereinigungsphilosophie des Paracelsus, den nach Baader später auch Feuerbach in seiner Philosophie des Essens wiederaufnimmt.

Alle diese spekulativen Ausdeutungen des Verzehrs konzentrieren ihre Aufmerksamkeit auf den Kopf. Was am Essen wesentlich ist, geschieht für sie bereits in der Einbildungskraft und im Schmecken, anatomisch in Hirn und Mundhöhle. Ernst Fuhrmann, ein spätromantischer Interpret des Naturgeschehens aus unserem Jahrhundert, der sich selbst als Biosophen bezeichnete, geht deshalb in seiner Deutung des Geschmacks von der Vorstellung aus, der Kopf sei ein Staat im Staate in Klein- und Keimform, ein Embryo, der dem Leib aufsitzt, und seinerseits bereits alle lebenswichtigen Funktionen in sich vereint. Das ist das genaue Gegenbild zur Verdrängung des Geschmackssinns in den Bauch. Fuhrmann besteht im Gegenteil darauf, daß die Geschäfte von Magen und Darm sämtlich auch schon in der Mundhöhle besorgt würden.⁹ Im Kopf, dem Sitz der edelsten Vermögen der Denk- und Einbildungskräfte, wird auch verdaut. Es gibt keine Hierarchie höherer und niederer Organe und Sinne, nur sich austauschende Nachbarschaft.

In dieser Synchronisation geistiger und stofflicher Prozesse, angefangen in der Frühromantik bei der Neuen Mythologie des Liebesmahls bis hin zum Kopf als Embryo oder verwandten Vorstellungen aus dem 20. Jahrhundert, findet die romantische Absicht Ausdruck, nichts Rohes bestehen zu lassen, ohne ihm eine spirituelle Melodie zu überspielen. Noch das Gewöhnlichste gehört zum Text der Natur, dessen Geheimnisse in Neuer Mythologie besungen werden. Die elementaren Lebensvorgänge sollen nicht in feindlicher Entgegensetzung zum Spirituellen belassen, sondern als dessen Bewährungsprobe begriffen werden. Was der Einsicht und dem Verständnis, der Sympathie und Kultivation den

stärksten Widerstand bietet, stellt so die willkommensten Anlässe, um den Ehrgeiz der Einbildungskraft herauszufordern, die noch das Krudeste in einem geistigen Lebenskreis fassen und humanisieren möchte. – Freilich gehört hierzu auch die gegenläufige Bewegung, durch die etwas Spirituelles in den Gestalten natürlichen Lebens aufgesucht wird. Diese Konstellation kommt durch die wechselseitige Deutung beider Sphären zustande. Der späte Goethe könnte dafür Pate gestanden haben. Als hätte er die »terribles simplificateurs« ins Auge gefaßt, vor denen er sein Alterswerk zu schützen hatte – seien es die Platoniker, die das Stoffliche nur als Widerschein eines Ideellen, seien es die Materialisten, die das Ideelle nur als einen fiktiven Schein von Stofflichem gelten lassen wollen –, verbittet er sich gelegentlich die sprachliche Floskel »nichts anderes als . . .«, eine Redensart, wie er sagt, »die den gemeinen Menschensinn« einschläfert, damit er das Absurdeste ertragen möge.¹⁰

Wenn demnach Novalis aus Friedrich Schlegels Papieren die Sätze zitiert: »Schlafen ist Verdauen der Sinneseindrücke. Träume sind Exkremente; sie entstehn durch peristaltische Bewegungen des Gehirns . . .«,¹¹ so ist dieses Bild auch in seiner Umkehrung zutreffend, wie Novalis es ausmalt: »Die Mahlzeit selbst eine Kurve nach echter Bildungslehre des Lebens. Mit der leichtesten Speise den Anfang gemacht, dann gestiegen – und mit der leichtesten wieder geschlossen. Das Essen muß lange währen, die Verdauungszeit über; den Schluß macht am Ende der Schlummer«¹² – das Physiologische als Bildungsroman, den der Tod beschließt. – Der Figur sich wechselseitig ergänzender gegenläufiger Bewegungen von Materie und Geist entsprechend, hat Novalis übrigens auch das Verhältnis von liebender Sympathie und Sexualität beschrieben, auch hierin in ihrer Verwandtschaft zum Essen:

»Der Blick – (die Rede) – die Händeberührung – der Kuß – die Busenberührung – der Griff an die Geschlechtsteile – der Akt der Umarmung – dies sind die Staffeln der Leiter – auf der die Seele heruntersteigt – dieser entgegengesetzt ist eine Leiter – auf der der Körper heraufsteigt – bis zur Umarmung. Witterung – Beschnüfflung – Akt. . . . Seele und Körper berühren sich im Akt – chemisch – oder galvanisch – oder elektrisch – oder feurig. – Die Seele ißt den Körper (und verdaut ihn?) instantant – der Körper empfängt die Seele (und gebiert sie?) instantant.«¹³

Liebeserfahrung – nur sie? – kann bestätigen, was damit gemeint ist, so wie in der Gastrosophie, die zu dieser Erotologie die Parallele zieht, die Überschneidung des Sinnlich-Übersinnlichen im Geschmack zur Evidenz kommt. Nicht dort allein!

Hier spätestens ist der Ort, eine Brücke zu zeigen und zu betreten, die von der sprachlosen Evidenz intimer Erfahrungen von Liebhabern und Essern zur intellegiblen Mitteilung führt. Wir betreten sie – wie eben jetzt –, wenn wir die Metaphern und symbolischen Verweisungen ausprobieren, die die Sprache stets schon bereithält, um der Erfahrung einer ursprünglichen Angemessenheit von natürlicher und geistiger Welt Ausdruck zu geben. – Zur Bezeichnung des Kostens und Probierens wechselt »schmecken« sprachgeschichtlich mit »versuchen«. Letzteres bevorzugen die Bibelübersetzungen Ecks und der Zürcher, wie generell der linguistische Süden. Tatsächlich fällt damit das Stichwort, dessen Zwei-, nein Dreideutigkeit den focus bildet, in dem sich die sinnlichen Auffassungen des Geschmacks mit den übersinnlichen mischen. Es sind dies die biologische des Vorkostens, die erotologische des Verführers und die poetische des Experimentierens, für welche letztere beispielhaft der Versuch als eine eigene literarische Form, als Essay, steht. Im Schmecken als einem Versuchen treffen sich diese verschiedenen Auslegungsrichtungen in einem alten Jägerwort: Suchen, das heißt »eine Spur verfolgen«, »aufspüren«. Es geht auf das gotische »sakan« zurück, zu dem das Nomen »sakjo« gehört, aus dem durch Verallgemeinerung die neuhochdeutsche »Sache« geworden ist.¹⁴ Im Suchen des Jägers kommen der Esser, der Verführer und der Essayist zur Sache. Geschmackssachen sind Geschmackssuchen. Ihrer aller Sachlichkeit liegt im guten Geschmack, einer Energie des Gespürs – wofür? Für Sachen, die intensiv genug sind, um an ihnen auf den Geschmack zu kommen. Schmeckend finde ich Geschmack an etwas. Der Geschmack als ein Versuchen kommt aber in keinem Finden zur Ruhe, sowenig wie der Jäger aufhört, Jäger zu sein, wenn er eine Beute macht. Der Geschmackssinn mag an der Verheißung einer Mahlzeit rege werden, erlöschen wird er an ihr nicht. Worauf er sich richtet, ist nicht ein endlicher Gegenstand, sondern ein Anlaß, sich darzustellen. Er findet und bestätigt an ihm sich selbst, ein Vorkoster der Einverleibung.¹⁵ Der geistige Sinn des Geschmacks liegt in einem entsprechenden Suchen – ein essayistischer Sinn wie kein anderer –; das Sensorium dient der Verkörperung. Helmuth

Plessner hat in diesem Verstande generalisierend von der »Verkörperungsfunktion« der Sinne gesprochen und die Frage aufgeworfen, »ob die sinnlichen Modi im Hinblick auf ihre Verkörperungsfunktion an geistigen Gebilden einander beliebig vertreten könnten«. Mit anderen Worten – und in Anwendung auf unser Thema –: Ist der Geschmackssinn austauschbar? Als ein versuchender Sinn vielleicht, schwerlich als einer, der sich mit so viel Lustgewinn verführen läßt.

Anmerkungen

- 1 Zur Physiologie und Psychologie des Geschmacks vgl. v. Skramlik, *Handbuch der niederen Sinne I (Geruch und Geschmack)*, 1926.
- 2 Novalis, *Fragment Nr. 985* in: Novalis, *Werke, Briefe, Dokumente*, hg. v. Ewald Wasmuth, Heidelberg 1957, 2. Bd., *Fragmente I*, S. 269 f.
- 3 Novalis, *Fragment Nr. 984* (s. Anm. 2), S. 269.
- 4 Georg Simmel, *Soziologie der Mahlzeit* (1910), in: G. Simmel, *Brücke und Tür*. Im Verein mit Margarete Susmann hg. v. Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 243 f.
- 5 Novalis, *Fragment Nr. 1861* (s. Anm. 2), 2. Bd., *Fragmente II*, S. 27 f.
- 6 Novalis, *Fragment Nr. 1692* (s. Anm. 2), 2. Bd., *Fragmente I*, S. 447 f.
- 7 Franz von Baader, *Alle Menschen sind im seelischen, guten oder schlimmen Sinn unter sich Anthropophagen*, in: *Schriften Franz von Baaders*, ausgew. u. hg. v. Max Pulver, Leipzig 1921 (= *Der Dom*), S. 283–305.
- 8 Franz von Baader (s. Anm. 7), S. 287.
- 9 Ernst Fuhrmann, *Geruch*, in: *Neue Wege*, Bd. 3, Hamburg 1954, S. 143.
- 10 J. W. Goethe, *Nichts anders als. Fragment vom 1. 11. 1821*, in: *Sämtliche Werke*, Artemis-Ausgabe, Bd. 14, Zürich 1950, S. 313 f.
- 11 Novalis, *Fragment* (s. Anm. 2), Nr. 1022, S. 279 f.
- 12 Novalis, *Fragment* (s. Anm. 2), Nr. 1861, 2. Bd., *Fragmente II*, S. 28.
- 13 Novalis, *Fragment* (s. Anm. 2), Nr. 986, 2. Bd., *Fragmente I*, S. 270.
- 14 Zum Vorhergehenden vgl. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, bearbeitet v. Walther Mitzka. Berlin, 19. Aufl. 1963, Lemmata »Geschmack«, »schmecken«, »Sache«, »suchen«.

- 15 Zu deren Metaphorik s. auch vom Vf., *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek 1982, S. 78-102.
- 16 Helmuth Plessner, *Philosophische Anthropologie*, hg. mit einem Nachwort von Günter Dux, Frankfurt 1970, S. 232.

Claus Rath

Sinnesgifte und Giftsinne Einige Spuren

»Wenn man von etwas sagen soll, daß es ein Gift sey, so muß es ein irdischer Körper seyn. Wir haben nicht nöthig, die Kraft der Gifte, so unerwartet sie oft auch ist, aus der Einwirkung überirdischer Geister, oder dem Einfluß der Gestirne herzuleiten. Die Wirkung der Gifte, wenigstens derjenigen, die wir kennen, fließt aus ihren Eigenschaften, von welchen wir freylich den Grund nicht immer anzugeben wissen.«¹

Die moderne Giftkunde – die Toxikologie – ist Tochter der forensischen Medizin, der sie Beweise für Vergiftungsdelikte erbringen sollte.

Kriminologischer Exkurs; es spricht der Kriminologe:
Giftmord ist nicht eine bloße Sonderform des Mordes – er ist etwas ganz Besonderes. Er ist kaum Affekttat, sondern vorbedacht, überlegt ausgeführt, heimtückisch, unter Ausnutzung der Arg- und Wehrlosigkeit des Opfers. Zum Giftmord, so heißt es, gehört die nötige »psychische Reife«.² Er läßt die Physiognomie, die äußere Integrität des Körpers unversehrt.

»Gerade bei der Benutzung von Gift als Mordmittel ist die Möglichkeit ärztlicher Fehldiagnosen außerordentlich groß, weil . . . »der Vergiftungstod pathologisch-morphologisch uncharakteristisch« ist und daher die Frage, ob ein Sterbefall auf natürlichen Ursachen beruht, ob Selbstmord oder Zufall vorliegt oder ob eine dolose Tätigkeit am Werke war, schwer zu beantworten ist.«³

Es schöpft schlechterdings niemand Verdacht, da man den Angehörigen des Opfers eine solche Tat nicht zutraut.

»Während alle übrigen Mordmittel – außer dem Feuer – eine unmittelbare Energieübertragung von seiten des Täters auf das Opfer voraussetzen . . . und das Werkzeug diese Energie verstärkt, . . .«⁴, entnimmt »das Gift . . . einen Teil seiner Kräfte aus der Substanz des Körpers, aus den chemischen und biologischen Wirkungen, die es auslöst und die bislang wenig erforscht und daher als unberechenbar, willkürlich und mithin übernatürlich erschienen.«⁵

Es erscheint deshalb das Opfer des Giftanschlages »insofern als Täter, als

es den *Hauptteil* . . . selber abwickelt, indem es das Gift mit der Mahlzeit nun selbst in den Körper einführt; erst nach diesem Zeitpunkt nimmt das Opfer . . . Opfereigenschaft an«. ⁶

Der ursprüngliche Täter bleibt im Vorfeld der Tat zurück. Nach der Giftbeimischung wird er nicht mehr benötigt.

»Die Form der gewaltsamen Beibringung des Giftes ist sehr selten und gehört schon psychologisch nicht zu dem Giftmord, sondern zu den aggressiven Taten.«

Der Giftmörder droht nicht. Er tritt nicht als Person auf, die imponieren will. Er will sich nicht durchsetzen, vielmehr betreibt er Zersetzung, Subversion.

»Dr. Hyde (Kansas City, 1909) verseuchte das Trinkwasser einer Familie, deren Vermögen er erben wollte, mit Typhusbazillen. Anna Margarete Zwanziger vermischte unter anderem das Salzfaß der Familie Gebhard mit Arsenik.« ⁷

Die Sphäre der Geborgenheit als Ort des Unheimlichen

Während bei Morden insgesamt sich die Tatorte im Freien und in bedeckten, umschlossenen Räumen die Waage halten, finden Giftmorde zu 90 Prozent in Wohnungen statt – hauptsächlich in der gemeinsamen Wohnung von Täter und Opfer –,

»denn nur in der Wohnung finden sich für die Giftmordtat die optimalen Tatumstände: die Nahrungsaufnahmetätigkeit des Opfers und die vertraute Umgebung.

Es sind alle Kulissen schon vorhanden, die nötig sind: sie brauchen nur noch benutzt zu werden, indem der Täter die Kausalreihe setzt und seine Rolle dem Opfer zuspielt.« ⁸ »Daher kommen als Täter, die diese Mechanik bevorzugen, nur solche in Betracht, mit denen das Opfer menschlich in irgendeiner Weise verbunden ist, wie dies der Fall ist bei Mitgliedern der Hausgemeinschaft – Eltern, Kinder, Ehegatte – oder aber bei Verwandten, Freunden und Bekannten, die zu Besuchen einladen oder aber zu Besuch bei dem Opfer erscheinen.« ⁹ »Der Giftmord muß mithin als Familien- und Gruppenverbrechen betrachtet werden.« ¹⁰

Er war ein »Saturday Night Fever« der späten zwanziger Jahre.

Damals »finden sich die günstigen Umstände, die die Unauffälligkeit der Giftbeibringung verbürgen, in optimaler Weise am Wochenende: . . . Ein

Mensch, der in lustbetonter Stimmung in größerem Ausmaße ißt und trinkt, achtet infolge der mit dieser Stimmung einhergehenden abgebauten Verdachtsbereitschaft nicht im üblichen Maße auf feine Geschmacksdifferenzen, so daß eine Giftbeibringung keine großen Schwierigkeiten bereitet; zum anderen aber scheinen sich für das Opfer die nach dem Giftgenuß auftretenden somatischen Beschwerden mit der Reichlichkeit der Mahlzeit zu erklären.«¹¹

So leicht Justizirrtümer in Giftsachen möglich sind, so schwer ist es, eine verlässliche Giftmordstatistik zu erstellen.

»Ein Elternpaar aus Jena wurde (Anfang des Jahrhunderts) angeklagt, im Verlaufe von 7 Jahren 6 ihrer insgesamt 11 Kinder mittels Gift getötet zu haben. Kurz vor der Verurteilung durch das Schwurgericht in Weimar wurde festgestellt, daß die grünen Tapeten und Wandanstriche von 6 Zimmern der gemeinsamen Wohnung aus »arsenhaltigen« Farbstoffen hergestellt waren; der Arsengehalt im Kinderzimmer entsprach einer letalen Dosis für 900 Männer oder 2000 Kinder.«

Vom Giftmischer zur Gift-Umwelt

Heute ist die Gefahr *individueller* Schädigung durch Giftanschläge oder durch verdorbene Lebensmittel geschmälert. Dies verdankt sich zum einen den Fortschritten der Toxikologie, denn seit Orfila ist der Giftnachweis leichter zu führen, zum anderen der Einführung der staatlichen Lebensmittelkontrollen und der industriellen Massenproduktion von Lebensmitteln. Wenn Gift heute aber die Maschen der Kontrolle durchschlüpft, dann mordet es massenhaft: Die Giftöl-Epidemie in Spanien 1981 hatte 16 000 Menschen betroffen und bislang über 260 Leben gefordert.

Das große Problem der Vergiftung bleibt jedoch die Suche nach dem *Agenten*. Denn bekannt ist meist nur ein *Effekt* ohne Urheber.

COCA-COLA-DOSEN IN GANZ ITALIEN »VORSORGLICH« BESCHLAGNAHMT

Como (AP)

Ein Amtsrichter in Como hat den Verkauf von Coca-Cola-Dosen in Italien vorsorglich gestoppt und die landweite Beschlagnahmung angeordnet, nachdem der 19 Jahre alte Italiener Marco Paracchi aus Barni nach dem Genuß des Inhalts einer Dose an schweren Vergiftungen erkrankt ist.

... Der behandelnde Arzt teilte mit, in der Dose habe sich offenbar Jod befunden. ... Richter Ciralo sagte, es müsse festgestellt werden, ob nur die eine Dose, aus der Paracchi getrunken habe, oder eine ganze Sendung einen gesundheitsschädlichen Stoff enthalten habe. Die Auslieferung von Coca-Cola-Dosen werde bei den Verteilern in ganz Italien gestoppt. ...

Noch ist nicht geklärt, wie das Jod in die Dose hineingekommen ist. Man denkt auch an einen diabolischen Giftmörder. Im vergangenen Jahr ereigneten sich in Mailand mehrere geheimnisvolle Giftmorde. In allen Fällen fanden die dann vergifteten Personen zufällig im Hauptbahnhof, in Parkanlagen oder auf der Straße Flaschen mit Aperitifs, Wein und anderen Getränken, die offensichtlich fabrikfrisch versiegelt waren. Einige der Toten wiesen schwere Zyankalivergiftungen auf.¹²

Fälle dieser Art bestimmen heute das Bild. Gift erscheint als in der Masse (unserer Substanzen) versteckt oder als böse Masse selbst, in der wir uns bewegen.

Neben der *großen Katastrophe* hat noch eine Figur die des klassischen Familienmordes aufgehoben: die der *schleichenden Vergiftung*.

Im März 1982 berichtet die Zeitschrift *DM* von einem Staatsanwalt, der neun Tage lang nach dem Täter fahndete, der »... die Muttermilch von Rosemarie Kramer (26) vergiftete.« Doch die Mühe war vergebens: Da »der oder die Täter nicht zu ermitteln waren« ... , stellte der Ankläger das Verfahren ein.

Dabei enthält die Milch, mit der die junge Frau ihr Baby stillt, dreimal soviel Hexachlorbenzol ... wie in Trinkmilch zulässig ... und mehr als doppelt soviel DDT ... wie in der Kuhmilch erlaubt ... « Rosemarie Kramer stellte »wegen Vergiftung der Umwelt« Anzeige gegen Unbekannt.

Das Gift hat die Familie verlassen. Es tritt vom Heim auf die Straße. Das Heimtückische wird öffentlich.

Gift wird zum Massenkommunikationsmittel:

»Mit jeder Mahlzeit vergiftet sich der Bundesbürger ein kleines bißchen mehr. Gänzlich einwandfreie Lebensmittel ohne Rückstände gibt es längst nicht mehr.«¹³

Haushalt und Körper sind zur Durchgangsstation des ökologischen Recycling geworden, bei dem immer »etwas« haften bleiben kann.

Forschung und Publizistik entdecken immer neue und immer weiterreichende Giftgefahren in unserer unmittelbaren Umgebung:

z. B. das »Formaldehyd (Substanz, die im Verdacht steht, krebserregend zu sein); es »steckt in Isolierschaum, Spanplatten, Kunststoffen, Haushaltsreinigern, Shampoos, Badezusätzen, Textilien, Hautcremes, Medikamenten«, aber auch in unseren Tinten und Filzstiften.¹⁴

Der Giftverdacht weitet sich auf alles aus. Die Welt scheint immer weniger verfügbar, und immer größer wird der Katalog der Dinge, die man meiden muß.

Versuche, bestimmte giftige Krankheitskeime im Fleisch durch medikamentöse und Zuchtmaßnahmen zu eliminieren, haben zu monströsen Ergebnissen geführt: Der Esser des 20. Jahrhunderts sieht das zarte Kalbfleisch verseucht, den herzhaften Schweinebraten vergiftet und das Ei im Glas als krebserregend. Angesichts dieser Hybrid-Tiere wurde dem heutigen Esser die Hygiene selbst zum Ekel. Er muß sich nun gegen das Essen verteidigen. Nicht mehr als Bemächtiger oder Meister des Essens fühlt er sich, sondern er fürchtet, von ihm zersetzt und zerfressen zu werden.

Umwelt-Gift »ätzt und verursacht Reizhusten, Brechreiz und Kopfschmerzen«, ist »gesundheitsgefährlich«, »kann Herzfunktionen beeinträchtigen«, »Gehirnschäden verursachen«. »hat betäubende Wirkung«, »verändert die Erbmasse, wirkt krebserregend«¹⁵ . . .

Die Zeitschrift *DM – Das kritische Verbraucher-Magazin* präsentiert auf dem Titelbild seiner Märzangabe 1982 den vertrauten deutschen Landmann als eine Kreuzung aus Junkie und sadistischem Laboranten. Die dazugehörigen Titel:

»Noch mehr Gift im Essen«, »Schützen Sie sich gegen die Gifte – DM liefert die Gefahrenliste« und schließlich noch »Testen Sie ihr Trinkwasser – DM liefert die Prüfstäbchen.«

Hier wird etwa folgende Giftfigur entworfen:

Die Körper werden Gift-Reservoirs; »Schadstoffanreicherung« nennt man das. In den einzelnen Organen bildet sich eine Art Giftbank, die dem Körper dann vernichtende Zinsen abwirft. Doch sind ihre Konten nicht abrufbar.

Umweltgift ist weder Zutat noch Beimischung. Es ist kein gezielt operierender Delinquent am Werk. Die Wirkung liegt in den Dingen, den Substanzen selbst. Gift ist nicht mehr den Dingen äußerlich – es ist ein Teil unserer Dinge, so wie Marx davon sprach, der Wert sei Teil der Ware selbst und nicht von dieser ablösbar.

Nicht bestimmte, emblematische Stoffe, sondern jegliche uns bekannte Substanz wird nun mit einem »Giftwert« versehen. Tatsächlich wird heute die Verklammerung von Lust und Gift als eine Art Wert-Gleichgewicht vorgestellt: Unsere Objekte werden mit Nutz- bzw. Nährwert einerseits und Giftwert andererseits annonciert. Daneben wird uns als sinnliche Qualität das »Aroma« vorgestellt, das immer verfügbarer und verschiebbarer zu werden scheint. Die Reklame für »Cortina«-Zigaretten lautet: »Die neue Leichte. Besonders niedrige Werte. Richtig im Geschmack.«

Vom Stoffwechsel zur Stockung

Im Moment, in dem die Illusion einer vom Menschen gestalteten Welt er stirbt, taucht diese als unheimliche, als gefährdende *Um-Welt* auf. Konnte das alte Subjekt-Objekt-Denken mit seiner Idee des tätigen Austausches, des Stoffwechsels mit der Natur (»Arbeit hat noch keinem geschadet«) noch ein minimales Gleichgewicht garantieren – auf der Ebene des Sinns wie auf der Ebene der Sinne –, so ist nun die Welt zur fremden und bedrohlichen geworden. In der Gestalt der Umwelt-Vergiftung wird das gesamte Universum zugleich zum Zuhause wie auch zum Ort des Unheimlichen. Alles ist herangeholt und fremd zugleich.

Die Opposition Innenwelt – Außenwelt hat einer alles umfassenden Um-Welt Platz gemacht. Diese kennt keine festen Grenzen mehr, sondern eher eine membranartige, durchlässige Oberfläche. Drinnen und Draußen, Nahwelt und Fernwelt durchdringen sich in oszillierender Bewegung. »Welt« hat sich verwandelt in einen Um-Welt-Bildschirm, der zugleich Zellmembran ist.

Es geht dabei um mehr als um einen Belagerungszustand: Der Körper wird sich selbst zum inneren Feind, zur inneren Umwelt, zum bedrohlichen Endlager. Durchzogen von Giften, zersetzt, wird er zu einer Landschaft des Schreckens, zum Schlachtfeld. Nicht mehr geht die Natur in ihm auf, sondern er vergeht durch sie. Sie beleidigt den Körper; nicht aufblühen läßt sie ihn, sondern sie verätzt ihn. Mutter Natur ist zur Stiefmutter geworden. Statt Milch und Honig empfängt man die verschwenderische Gabe aus Asche, Schwefel und giftig stehenden Nebeln. Das Auge des »bewußten« Zeitgenossen kehrt seinen Blick nach innen – nicht um in stiller Einkehr seinen Frieden zu finden oder um seine Sünden

hervorzukehren, sondern um den Zustand der Synapsen, der Blutbahnen, der Organe, des inneren Systems zu diagnostizieren. Das Auge des Betriebsprüfers wacht darüber, daß nichts sich un-erlaubt anlagere, binde, das seinen Strömungscharakter durch Stockung bedrohen, ein Schwerwerden des Körpers bewirken könnte.

Jenes schleichende Gift ist Oberton einer *expliziten* Bedrohung, die auf ihre Weise den Wandel in der Physiognomie des vorsätzlichen (strategischen) Tötens anzeigt: die der Giftkampfstoffe. W. Benjamin notierte 1925, zehn Jahre nach dem ersten Giftgasangriff der Menschheit:

»Der kommende Krieg wird eine geisterhafte Front haben. Eine Front, die gespenstisch bald über diese, bald über jene Metropole, in ihre Straßen und vor jede Haustür vorgerückt wird. Dazu wird dieser Krieg, der Gaskrieg aus den Lüften, in nie gekanntem Sinne dieses Wortes, ein wahrhaft »atemberaubender« Hasard sein.«¹⁶

Gleichsam im Entrée des großen Hasard-Spieles schleicht sich der kleine Bruder des Giftkrieges herum: Die Betriebsunfälle beim Leckwerden der Giftproduktion.

»Wenn da was passiert wäre«, meinte ein Kriminalkommissar, »hätten wir den südlichen Teil Berlins vergessen können.« Professor Hans Bornowski von der Technischen Universität bestätigte die Einschätzung des Polizisten: »Schon 0,02 Milligramm pro Liter Luft sind die tödliche Dosis für den Menschen.« Es ging um 18 Fässer mit 5860 Kilogramm.

Zwei Tage lang mußte die Berufsfeuerwehr teilweise aufgeplatzte und rostige Fässer aus einem Lagerraum im Stadtteil Britz entfernen und den Inhalt in neue Behälter umpumpen. Schon nach wenigen Versuchen waren dabei die Schutzhandschuhe zerfressen, Preßluftatmer und spezielle Säureschutzanzüge wurden in aller Eile herangeschafft.

Zu beseitigen waren Abfallprodukte der Chemikalie Thiophosgen, »eines der wichtigsten Gaskampfstoffe.«¹⁷

Man kann sich dem Gift nur prophylaktisch entziehen. Manche versuchen, sich durch die Fiktion eines autonomen, möglichst substanzlosen Lebens unter gewächshausartigen Bedingungen zu schützen – sich abzuschotten –, oder sie weigern sich, überhaupt noch etwas aufzunehmen.

Doch selbst dann treten Gifte auf den Plan:

Es wird uns heute von der Biochemie vorgeführt, daß der gesunde Körper *selbst* »Gifte« enthalte und solche sogar produziere.

Neuerdings gilt Arsen – das traditionelle Mordgift – als einer »jener Grundstoffe, ohne die höheres Leben überhaupt nicht gedeihen könne«. ¹⁸

In den siebziger Jahren wurden sogenannte »Endorphine« (Endogene Morphine), körpereigene Opiate, in etwa 20 Varianten im menschlichen Körper und in »Extrakten aus Kuh- und Muttermilch sowie aus Milchprodukten« ¹⁹ nachgewiesen. Sie wirken in den Synapsen, den Schaltstellen zwischen den Nervensträngen. Der dort ankommende Nervenreiz wird durch sie nicht nur »verstärkt oder abgeschwächt, sondern durch den Einfluß der Endorphine auch noch moduliert«. ²⁰ Auf diese Weise können sie Schmerzempfindungen mindern, verändern oder ganz ausschalten. Endorphine erweisen sich als zehn- bis hundertfach wirksamer als das Morphin, unser stärkstes Schmerzmittel. Sie regen zugleich die Produktion von Prolaktin an und stimulieren das Wachstumshormon.

»Ferner beeinflussen sie die Körpertemperatur, verändern die Reflex- und Bewegungsabläufe und sind an Lern- und Erinnerungsvorgängen beteiligt.« ²¹

Doch vergeblich versucht man, die »Gift« genannten Störenfriede zum Zwecke der Regulation einzuspannen.

Synthetisierte Körper-»Gifte« können nicht von außen appliziert werden. Dies liegt nicht nur an den unbekannten Dosierungen, sondern auch an »Wechselwirkungen zwischen einzelnen Grundstoffen und anderen Nahrungsbestandteilen, die vorerst kaum zu überblicken sind.« ²²

Außerdem passieren sie die Blut-Hirn-Schranke nicht und führen so zu völlig unerwünschten Reaktionen. Gift entzieht sich dem technologisch-ökonomischen Kalkül. Das Problem stellt sich bei allen Applikationen von Drogen, Rauschdrogen oder anderen.

Gift ist keine repräsentative und keine Ordnungsmacht. Gift ist das, was sich hinter den Kulissen abspielt. Es erweist sich als Geheimdiplomatie, Teil der Arcana des Körpers.

Gift ist eine unsichtbare Macht, die Zugang hat, wirken kann, ohne einer Legitimation zu bedürfen.

Gift und Geheimdienste – beide agieren im Dunkeln, beide sind nicht als Subjekte dingfest zu machen.

Das Gift der Sinnlichkeit

Freud führt uns die Liebe als Vergiftungsphänomen vor:

»Ich meine, wir können (. . .) nicht umhin, die Neurosen als Folgen von Störungen in einem Sexualstoffwechsel anzusehen, sei es, daß von diesen *Sexualtoxinen* mehr produziert werden, als die Person bewältigen kann, sei es, daß innere und selbst psychische Verhältnisse die richtige Verwendung dieser Stoffe beeinträchtigen. Die Volksseele hat von jeher solchen Annahmen für die Natur des sexuellen Verlangens gehuldigt, sie nennt die Liebe einen ›Rausch‹ und läßt die Verliebtheit durch Liebestränke entstehen, wobei sie das wirkende Agens gewissermaßen nach außen verlegt.«²³

Blondes Gift

»... Hüten Sie sich vor den Frauen... Nehmen Sie nichts von einer Frau an, weder Wein, noch Kaffee, keine Speise und kein Getränk... Die Getränke sind gefährlich... Wissen Sie, woraus sie gemacht werden? Blut, Menstrualblut... Sie tun auch Kräuter hinein und sprechen Zauberformeln darüber, das Wichtigste ist eben das. Ungebildete Leute. Sie mischen es überall hinein, in die Getränke, in die Schokolade, in die Blutwurst, womöglich auch ins Brot...«²⁴ So wird Carlo Levi in den dreißiger Jahren auf das verschleierte Begehren in den Dörfern Lukaniens vorbereitet.

»Der *Frau* (. . .) verwehrt die Sitte jedes öffentliche Handeln und verurteilt sie bei der Wahl des Liebespartners zu völliger Passivität. Der Mann, der sozial Privilegierte, braucht sich um die Gunst eines Mädchens kaum zu bemühen. Wenn ihre Eltern seine Werbung annehmen, gelangt sie ohne weiteres in seinen ›Besitz‹. Die Frau hingegen muß, um den Mann ihres Verlangens zu gewinnen, mit geheimen Waffen kämpfen: Sie kann ihre weibliche List gebrauchen oder dem Mann mit Magie Netze stellen.«²⁵

Mit der ersten Welle der Arbeitsmigration in der Schweiz um das Jahr 1960 »war im Verhalten vor allem vieler süditalienischer Kranker aufgefallen, daß sie in demonstrativ wirkender Weise über schwere Körperveränderungsgefühle und andere Erscheinungen klagten, die sie auf magische Beeinflussung zurückführten.«²⁶ Im Gegensatz zur Umwelt-Giftfigur, die ohne Namen und ohne Agenten arbeitet, gibt das *Fattura*-System dem Effekt einen Urheber.

»... auch den Angehörigen ist es selbstverständlich, daß dem Gesunden jederzeit eine krankmachende *fattura* begegnen, daß er sie unterwegs ›auflesen‹ kann...«²⁷

»Eine *fattura* ist zwar unheimlich, sie ist aber nichts Sinnloses; sie kann

bekämpft werden, wenn man das Richtige dagegen unternimmt. So läßt z. B. Germinio P. ein Büschel Haare nach Hause schicken, damit die Eltern etwas gegen den erlittenen Zauber unternehmen können. Die Verwandten von Maria de B. bringen ein Stück ihrer Wäsche zu einem *magaro* nach Italien. – Diese Patienten können also mit ›Mitteln‹ behandelt werden, welche in ihrer Vorstellung *kausale Wirkung* haben.«²⁸

»Die *fattura* tritt in verschiedener Gestalt auf: am häufigsten als ›*fattura d'amore*‹ (Liebeszauber), seltener als ›*fattura a morte*‹ (Todeszauber).«²⁹

»Er habe im Oktober jenes Jahres an einem Fest teilgenommen. Beim Essen habe man ihm sicher ›etwas‹, er wisse nicht was, gegeben, was schwere Folgen für ihn gehabt habe. Auf der Heimfahrt mit dem Velo sei er auf den Kopf gestürzt, sei zwei Wochen im Spital gewesen und habe anschließend monatelang mit der Arbeit aussetzen müssen.«³⁰

»Von gesprochenen und geschriebenen Zauberformeln, Amuletten, pharmakologisch wirkungslosen Pulvern und Säften bis zu massiven Gifttränken beschreibt die Literatur alle Varianten und Kombinationen.«³¹

Lune de Miel – Lune de Fiel oder: Flitterwochen – Bitterwochen

Es ist der Liebeszauber, der Liebes-Philter, der oftmals tödlich wirkende Liebestrank, der mit ›*venesnom*‹, ›*venenum*‹, ›*veleno*‹, ›*venin*‹ als Bezeichnung für ein Toxikum gemeint ist. Ähnliches gilt für das Pharmakon: Es ist Toxikum, Heilmittel und Liebeszauber zugleich. Den anderen Euphemismus für todbringende Substanzen findet man im Wort ›Gift‹ des germanischen Sprachbereiches:

Es ist heute fast ausschließlich nur je eine der beiden Bedeutungen erhalten: ›Gift‹ im Englischen meint Gabe/Geschenk, ›Gift‹ im Deutschen meint heute (außer in ›Mitgift‹) Toxikum. (Im Holländischen weist nach Marcel Mauss³² das Neutrum des gleichen Wortes auf das Toxikum, das Femininum hingegen auf das Geschenk.) In der germanischen Welt fand Mauss ein hochentwickeltes ›*système des prestations totales*‹, in dem eine stete Verquickung von Personen und Gütern, gegenseitigen Dienstleistungen, empfangenen und verliehenen Ehrungen und Festen einen regen Austausch von Gaben mit sich brachte.³³ Eine große Rolle spielte dabei das *Getränk* als Gabe, besonders das Bier.³⁴ In den wenigsten Fällen ist es giftig, aber es *könnte* potentiell giftig sein oder werden, denn der ›Charme‹ der Gabe enthält stets auch den

Zauber (eine der Bedeutungen von engl. »charme«), der die Kommunizierenden auf ewig miteinander verbindet. Die Mächte des Gebenden und dieses Bündnisses bleiben an der Gabe haften. Sie können »boisson« zu »poison« werden lassen. »Che ti faccia veleno!« (»Daß es Dir zu Gift werden möge!«) ist im Italienischen ein Ausdruck äußerster Mißgunst gegenüber einem Trinkpartner. Wird der Partner vertragsbrüchig, so kann sich sein Pfand in der Hand des anderen zum Vehikel magischer Macht verwandeln. Hierin liegt die Rolle des Subjekts in der Ambivalenz von guter und schlechter Gabe begründet.

In vielen Kulturen können (Nahrungs-) *Reste* für magische Praktiken benutzt werden. Dem Hexer geben sie – genauso wie organische Reste des Körpers: Fingernägel, Haare etc. – die Möglichkeit, über den sie Hinterlassenden magische Macht auszuüben. In Kriegs- und Gefahrenzeiten dürfen deshalb niemals Nahrungsreste liegenbleiben.

Im ökologischen Diskurs von der Überhäufung der Natur mit Müll taucht die Angst um das Hinterlassen des Restes auf, eine Art »Pfand«, das man der Natur gegeben, dessen Einlösungsversprechen man jedoch gebrochen hat. Das Pfand verwandelt sich zum Instrument der Rache.

Gift ist der blinde Passagier des Sozialen.

Giftwirkung ist immer Resultat einer Bindung. Sie ist eine Intimbeziehung.

Die Nahrung für die Nächsten, Vertrauten ist nicht die rohe Nahrung, sondern die gekochte, elaborierte, manipulierte – sie enthält mehr »Einflüsse« der Person, die sie bearbeitet hat. Die »Intoxikation« ist für Walter Benjamin eine »Verschwendung des Daseins, das die Liebe kennt.«³⁵

Es geht immer um ein unsichtbares Gegenüber. Das Opfer wird immer dazu verführt, die Gabe zu nehmen, den Trank zu trinken, das Objekt anzunehmen.³⁶

Die Kritik der Überflußgesellschaft, des Konsums, der Verschwendung ist zum großen Teil ein Abwehrversuch gegenüber dem Zirkulieren der gefährlichen Gaben. Als gesund gilt die Gesellschaft des Mangels. »Nimm mich! Prends-moi! Prendi-mi!« sagt das Objekt. Wenn Gift nur das »Zuviel« ist, die Over-Dose, Überdosis, dann kann man nicht von Gift als einer Substanz, einem Mittel reden. In diesem Sinne ist auch kein Katalog der Drogen anlegbar. Stets kommen nur Sammlungen von Wirkun-

gen und Namen zustande – nicht jedoch ein System, eine Theorie, ein Gift-Kodex.

Mit der Vorstellung der Harmonie der Säfte in der Tradition der antiken Vier-Säfte-Lehre (Blut, Schleim, Schwarzgalle, Galle, die mit bestimmten Gefühlszuständen und Charakteren und mit der kosmischen Ordnung korrespondieren) verbindet sich die Idee des Giftes als Fremdem, Unstimmigem, Störendem. Es zerstört das maßvolle Verhältnis der Teile zueinander, greift ein, lähmt, brennt, frißt. Giftigkeit ist schon bei Hippokrates und Paracelsus keine Frage der Qualität, sondern der Quantität, der Dosis, der Konzentration. In diesem Sinn gibt es kein eigentliches Gift, kein Gift an sich. »Jedes Übermaß ist der Natur feindlich«, lehrte Hippokrates, und auf seinem Grunde Paracelsus: »Alle Dinge sind Gift . . . Allein die Dosis macht's, daß ein Ding kein Gift ist.« Gift also bringt die innere Ordnung durcheinander.

Ein Gift-Sinn müßte dann ein Sinn des/fürs Zuviel sein, der des Zuviel bedarf und gleichzeitig vor ihm warnt. Aber zuviel wovon? »Gift« bringt unsere Vorstellung von »Wirkung« – die uns in der Sphäre der Massenmedien so geläufig wie problematisch ist – ein weiteres Mal in Krise.

»Schneewittchen soll sterben«, rief sie (die Stiefmutter), »und wenn es mein eignes Leben kostet.« Darauf ging sie in eine ganz verborgene einsame Kammer, wo niemand hinkam, und machte da einen giftigen Apfel. Äußerlich sah er schön aus, weiß mit roten Backen, daß jeder, der ihn erblickte, Lust danach bekam, aber wer ein Stückchen davon aß, der mußte sterben. . . . Der Apfel war aber so künstlich gemacht, daß der rote Backen allein vergiftet war. Schneewittchen lusterte den schönen Apfel an, und als es sah, daß die Bäurin davon aß, so konnte es nicht länger widerstehen, streckte die Hand heraus und nahm die giftige Hälfte. Kaum aber hatte es einen Bissen davon im Mund, so fiel es tot zur Erde nieder.«³⁷

Wie im Falle des vergifteten Kammes, den ihm die Stiefmutter ins Haar steckt, wird Schneewittchen gleichsam nur an-gegiftet.

Geht es hier nicht weniger um »Wirkung« als um die Bereitschaft, etwas entgegenzunehmen – die Gabe eines anderen? Im Moment des Abgebens (des Kammes, des Apfels) ist Schneewittchen stets wieder erlöst.

Gift – Gegengift

Bis ins späte 19. Jahrhundert bestimmte die Suche nach einem Gegengift (Antidot/Gegengabe) die Rettungsversuche für den Vergifteten. Oft kam dann jede Hilfe zu spät. Substanzen wie der Giftstein oder die Milch galten als universelle Gegenmittel.

»Echte Antidota kommen in Wirklichkeit sehr selten vor, d. h. Stoffe, die dem Toxikum entweder die Aufnahme in die Zelle sperren oder seine Verbindung mit einem Rezeptor wieder lösen und statt dessen selber mit ihm eine stabilere Verbindung eingehen.«³⁸

Während im System der »fatura« jeglichem Zauber prinzipiell durch einen Gegenzauber die Kraft genommen werden kann³⁹, ist man dem *Umweltgift* völlig ausgeliefert. Längst ist der Glaube an ein allseitiges Antidot verblaßt. Telefonisch erreichbare Giftzentralen haben in ihren Computern die notwendigen Hilfsmaßnahmen gespeichert.

Heimtücke und Rache der Natur, Mimikry

Das Objekt verstellt sich. Kaum scheint es besiegt, schon verwandelt es sich in eine tödliche Macht. Es übermannt den, der sich über es hermachen will. Aus einem Heer von Objekten, Erscheinungen, Farben, Tönen, Gefühlen taucht plötzlich der tödliche Effekt auf:

Das Pilzesammeln – in manchen Gegenden fast ein Volkssport – fordert jeden Spätsommer Hunderte von Menschenleben.

»Im Jahr 1946 wurde in Berlin eine Massenvergiftung durch Pantherpilze (1500 Fälle von Intoxikation) beobachtet.«⁴⁰

Dieser Pantherpilz wurde in älteren Werken als eßbar bezeichnet. Entweder ist das Objekt aufgrund seiner Ähnlichkeit mit scheinbar harmlosen Gattungsgenossen nicht in seiner Schädlichkeit erkennbar, oder es verwandelt sich im Prozeß des Schlachtens (z. B. Verletzung der Galle), des Lagerns (Verfaulung oder Bakterienbildung z. B. durch Unterbrechung der Kühlkette bei tiefgekühltem Spinat) oder des Kochens (des ungenügenden oder zu langen Kochens) zu Giftigem. Oder die Speise wird erst giftig durch die Hand des Meuchelmörders, der monatelang den Gerichten Arsenik zugesetzt hat. Das »Übliche« ist plötzlich giftig,

sei's durch Summation der kleinen Arsenik-Dosen, sei's durch das Gift der täglichen Fahrlässigkeit und Lieblosigkeit der schlechten Küche. Die Hausfrau und Mutter, die langsam den Gatten oder die ganze Familie vergiftet, ist heimlich aus dem Zwangsverhältnis der sozialen Arbeitsteilung ausgestiegen: Statt zu nähren, tötet sie. Der heimische Herd wird zur Giftküche (vgl. Demeter, die Ernährerin).

Dieses schleichende Gift ist eine Ausschwitzung der Machtverhältnisse. Nur wer die Macht hat, einen zu schützen, hat die Macht, einen zu vergiften.

Gift ist Ent-Täuschung. Man wähnt sich am schützenden und nährenden Busen der Natur oder im Schutz des Zuhause oder wenigstens doch gesichert durch Staat und Technologie – und schon bekommt man etwas Ungutes; man sieht sich in einen Hinterhalt geraten.

Die Idee der Vergiftung tritt auch dort auf, wo durch das Auftauchen eines Fremden ein Begehren enttäuscht wird:

»Es scheint vielmehr, daß die Gier des Kindes nach seiner ersten Nahrung überhaupt unstillbar ist, daß es den Verlust der Mutterbrust niemals verschmerzt.

... Mit der Entziehung der Brust hängt wahrscheinlich auch die Angst vor Vergiftung zusammen. Gift ist die Nahrung, die einen krank macht. Vielleicht führt das Kind auch seine frühen Erkrankungen auf diese Versagung zurück.«⁴¹

Gift-Erfahrung

Das wohl erste Organ, das mit Gifthalluzinationen zu tun hat, ist der Mund, der für René Spitz die »Wiege der Wahrnehmung« ist. Bitterer Geschmack, Verwesungsgeruch oder die fäulnisartige Beschaffenheit eines Bissens lassen an Gift denken. Aber es reicht schon die Tatsache, daß etwas »ungewohnt« schmeckt, um Ängste um die eigene Gesundheit auszulösen. Auch Geruchs- und Geschmacks-Idiosynkrasien haben »Wirkung«:

»Der Geruch faulender Äpfel machte bei Goethe, der Schiller besuchte und in dessen Abwesenheit sich an seinen Schreibtisch gesetzt hatte, in dem solche Äpfel als Delikatesse lagen, Betäubung, welche sich schnell bis zur Bewußtlosigkeit steigerte und erst wieder schwand, als man den Leidenden an die frische Luft gebracht hatte.«⁴²

Nicht jedes Gift »wirkt« auf alle Subjekte – geschweige denn auf alle Lebewesen – gleichermaßen. Und: ein und dasselbe Gift hat auf das nämliche Subjekt nicht stets die gleiche »Wirkung«. Gifte treffen den Körper auch nicht gleichmäßig und in gleicher Weise. Manche Gifte werden z. B. in der Leber zurückgehalten, andere gehen ins Blut über und werden rasch wieder ausgeschieden, und

»manche Gifte sind nur wirksam, wenn sie auf einem bestimmten Weg in den Organismus eindringen . . .«⁴³

Alexander v. Humboldt: »Der Indianer forderte uns von Zeit zu Zeit auf, die Flüssigkeit zu kosten; nach dem mehr oder minder bittren Geschmack beurteilt man, ob der Saft eingedickt genug ist. Dabei ist keine Gefahr, da das Curare nur dann tödlich wirkt, wenn es unmittelbar mit dem Blut in Berührung kommt.«⁴⁴

»Wieder andere Gifte zeigen *unterschiedliche* Wirkungen je nachdem, ob sie inhaliert, eingenommen oder durch die Haut resorbiert werden.«⁴⁵

Noch einmal Humboldt zum Pfeilgift: »Getrocknet gleicht der Stoff dem Opium; (. . .) Es schmeckt sehr angenehm bitter und Bonland und ich haben oft kleine Mengen verschluckt. Gefahr ist dabei keine, wenn man nur sicher ist, daß man an den Lippen oder am Zahnfleisch nicht blutet.«⁴⁶

Arsenale von Sicherungstechniken gegen vergiftetes Essen und Trinken haben sich in der Menschheitsgeschichte entwickelt.

Doch: »Auch die berühmten Färbungsproben sind trügerisch. Zwar stimmt es, daß Pilze bestimmter Arten an ihren Schnittflächen sich durch Oxydation verfärben können; ebenso stimmt es, daß Münzen oder silberne Bestecke bei Kontakt mit gewissen Pilzen schwarz werden, weil diese Schwefelwasserstoff abgeben; es ist auch richtig, daß einige Pilzarten Blausäure enthalten, die mit einem speziellen Indikatorpapier nachweisbar ist – aber alle diese Merkmale können ebensogut bei eßbaren wie bei giftigen Arten auftreten.«⁴⁷

Gift schadet, tötet, ohne zu drohen. Es entzieht sich den fünf Sinnen. Gift als blinder Passagier. Es gibt keinen spezifischen Gift-Geruch oder eine spezifische Gift-Farbe. (Wenn wir von giftigen Gerüchen oder von der giftgrünen Farbe sprechen, treffen wir meist etwas allein das Harmonie-Empfinden Störendes (kräftig-grelle Farben = schreiend).

Tautologie: Gift ist nur dann Gift, wenn es im menschlichen Körper schädlich wirkt: Deshalb besteht die einzige Garantie im

Menschenversuch. Versuchstiere z. B. haben einen anderen Stoffwechsel.

»Es bedeutet z. B. gar nichts, wenn eine Schnecke auf einem Pilz sitzt und ihn sich gut schmecken läßt.«⁴⁸

Das Dilemma der Gifterkennung entwickelt in aufklärerischem Geiste Krünitz *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirtschaft* (Brünn 1788):

»Wir sehen hieraus, daß wir mit diesen Erfahrungen noch lange nicht zurechtkommen, wenn wir unserer Sache gewiß seyn wollen. Es bleibt uns also alsdann, und auch in dem Falle, wenn der verdächtige Körper, den wir untersuchen, gar keine Wirkung auf den Körper anderer Tiere äußert, nichts übrig, als Versuche an dem menschlichen Körper selbst zu machen. Dieses geschieht auf dreierley Art: 1) mit dem Blute oder andern Säften eines gesunden Menschen, außer dem lebendigen Körper; 2) mit Missethättern, und 3) an unserem eigenen Leibe.« (S. 430)

Wie kann man letzte Gewißheit erlangen? »Wenn man alsdann die Zufälle in ihrem Anfange zu leiden hat, welche auf den Gebrauch dieses oder jenes Giftes folgen, welche, wenn ihnen kein Einhalt geschieht, dem Leben selbst ein Ende machen würden: alsdann kann man sich freylich, wiewohl mit der äußersten Gefahr seines Lebens, versichern, daß solche Körper Gifte sind.« (S. 434)

In Herrschaftshäusern wartete man zu diesen Zwecken des Vorkosters »Kredenz« ab:

Die Kredenz: »Die Bedeutung von »Anrichtetisch« entwickelte sich aus der Wendung »far la credenza«, »die Prüfung auf Treu und Glauben vornehmen«, welche die Aufgabe des Mundschenks oder Dieners an Herren- oder Fürstenhöfen umschrieb, die Speisen und Getränke, ehe sie dem Herrn vorgesetzt wurden, an »Seitentischchen« vorzukosten und damit auf ihre Unschädlichkeit zu prüfen.«⁴⁹

Aber selbst dies Verfahren bietet keine absolute Gewähr: Es zeigt uns weder Summationsgifte noch die Wirkung z. B. solcher Giftpilze an, die als »Zeitbomben« wirken.⁵⁰ Gifterkennung ist meist nur noch als Auffindung der Gifte im schon geschädigten Körper möglich.

Noch in den vierziger Jahren werden beim Giftnachweis im Labor die unbewaffneten Sinne zur Zeugenschaft bestellt:

Das aus der Belladonnapflanze gewonnene Atropin, das bei größerer Dosis lähmend wirkt, wird beim Zusatz »einiger Chemikalien durch eine

violette, alsbald in ein schönes Rot übergehende Färbung« fürs Auge erkennbar. Wird es in trockenem Zustand bis zur Nebelbildung erhitzt, so erkennt es die Nase: »Es macht sich ein angenehmer Geruch bemerkbar, der an Schlehenblütenduft erinnert.«⁵¹

Heute haben Apparate die Sinne von dieser Aufgabe zum Teil entbunden. Gas-Chromatographie, Absorptionsspektroskopie und Polarographie ermöglichen den Nachweis der winzigsten Giftspuren. Gift als das Fremde ist nähergerückt, im Moment, in dem es nicht mehr in einem Panorama zu verorten, sondern in dem die gesamte Welt zur Um-Welt, zum »viciono«, »chez nous«, Weichbild wird. Die zeittypische Figur scheint mir im Verhältnis von Allergie und Umwelt zu liegen: Nachdem die Welt nun erfahren und alles in die Nahwelt herangeholt, zu »Umwelt« wird, mobilisieren sich im Subjekt des 20. Jahrhunderts Überempfindlichkeiten, Allergien, »krankhafte Reaktionen des Körpers auf körperfremde Stoffe«, zugleich eine stete Erwartung gegenüber allem und jedem. Dagegen wird die Aura des »Selbstgemachten« gesetzt, das selbst bald Industrieprodukt ist.

Die zerstreute Präsenz des Giftes ist ein permanenter Schock, der Aufmerksamkeit schafft.

Die ständige Herausforderung durch ein Geheimnis – man weiß, es ist da, man weiß, es ist überall.

»Gift« als Unterhaltung oder als Lebensunterhalt: Es ist jeweils der Moment der »Suspense«, des Changierens, des Umschlagens, des Oszillierens einer Geste oder eines Zeichens.

Anmerkungen

1 Krünitz *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirtschaft*, Brunn 1788, S. 426.

2 Claus Unruh, *Der Giftmord. Tat. Täter. Opfer*, Berlin/Neuwied 1965, S. 128 f.

3 Unruh (s. Anm. 2), S. 45.

4 Unruh (s. Anm. 2), S. 65.

5 Unruh (s. Anm. 2), S. 63.

6 Unruh (s. Anm. 2), S. 91.

7 Ebenda.

- 8 Unruh (s. Anm. 2), S. 92.
- 9 Unruh (s. Anm. 2), S. 72.
- 10 Unruh (s. Anm. 2), S. 156.
- 11 Unruh (s. Anm. 2), S. 84 f.
- 12 *Süddeutsche Zeitung* v. 10. 2. 1982.
- 13 *DM – Das kritische Verbraucher-Magazin* 3/1982, S. 18.
- 14 *Stern* 46/81, S. 11. 1981, S. 140 ff.
- 15 *DM – Das kritische Verbraucher-Magazin* 3/1982, S. 25 f.
- 16 Walter Benjamin, *Die Waffen von morgen*, in: *Gesammelte Werke*, Band IV/1, Frankfurt 1972, S. 473.
- 17 *Stern* 7/1982, 11. 2. 1982, S. 132.
- 18 *Der Spiegel*, 2/1982, S. 146.
- 19 *Süddeutsche Zeitung* v. 21. 2. 1982.
- 20 *Die Zeit* 39/1981, S. 65.
- 21 Ebenda.
- 22 *Der Spiegel*, 2/1982, S. 149.
- 23 Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in: *Studienausgabe*, Bd. I, Frankfurt 1969, S. 376.
- 24 Carlo Levi, *Christus kam nur bis Eboli*, zit. nach: M. Risso/W. Böker, *Verhexungswahn. Ein Beitrag zum Verständnis von Wahnerkrankungen süditalienischer Arbeiter in der Schweiz*, Basel/New York 1964, S. 26.
- 25 Risso (s. Anm. 24), S. 26.
- 26 Risso (s. Anm. 24), S. 11.
- 27 Risso (s. Anm. 24), S. 63.
- 28 Risso (s. Anm. 24), S. 74.
- 29 Risso (s. Anm. 24), S. 13.
- 30 Risso (s. Anm. 24), S. 17.
- 31 Risso (s. Anm. 24), S. 19.
- 32 Marcel Mauss, *gift – gift* (1924), in: *Oeuvres III, Cohésion sociale et divisions de la sociologie*, Paris 1969, S. 46.
- 33 Mauss (s. Anm. 32), S. 47.
- 34 Mauss (s. Anm. 32), S. 49.
- 35 Walter Benjamin, *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, Frankfurt 1972, S. 54.
- 36 Risso (s. Anm. 24), S. 35.
- 37 *Kinder- und Hausmärchen* gesammelt durch die Brüder Grimm, Frankfurt 1981, S. 308.
- 38 Francois Bodin / C. F. Cheinisse, *Gifte. Vorkommen. Wirkung. Bekämpfung*, München 1970, S. 222.
- 39 Risso (s. Anm. 24), S. 74.
- 40 Bodin/Cheinisse (s. Anm. 38), S. 177.
- 41 Freud (s. Anm. 23), S. 553.
- 42 Louis Lewin, *Die Gifte in der Weltgeschichte. Toxikologische, allge-*

- meinverständliche Untersuchungen der historischen Quellen*, Berlin 1920, S. 96.
- 43 Bodin/Cheinisse (s. Anm. 38), S. 72.
- 44 Louis Lewin, *Die Pfeilgifte. Nach eigenen toxikologischen und ethnologischen Untersuchungen* (1923), Hildesheim 1971, S. 419.
- 45 Bodin/Cheinisse (s. Anm. 38), S. 72.
- 46 Lewin (s. Anm. 44), S. 419.
- 47 Bodin/Cheinisse (s. Anm. 38), S. 174.
- 48 Ebenda.
- 49 *Duden Ethymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim 1963.
- 50 Bodin/Cheinisse (s. Anm. 38), S. 174 f.
- 51 Wilhelm Autenrieth, *Die Auffindung der Gifte und stark wirkenden Arzneistoffe zum Gebrauch in chemischen Laboratorien*, Dresden und Leipzig 1943, S. 115.

Die Haut

Gewöhnlich haben wir der Haut gegenüber eine gleichgültige Haltung, es sei denn, Pickel oder Falten bilden sich oder sie wird sonstwie beschädigt. Dann erst reagieren wir irritiert und wünschen, daß die Beschädigungen verschwinden. Meistens wird angenommen, daß die Haut eine Art Verband oder Umhüllung ist, die das Skelett vor dem Auseinanderfallen bewahrt und die – zumindest bei Tieren – für Schuhe und andere Lederartikel verwendet wird. Bei heißem Wetter schwitzt die Haut, bei kaltem Wetter wird sie unangenehm kühl; doch vielleicht am schlimmsten: Oft wachsen Haare an den falschen Stellen, so daß sie rasiert werden müssen; dort, wo jedoch kräftiges Haar erwünscht ist, wächst es spärlich; leider verliert es stets zu früh seine jugendliche Kraft und Färbung. So läßt sich die Haut beschreiben.

Diese Betrachtungsweise jedoch zeigt eine beträchtliche Unkenntnis des umfangreichsten und außerordentlich wichtigen Organs des Körpers. Die Haut ist das größte Organ des Körpers, dessen Nervenzentren auch im Gehirn am stärksten vertreten sind. Sie ist ein kompliziertes Organsystem, das viele verschiedene Funktionen übernimmt, ohne das kein Mensch überleben kann.¹

Die Haut hat sich wie Nervensystem, Augen, Haare und Zähne aus derselben Zellschicht, dem Ekdoderm, herausgebildet und zeichnet sich durch eine hohe Empfindlichkeit gegenüber ihrer Umwelt aus. Als Wahrnehmungssystem, das Umweltinformationen aufnimmt und verarbeitet, ist die Haut für das Überleben des Menschen viel wichtiger als alle anderen Wahrnehmungsorgane. Man kann taub und blind geboren werden oder im Laufe des Lebens so geworden sein und kann, wie Helen Keller, als vollwertiger Mensch leben; aber ohne Haut hat man keine Möglichkeit zu überleben. Helen Keller konnte über die gewöhnlichen Kanäle des Hörens und Sehens nichts wahrnehmen; aber die Haut, der Tastsinn, ermöglichte es ihr, mit der Welt zu kommunizieren und sogar eine berühmte Persönlichkeit zu werden. Die Haut übermittelt Botschaften an das Gehirn und das Rückenmark und emp-

fängt Nachrichten von dort; im Grunde genommen kann alles, was dem zentralen Nervensystem durch Augen und Ohren mitgeteilt werden kann, auch durch die Haut übermittelt werden. Dies ist nicht verwunderlich; denn die Haut stellt tatsächlich das äußere Nervensystem dar, dessen innerer Teil das zentrale Nervensystem ist.²

Bisher ging man im allgemeinen davon aus, daß Lernen hauptsächlich mit Hilfe von Augen und Ohren erfolgt; dagegen wurde bislang kaum berücksichtigt, daß ein großer Teil der elementaren Lernprozesse sich über die Haut vollzieht. Schon beim Embryo entwickelt sich der Tastsinn als erster; lange bevor sich Ohren und Augen bilden, reagiert der noch nicht drei Zentimeter große Embryo aktiv auf die Stimulation seiner Haut.³ Das Hauptorgan, das den Embryo während der neun Monate im Mutterleib umgibt und mit dessen Hilfe er mit seiner Umwelt verbunden ist, ist die Haut. Eingetaucht ins Fruchtwasser und eng umschlossen von den Wänden des Mutterleibes wird das Leben der Leibesfrucht zu Recht als Leben im »Nirwana« beschrieben.⁴ Dieser als paradiesisch angenommene Zustand wird gewaltsam durch den Geburtsprozeß beendet. Mit der Geburt selbst gehen zahlreiche komplexe Veränderungen einher, die dazu bestimmt sind, das Neugeborene auf den Übergang vom Leben im Fruchtwasser auf das neue Leben vorzubereiten.⁵

Die Wehentätigkeit, das heißt die Kontraktion der Gebärmutter, dauert als Teil des Geburtsvorganges durchschnittlich bei der ersten Geburt 14 Stunden, bei weiteren Geburten 8 Stunden. Während der Geburt erfährt der Säugling vorwiegend Stimulationen der Haut. Die rhythmische Kontraktion der Gebärmutter über dem Körper reizt die Empfindungsnerven der Haut, die dadurch über das äußere Nervensystem Reize auf die verschiedenen Organe des Säuglingskörpers ausüben, um diese auf die Eigentätigkeit vorzubereiten.

Ist der Säugling endlich geboren, steht ihm – vor allem nach den traumatischen Erfahrungen der Geburt – die volle Befriedigung seiner Bedürfnisse zu. Wonach er sich sehnt, ist die Fortsetzung des Lebens, das er so vollkommen im Mutterleib geführt hat. Diesem Wunsch und seiner durch die Geburt entstandenen Abhängigkeit versucht die Natur durch eine entsprechende Vorbereitung der Mutter während der Schwangerschaft gerecht zu werden.

Bei den Tieren leckt das Muttertier das Neugeborene ausgiebig; den Weg zu den Zitzen finden die Jungen instinktiv sofort nach der Geburt. Selbst wenn die Jungen beim Saugen erfolgreich wären, müßten sie sterben, wenn das Lecken des Muttertieres ausbliebe. Denn die Stimulation durch das Lecken regt die Entwicklung der Genitalien und das selbständige Funktionieren des Magen- und Darmtraktes an, damit der aufgenommenen Nahrung Nährstoffe entnommen und die Reststoffe ausgeschieden werden können. Beim Menschen hat die andauernde Kontraktion der Gebärmutter die gleiche Funktion wie das Lecken beim Tier; denn die Wehentätigkeit stimuliert die Haut und bereitet das Neugeborene auf das eigenständige Leben nach der Geburt vor. Mutter und ungeborenes Kind leben als symbiotisches Paar neun Monate lang in einer wechselseitigen lebenswichtigen Beziehung, die nach der Geburt in ein neues, in mancher Hinsicht komplexeres Stadium tritt. Wenn die Mutter ihren Säugling gleich nach der Geburt in die Arme nimmt, liebkost, streichelt und stillt, erfährt sie die gleiche Befriedigung wie ihr Kind. Abgesehen davon, daß die Vormilch die passive Immunität des Neugeborenen fördert und die Geschlechts- und Harnorgane sowie den Magen- und Darmtrakt anregt, bewirken das Saugen des Neugeborenen und die Stimulation der Brustwarzen die Rückbildung des Uterus und den Zusammenschluß blutender Gefäße und verhindern einen etwaigen nachgeburtlichen Blutsturz. So verschaffen sich Säugling und Mutter wechselseitig zahlreiche physische und psychische Befriedigungen.

Die Entwicklung dessen, was der Säugling über seine Augen und Ohren lernt, hängt in hohem Maße von den Erfahrungen ab, die er vorher mit Hilfe des Tastsinnes gemacht hat. Für das Ungeborene war die Haut das wichtigste Kommunikationssystem, und es bleibt auch für den Säugling das Organ, das den grundlegenden kommunikativen Kontakt mit der Umwelt sichert. Der Säugling erkennt sehr deutlich die Mitteilungen, die er über die Haut erhält, z. B. durch die Art, wie er gehalten, gedrückt und gestreichelt wird. So kann ein Säugling unterscheiden, ob er von einer ihn liebenden oder ihm gegenüber gleichgültigen Person in den Arm genommen wird. Auch »Erwachsene« besitzen noch diese Unterscheidungsfähigkeit zwischen einer liebevollen und einer gleichgültigen Berührung. Da die Haut das wichtigste Kommunikationssystem des Säuglings ist, sollten alle an ihn gerichteten

taktilen Mitteilungen ihm die für sein Wachstum und seine Entwicklung notwendige Befriedigung verschaffen.

Die taktile Stimulation, die das Kind durch die Brust der Mutter erhält, geht einher mit optischen und akustischen Reizen, liebevollen Lauten, dem Lächeln und dem liebevollen Blick. Aufgrund der Erfahrungen, die das Kind mit den Lippen und den Händen am Gesicht und an der Brust der Mutter macht, mißt es diesen Teilen auch an dem Körper anderer Menschen besondere Bedeutung zu. Am Körper seiner Mutter und an seinem eigenen erlebt und erforscht der Säugling zum ersten Mal den Unterschied und die Verbindung zwischen »ich« und »mein« und »du« und »dein«. Tennyson beschreibt diese Erfahrung in seinem Gedicht *In Memoriam*:

The baby new to earth and sky
What time his tender palm is prest
Against the circle of the breast,
Has never thought that »this is I.«

But as the grows he gathers much
And learns the use of »I« and »me«,
And finds »I am not what I see,
And other than the things I touch.«

So rounds he to a separate mind
From whence clear memory may begin
As thro' the frame that binds him in
As isolation grows defined.⁶

Durch die Erfahrungen des Tastsinnes lernt das Kleinkind allmählich, den Berührungen ihre entsprechende Bedeutung zu geben, die Bedeutung von Zärtlichkeit und Wärme, von sanften Berührungen und liebevollen Händen, vom tröstlichen Gefühl umschließender Arme und Liebkosungen zärtlicher Liebe. Diese Adjektive haben ihren Ursprung in taktilen Erfahrungen und wären völlig bedeutungslos ohne eine solche vorgängige kommunikative Erfahrung. Diese Worte erlangen ihre Bedeutung vor allem durch die vielen angenehmen und befriedigenden Erfahrungen der Menschen mit der Haut ihrer Mutter und ihrer eigenen. Die Sprache des Tastsinnes ist die früheste aller Sprachen, und sie ist universell. Daher haben viele Begriffe, Sätze und Redewendungen zur Bezeichnung unserer stärksten Gefühle ihren Ursprung in Tasterfahrungen. Kein Wort veranschaulicht diesen Zusammenhang

besser als jenes, mit dem wir die Stimulation der Haut bezeichnen: »Berühren« meint sowohl die Tasterfahrung als auch das emotionale »Berührt«-Sein. Die Erfahrung mit der Wärme des mütterlichen Körpers läßt ein Gefühl für emotionale Wärme entstehen. Wie dieser Zusammenhang dem Wort »Wärme« seine übertragene Bedeutung verleiht, so erhält im Englischen der Ausdruck »being left in the cold« – Verlassensein in der Kälte – seine Bedeutung von der entgegengesetzten Erfahrung. Unter einem »warmherzigen« Menschen versteht man im Unterschied zu einem »kühlen« Menschen eine Person, die fähig ist zu lieben und diese Gefühle auszudrücken. Diese Ausdrücke zeigen, in welchem Maße unsere Erfahrungen von Liebe auf Empfindungen der Haut – als dem Zugang zur Psyche – zurückgehen. Im Französischen wird der enge Zusammenhang zwischen taktilen Erfahrungen und inneren Gefühlen in vielen sprachlichen Wendungen deutlich. So behauptet z. B. Sébastien Chamfort, ein Philosoph des 18. Jahrhunderts, daß »Liebe nur eine Manifestation des Tastsinnes sei«;⁷ und ein anderer Franzose schrieb: »Liebe ist die Harmonie zweier Seelen und die Berührung der Haut zweier Körper.«

Wahrscheinlich lassen sich in der emotionalen Sensibilität auch Unterschiede zwischen den Angehörigen verschiedener Kulturkreise ausmachen. So werden z. B. im Vergleich zu den eher zurückhaltenden Angelsachsen die romanischen Völker als gefühlsbetont charakterisiert. Zweifellos sind Unterschiede in der Art des Hautkontaktes und der Tasterfahrungen in der frühen Kindheit der Grund für die unterschiedliche Fähigkeit von Menschen, sich anderen zu nähern. So umarmen Südländer z. B. einander und küssen sich; Engländer hingegen schütteln sich lediglich die Hände und halten eher Distanz. Wenn man sich in Europa versehentlich berührt, erregt dies kein besonderes Aufsehen; in England muß man sich jedoch bei dem anderen entschuldigen, da man seine persönliche Integrität verletzt hat. Diese Distanz bleibt sogar zwischen Familienangehörigen bestehen. Solche Unterschiede im äußeren Verhalten sind der Ausdruck großer Unterschiede in der Mentalität. Sollte, wie der englische Psychologe Alexander Bain bemerkte, die Berührung das wesentliche Element der Zuneigung sein, dann ist anzunehmen, daß jene, die Schwierigkeiten haben, andere zu berühren und sich berühren zu lassen, in der Kindheit unter mangelndem liebevollem Hautkontakt litten. Die

Ergebnisse vieler Experimente und Beobachtungen bestätigen diese Schlußfolgerung.⁸

Mit welchen Lebewesen auch immer Experimente gemacht worden sind, ob mit Mäusen, Ratten, Affen oder Menschen, die Ergebnisse waren stets dieselben: Nicht ausreichende Hautkontakte wirken sich ungünstig auf die Entwicklung der betroffenen Individuen aus. Davon ist nicht nur die Entwicklung ihres Verhaltens betroffen, sondern auch ihr physisches Wachstum, ihre Widerstandsfähigkeit und ihr allgemeiner Gesundheitszustand. So fanden z. B. Otto Weininger und seine Kollegen heraus, daß Albino-Ratten, die nach ihrer Entwöhnung 21 Tage lang sanft behandelt wurden, schneller als solche wuchsen, die diese Behandlung nicht erfahren hatten.⁹ Schon 1921 zeigte F. S. Hammett, daß sanft behandelte Ratten nach der Entfernung ihrer Schilddrüse sechsmal so häufig überlebten wie Ratten, die nach derselben Operation nicht die gleiche Behandlung erfahren hatten.¹⁰ Weiterhin wiesen Weininger und seine Kollegen nach, daß sorgsam gepflegte und sanft behandelte Ratten eher in der Lage waren, eine längere Hungerzeit zu überleben, als die nicht in gleicher Weise behandelten Tiere. John D. Benjamin teilte 20 Laborratten in zwei Gruppen. Bei gleichen Lebensbedingungen erhielt jede Gruppe dieselbe Art und Menge von Futter. Die Ratten der einen Gruppe wurden sanft behandelt, die der anderen Gruppe wurden mit einem Minimum an Kontakt versorgt. »Es klingt unwahrscheinlich«, sagte John D. Benjamin, »aber die sorgsam gepflegten und sanft behandelten Ratten lernten und wuchsen schneller.«¹¹ Diese Aussage klingt heute nicht mehr unwahrscheinlich, da es Hunderte von Forschungsberichten über die Bedeutung der Stimulation der Haut für die Entwicklung von Lebewesen gibt. Daher sollte heute niemand mehr den Wert dieses so wichtigen Organs unterschätzen. Harry Harlows berühmte Experimente mit einer aus Draht und Stoff bestehenden Affenmutter zeigen deutlich, daß sogar mit einer solchen Attrappe dem jungen Affen Geborgenheit, Sicherheit und Beziehungsfähigkeit vermittelt werden konnten.¹² Harlow erklärte als Präsident der American Psychological Association in seiner Rede von 1958 über die Bedeutung der Liebe:

»Es überraschte uns nicht, zu entdecken, daß die Freude an der Berührung eine grundlegende Zuneigungs- und Liebesvariable ist, aber wir hatten nicht erwartet, daß diese die Variable der Versorgung vollständig in den Schatten stellt. Die Ungleichheit zwischen den beiden Variablen ist

tatsächlich so groß, daß man dem häufigen und engen Körperkontakt in der Mutter-Kind-Beziehung unter allen Variablen die Priorität einräumen muß. Denn der Mensch lebt nicht von Milch allein.«¹³

Im Körperkontakt mit der Mutter erfährt das Kind die erste Beziehung zu einem anderen Menschen. Es ist die Mutterbrust, an der der Prozeß der Menschwerdung beginnt. Zwar kann der Mensch nicht allein von der Muttermilch leben; doch sollten der Wert dieser Nahrung, ihre immunisierenden Stoffe sowie weitere physiologische Vorteile für das gestillte Kind nicht unterschätzt werden. Der Körperkontakt bleibt das Primäre, aber dieser wird am vorteilhaftesten durch den Kontakt während des Stillens erreicht. In der westlichen Welt verlassen wir uns heute eher auf Technologien als auf die Natur, so daß wir es für gut halten, das Kind gleich nach der Geburt von der Mutter zu trennen. In der Regel wird das Neugeborene sofort auf die Säuglings-»Pflege«-Station gebracht und dort in ein als Kinderbett bezeichnetes, gefängnisähnliches Gittergestell gelegt. Da liegt es nun auf einem weißen Laken, von weißen Wänden umgeben, verlassen und während der nächsten 24 Stunden ohne Nahrung; und dies geschieht aufgrund der unsinnigen Theorie, derzufolge das frühe Füttern des Säuglings Unwohlsein bewirkt. Wenn endlich mit dem Füttern begonnen wird, benutzt man in der Regel eine mit einem Gummisauger verschlossene Glas- oder Plastikflasche, in der mit Zusätzen versehene Kuhmilch enthalten ist.

Das alles ist grundsätzlich falsch; denn es ist wissenschaftlich nicht stichhaltig und für die Entwicklung des Säuglings schädlich. Eine Pflegestation ist kein Ersatz für die Mutterbrust und Kuhmilch kein Ersatz für die Muttermilch. Kuhmilch ist gut für Kälber, nicht jedoch für Säuglinge. Denn sie enthält nicht die erforderlichen Proteine und die erforderliche Quantität an Fetten und Kohlehydraten, auf die der Stoffwechsel des Neugeborenen eingestellt ist.

Das Saugen besteht aus einer komplexen Reihe von Verhaltensweisen, die einen wichtigen Einfluß auf die physische und psychische Entwicklung des Kindes haben. Francis T. Pottenger und Bernhard Krohn fanden heraus, daß sich die Gesichtsknochen, Kiefer und Zähne bei brustgestillten Kindern günstiger als bei Flaschenkindern entwickeln.¹⁴ In einer Untersuchung bei 319 neuseeländischen Kindern fand Frances Broad heraus, daß die

gestillten Kinder in allen Aspekten der Sprachentwicklung – Deutlichkeit der Aussprache, Klangqualität, Lesefähigkeit – wie auch im allgemeinen Selbstvertrauen den Flaschenkindern überlegen waren.¹⁵ Diese Ergebnisse überraschen nicht, denn die Saugorgane sind auch Artikulationsorgane, so daß man daraus schließen kann, daß sich Bedingungen, die die Entwicklung des Saugreflexes beeinflussen, auch auf die Sprachentwicklung auswirken.

Wenn nach der Geburt endlich der Kontakt zwischen der Mutter und dem Säugling aufgenommen wird, wird er im allgemeinen durch mehrere Kleidungsschichten behindert. Das wird in anderen Kulturen anders gehandhabt. Der Unterschied ist besonders auffallend im Vergleich zu den sog. »primitiven« Kulturen, die, solange sie noch nicht unter dem Einfluß der westlichen Welt standen, viel mehr von diesen Zusammenhängen verstanden als wir. Die Erinnerungen eines 80 Jahre alten afrikanischen Häuptlings des Kikiyu-Stammes, Kabongo, veranschaulichen dies:

»Die Erinnerungen an meine frühen Jahre sind verbunden mit meiner Mutter. Erstens war sie immer da. Ich erinnere mich an das wohlige Gefühl, das von ihrem Körper ausging, wenn sie mich auf dem Rücken herumtrug, und an den Geruch ihrer Haut in der heißen Sonne. Alles kam von ihr. Wenn ich hungrig oder durstig war, nahm sie mich nach vorn, so daß ich ihre vollen Brüste erreichen konnte; jetzt, wenn ich die Augen schließe, empfinde ich wieder mit Dankbarkeit das wohlige Gefühl, das ich hatte, wenn ich meinen Kopf in ihre weichen Brüste grub und die süße Milch trank. Nachts, wenn die Sonne nicht mehr schien, um mich zu wärmen, umschlossen mich ihre Arme, ihr Körper; als ich älter wurde und mehr an anderen Dingen interessiert war, konnte ich von meinem sicheren Platz auf ihrem Rücken ohne Angst umherschauen, und wenn ich müde wurde, brauchte ich bloß die Augen zu schließen.«¹⁶

»Ich erinnere mich an das wohlige Gefühl, das von ihrem Körper ausging.« Wieviel drücken diese Worte aus! In sog. »primitiven« Kulturen werden Säuglinge an der Mutterbrust gestillt und sind, wie Kabongo es beschreibt, in fast ständigem Kontakt mit dem Körper der Mutter. Wird das Kind nicht von der Mutter getragen, so hält es sicherlich ein anderer oder trägt es umher, auch wenn es schon älter ist. Da Kinder dort im allgemeinen kein Spielzeug besitzen, spielen sie gern mit ihren jüngeren Geschwistern. So haben auch kleinere Kinder immer die Möglichkeit zu engem Hautkontakt.¹⁷

Obwohl das Thema neu ist und es kaum eine interkulturell vergleichende Studie über die verschiedenen Auswirkungen des Körperkontakts zwischen Mutter und Kind auf die Entwicklung des Kindes gibt, bestehen hier zweifellos signifikante Unterschiede. Das zeigen auch die selbstsicheren, gesunden und fröhlichen Gesichter der Kinder in so vielen traditionellen Kulturen, ihr fröhliches Lachen, ihre Zärtlichkeit miteinander, das Spielerische, das volle Vertrauen in die Älteren. Daran wird deutlich, wie fest ihre glückliche Entwicklung in der Liebe verwurzelt ist, die sie von ihren Eltern und vor allem von ihrer Mutter im engen Hautkontakt in den ersten Lebenstagen erhalten haben.¹⁸ Nach Ergebnissen, die aus Untersuchungen an Menschen und Tieren gewonnen wurden, hat die Vernachlässigung taktiler Erfahrungen in der frühen Lebensphase negative Auswirkungen auf die physische, emotionale und intellektuelle Entwicklung. Lewis Bernstein konnte zeigen, daß Albino-Ratten, die sorgsam gepflegt und zart behandelt wurden, anderen Ratten, die diese Behandlung nicht erfahren hatten, in bezug auf Lernen und Behalten überlegen waren.¹⁹ Die Ergebnisse dieser Beobachtungen wurden für andere Lernsituationen mit anderen Tieren von zahlreichen Forschern bestätigt.²⁰ Diese stimmen alle darin überein, daß sanft behandelte Tiere weniger ängstlich und furchtsam als nicht in dieser Weise behandelte Tiere sind. Jack T. Tapp und H. Markowitz konnten zeigen, daß die sorgsame Pflege und die sanfte Behandlung von Ratten das Wachstum einiger Teile ihres Gehirns vergrößern.²¹ Untersuchungen bestätigen, daß zart behandelte Tiere gesünder als nicht so behandelte Tiere sind. Harry Harlow und seine Mitarbeiter halten es sogar für möglich, daß weibliche Affen, die in ihrer Jugend einen »Mangel bei der normalen Befriedigung des Körperkontaktes erfahren hatten, als ausgewachsene Weibchen unfähig sind, mit ihren eigenen Jungen in normale Körperbeziehungen zu treten.«²² Nach ihrer Vermutung sind die Ursachen dafür allerdings komplexer, als dies aus der bloßen Beschreibung des Sachverhalts hervorgeht; denn mütterliche Fürsorge hängt eher von den sozialen Erfahrungen im allgemeinen als von den erwähnten speziellen Erfahrungen ab. Dennoch ist diese besondere Erfahrung der frühen Entbehrung des engen Körperkontaktes mit der Mutter eine bedeutende Ursache für die Unfähigkeit vieler Mütter, eine angemessene Beziehung zu ihren Kindern zu entwickeln.²³

Ich habe bereits auf den Zusammenhang von Körperkontakt und Kleidung hingewiesen. O. C. Irvin und L. Weiss fanden heraus, daß bekleidete Kinder signifikant weniger aktiv als unbekleidete Kinder waren.²⁴ Nach einer Untersuchung von A. C. Aldrich schrien Kinder um so weniger, je mehr Zeit in den Krankenhäusern auf ihre Pflege als Neugeborene verwendet wurde; auch reduzierte das Einwickeln in helle Decken die Dauer des Schreiens der Säuglinge.²⁵ Nach Harry Bakwin sollen Säuglinge durch sanft über ihre Haut streichende Luft beruhigt werden.²⁶ Harlow konnte an Affen beobachten, daß in der nachgeburtlichen Zeit das Bedürfnis der Affenmutter nach Nähe größer war als das des Affenjungen. Dieses Bedürfnis fördert zumindest teilweise das fürsorgende Verhalten der Affenmutter.²⁷ Auch bei der Mutter eines Säuglings wäre ein gesteigertes Bedürfnis nach Nähe für die Pflege des Neugeborenen nützlich. Mary Shirley stellte in einer intensiven Untersuchung an 25 Säuglingen fest, daß nach dem Bericht der Mütter das »Tätscheln und Berühren der Brust beim Stillen« und das »Anschmiegen des Kindes beim Herumtragen« die ersten Zeichen der Zuneigung des Säuglings sind. Im siebten und achten Monat zeigen die Säuglinge ihre Zuneigung auch dadurch, daß sie das Gesicht der Mutter berühren, sie umarmen und ihr das Gesicht entgegenhalten, um geküßt und liebkost zu werden.²⁸ Nach Shirleys Vermutungen sind die meisten dieser Handlungen erlernt, doch könnten Streicheln und Tätscheln möglicherweise auch spontane Handlungen sein. Auf jeden Fall sind alle emotionalen kommunikativen Handlungen der Säuglinge taktiler Art. Diese taktile Kommunikation ist die erste und grundlegende Sprache des Kindes, auf der die verbale Sprache später aufbaut. Der Tastsinn wird daher »die Mutter der Sinne« genannt. Die taktilen Erfahrungen und die sie verstärkende Stimulation tragen auch zur Entwicklung der übrigen Sinne des Kindes bei. Berührung kann als der »humanisierende Sinn« angesehen werden, da er von Anfang an die Bindung zum anderen Menschen beinhaltet. Unsere verbale Sprache ist lediglich eine Erweiterung unserer frühen taktilen Sprache, und sie dient dem gleichen Zweck, nämlich eine Verbindung mit anderen Menschen herzustellen, den anderen zu berühren. Wir lieben, wir hassen, wir fühlen. Liebe ist ein Gefühl und Hassen ist ein Gefühl. Die wahre Bedeutung des Wortes »Gefühl« beinhaltet die frühen taktilen fühlenden Erfahrungen. Lieben wir, ist unser Gefühl ein freundliches, liebkosendes. Es

drückt sich durch intime körperliche Handlungen aus, die ihren Höhepunkt in der sexuellen Vereinigung haben. Hassen wir, geht das Gefühl oft mit dem Wunsch einher, dem anderen körperlichen Schmerz zuzufügen. Wir sind »berührt«. »Dinge gehen uns unter die Haut«.

Touch is understanding by relation
Touch is sympathy and so creation.²⁹

Wer jemals beobachtet hat, wie ein Kind von seiner liebenden Mutter gebadet wird, kennt die Freude, mit der es auf diese Erfahrung reagiert, so oft sie auch wiederholt wird. Möglicherweise ist unsere Freude am Duschen, Baden oder Schwimmen verbunden mit den frühkindlichen Erlebnissen des Gebadetwerdens oder sogar den vorgeburtlichen Erfahrungen im Mutterleib. Die Stimulation der Haut im Wasser ist ein angenehmes Gefühl, es sei denn, das Wasser ist zu kalt oder zu heiß. Seit Jahrhunderten ist bekannt, daß man Säuglinge, die nach der Geburt nicht spontan atmen, in heißes oder kaltes Wasser tauchen kann, um so die Atmung anzuregen. Damit erreicht man eine ähnliche Wirkung wie durch das Klopfen auf das Hinterteil des Neugeborenen.

Die Haut spielt beim Einschlafen und auch beim Aufwachen eine wesentliche, jedoch oft vernachlässigte Rolle. So wird z. B. das Einschlafen durch eine beruhigende Berührung gefördert, während eine zu starke Berührung häufig das Gegenteil verursacht. Während des Schlafes bleibt der Tastsinn der wachste Sinn; er ist auch nach dem Erwachen der erste, der in Funktion tritt. Je tiefer der Schlaf, desto geringer ist die Hautempfindlichkeit. Während im Tiefschlaf die Haut auf eine geringe Berührung mit einer Bewegung reagiert, führt eine feste Berührung häufig zum Aufwachen. Daß die Haut das Sinnesorgan ist, welches durch Schlaf am wenigsten beeinflusst wird, beweist zusätzlich ihre außerordentliche Empfindlichkeit. Während des Schlafes verhält sie sich wie ein Wachposten, der auf den Schlafenden aufpaßt und ihm jederzeit Alarm geben kann.

Berühren stellt die erste Erfahrung mit der Realität dar, jene Erfahrung, aus der wir unser Wissen über Tiefe, Dicke und Form der Dinge erwerben, aber auch das Gefühl der Sicherheit. Der Entzug von körperlicher Unterstützung ruft beim Säugling intensive Angstreaktionen hervor. Denn dieser plötzliche Verlust entzieht dem Säugling den Hautkontakt, aus dem er sein Sicherheits-

gefühl gewonnen hat. Wenn wir als Erwachsene davon sprechen, »den Kontakt verloren zu haben«, dann meinen wir damit denselben Beziehungsverlust. Kinder wollen alles berühren; denn das ist die ihnen vertrauteste Art, die Dinge kennenzulernen. Es scheint, als hielten wir die Dinge nicht für wirklich, bevor wir uns ihrer nicht durch die Berührung vergewissert haben. So geht es uns auch noch als Erwachsene. Wir neigen dazu, nichts für sicher zu halten, was wir nicht berührt haben. Wir wollen »fühlbare« Beweise. Ein deutliches Beispiel dafür sind Schilder wie »Frisch gestrichen«; sie lösen beim Sich-Nähernden den Wunsch aus, die Oberfläche zu betasten, um sich zu vergewissern, ob die Farbe feucht oder trocken ist. Was mittels anderer Sinne als Realität wahrgenommen wird, halten wir bestenfalls für Hypothesen, die einer Bestätigung durch Berührung bedürfen. Letztendlich glauben wir nichts, was wir nicht berühren können. Wir verstehen wenig, wenn es nicht in unserem »Fassungs«-Vermögen liegt – und das ist nicht nur eine Metapher.

Das Wissen des Individuums über die äußere Welt ist von seinem Tastsinn abhängig. Das Beispiel der jungen Engländerin Sheila Hocken zeigt diese Zusammenhänge deutlich. Sie war seit ihrer Geburt ungefähr 30 Jahre lang blind. Nachdem sie ihre Sehfähigkeit erlangt hatte, mußte sie die Dinge neu »be-greifen« lernen: »Das Auge nimmt ein visuelles Bild auf, übersetzt es und sendet Impulse zum Gehirn. Mein Gehirn jedoch wußte leider nichts mit ihnen anzufangen. Deshalb mußte ich alles, was ich sah, erst berühren.«³⁰ Dinge, über die sie keine Informationen durch Berührung erhalten konnte, mußte sie riechen oder schmecken. Erst im späteren Leben Erblindete müssen ihre Umwelt vorwiegend durch Tasten wiedererkennen.

Nach Spurgeon English sind Lieben und Berühren untrennbar.³¹ Ohne Berührung und die sinnliche Erregung kann keine Liebe entstehen. Ebenso wie ohne Zuneigung und taktile Stimulation keine soziale Harmonie möglich ist. Was wir lieben, wollen wir berühren. Physische Nähe trägt zur sozialen Ausgeglichenheit bei, soweit sie die Möglichkeit zu fühlbarer Nähe schafft. Trennung dagegen bewirkt soziale Unausgeglichenheit. Wie es im Englischen heißt: »Mißverständnisse kommen dadurch zustande, daß man weit voneinander getrennt ist, lösen sich aber auf, sobald man nahe beieinander ist.« Ähnlich drück Charlotte Wolff diesen Sachverhalt aus, wenn sie sagt:

»In Geborgenheit und Liebe bekommt Zärtlichkeit eine »fühlbare« Qualität, die sich hauptsächlich in behutsamen und zarten Gesten der Hände ausdrückt, die damit gleichzeitig ihre Freude am Berühren und ihre unbewußte, natürliche Neugierde befriedigen. Durch Berührung des Liebesobjektes gewinnt das Kind seine erste emotionale und sinnliche Erfahrung.«³¹

Allmählich wächst unser Wissen über die Bedeutung, die die taktile Hautstimulation für die Entwicklung des Atmungs-, Geschlechts- und Verdauungssystems des Säuglings hat. Darüber hinaus gibt es jedoch bereits genügend Beweise für Retardierungen und für Entwicklungsstörungen aufgrund mangelnder körperlicher Berührungen. Säuglinge und Jungtiere, die nur sehr wenige Berührungskontakte mit der Mutter gehabt haben, sind wahrscheinlich ängstlicher, zuneigungsbedürftiger und unfähig, wirkungsvoll Beziehungen zu anderen aufzunehmen oder auch Zuneigung auszudrücken. Durch den Mangel an Körperkontakt mit der Mutter wird das spätere Zeigen von Zuneigung am stärksten behindert, und da der Ausdruck von Zuneigung ein wesentliches Moment von Liebe ist, kann die Bedeutung der taktilen Stimulation für die Entwicklung des Menschen gar nicht genug betont werden. So galt im 19. Jahrhundert unter dem Einfluß des Victorianismus das Zeigen von Gefühlen zwischen den Geschlechtern als »unfein« und »vulgär«. Das führte dazu, daß in den Umgangsformen eine distanzierte Haltung eingenommen wurde und Körperlichkeit kaum zugelassen wurde. Vielleicht liegt in dieser berührungsfeindlichen Entwicklung der Grund dafür, daß noch im 20. Jahrhundert männliche Kinderärzte davor warnten, zuviel Zuneigung an Kinder zu verschwenden, sie beim Schreien hochzunehmen, sie nach Bedarf zu stillen oder sie in den Schlaf zu wiegen.³² Zweifellos haben diese Erziehungspraktiken Männer und Frauen hervorgebracht, die zwar Liebeserklärungen formulieren können, jedoch nicht in der Lage sind, sie in Handlungen umzusetzen. Ein Streicheln der Wangen ist kaum ein Ersatz für die vielen taktilen Liebesbeweise, nach denen wir uns täglich sehnen. Fremden schütteln wir die Hände; mit Familienmitgliedern und Freunden treten wir jedoch in engeren Kontakt. Wir umarmen uns, küssen uns, legen die Arme umeinander. Auch unserem Liebespartner geben wir nicht die Hand, sondern wir küssen ihn, umarmen uns und vereinigen uns in der vollkommensten Form der Berührung – im Geschlechtsakt.

Anmerkungen

- 1 Ashley Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin*, New York 1978.
- 2 F. Wood Jones, *The Principles of Anatomy as Seen in the Hand*, Baltimore 1942, S. 324 ff.
- 3 Davenport Hooker, *The Prenatal Origin of Behavior*, Lawrence, Kansas 1952, S. 63.
- 4 Otto Rank, *Das Trauma der Geburt*, Wien 1924.
- 5 Ashley Montagu, *Prenatal Influences*, Springfield, Illinois 1962.
- 6 Alfred Tennyson, *In Memoriam*, Published anonymously, 1850.
- 7 S. R. N. Chamfort, zitiert nach der engl. Ausgabe, *Products of the Perfected Civilization*, New York 1969, S. 170.
- 8 Ashley Montagu, *Touching* (s. Anm. 1).
- 9 Otto Weininger, *Physiological damage under emotional stress as a function of early experience*, in: *Science*, 119 (1954), S. 285-286.
- 10 Frederick S. Hammett, *Studies in the thyroid apparatus: I*, in: *American Journal of Physiology*, 56 (1921), S. 196-204; und Frederick S. Hammett, *Studies in the thyroid apparatus*, in: *Endocrinology*, 6 (1922), S. 221-229.
- 11 W. R. Ruegamer, L. Bernstein und J. D. Benjamin, *Growth, food utilization, and thyroid activity in the albino rat as a function of extra handling*, in: *Science*, 120 (1954), S. 184-185.
- 12 Harry F. Harlow, *Learning to Love*, New York 1971.
- 13 Harry F. Harlow, *The nature of love*, in: *The American Psychologist*, 13 (1958), S. 673-685.
- 14 Francis T. Pottenger, Jr. und Bernard Krohn, *Influence of breast feeding on facial development*, in: *Archives of Pediatrics*, 67 (1950), S. 454-461; Francis T. Pottenger, Jr., *The responsibility of the pediatrician in the orthodontic problem*, in: *California Medicine*, 65 (1946), S. 169-170.
- 15 Frances E. Broad, *The effects of infant feeding on speech quality*, in: *New Zealand Medical Journal*, 76 (1972), S. 28-31; Frances E. Broad, *Further studies on the effects of infant feeding on speech quality*, in: *New Zealand Medical Journal*, 82 (1975), S. 373-376; Frances E. Broad, *Suckling and speech*, in: *Parent's Centres Bulletin* (New Zealand), Nr. 53, November 1976, S. 4-6.
- 16 R. St. Barbe Baker, *Kabongo*, New York 1955, S. 18.
- 17 Lorna Marshall, *The IKung of Nyae Nyae*, Cambridge 1976; M. J. Konner, *Aspects of the developmental ethology of a foraging people*, in: N. Blurton Jones (ed.), *Ethological Studies of Child Behaviour*, London & New York 1972, S. 285-304; N. Blurton Jones, *Comparative aspects of mother-child contact*, *ibid.*, S. 305-328; E. Richard Sorenson, *The Edge of the Forest: Land, Childhood and Change in a New Gui-*

- nea Protoagricultural Society, Washington, D. C. 1976; Melvin J. Konner, *Maternal care, infant behavior and development among the IKung*, in: Richard B. Lee und Irven DeVore (eds.), *Kalahari Hunter-Gatherers*, Cambridge 1976, S. 218-245.
- 18 E. Richard Sorenson, *Cooperation and freedom among the Fore of New Guinea: a non-aggressive expression of human adaptation which altered as settled agriculture emerged*, in: Ashley Montagu (ed.), *Learning Non-Aggression*, New York 1978.
 - 19 L. Bernstein, *The effects of variation in handling upon learning and retention*, in: *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, 50 (1957), S. 162-167.
 - 20 Urie Bronfenbrenner, *Early deprivation in mammals: a cross-species analysis*, in: G. Newton and S. Levine (eds.), *Early Experience and Behavior*, Springfield, Illinois 1968, S. 627-764.
 - 21 Jack T. Tapp und H. Markowitz, *Infant handling: effects on avoidance learning, brain weight, and cholinesterase activity*, in: *Science*, 140 (1963), S. 486-487.
 - 22 Harry F. Harlow, Margaret K. Harlow und Ernst W. Hansen, *The maternal affectional system of rhesus monkeys*, in: Harriet L. Rheingold (ed.), *Maternal Behavior in Mammals*, New York 1963, S. 276.
 - 23 Ebenda.
 - 24 O. C. Irwin und L. Weiss, *The effect of clothing and vocal activity of the newborn infant*, in: W. Dennis (ed.), *Readings in Child Psychology*, New York 1951.
 - 25 A. Aldrich, C. Sung, und C. Knop, *The crying of newly born babies*, in: *Journals of Pediatrics*, 27 (1945), S. 95.
 - 26 Harry Bakwin, *Emotional deprivation in infants*, in: *Journal of Pediatrics*, 35 (1949), S. 512-521.
 - 27 Harry F. Harlow, *Learning to Love*, New York 1971.
 - 28 Mary Shirley, *The First Two Years. A Study of Twenty-Five Babies*, 3 Bde. Minneapolis 1931/1933.
 - 29 Gordon Bottomley, *A Hymn to Touch*.
 - 30 Sheila Hocken, *Life at first sight – the surprising world of Sheila Hocken*, in: *The Listener* (London), 10. Juni 1976, S. 730-731.
 - 31 O. Spurgeon English, *Sex and human love*, in: D. P. Geddes und E. Curie (eds.), *About the Kinsey Report*, New York 1948, S. 101.
 - 32 Charlotte Wolff, *A Psychology of Gesture*, London 1948, S. 49.
 - 33 Ashley Montagu, *Touching* (s. Anm. 1).
 - 34 William Painter, *The Palace of Pleasure*, London 1566, I.43.

IV

Hand und Fuß

Hand und Denken

Nach übereinstimmender Ansicht sind die Primaten ursprünglich Baumbewohner gewesen, und ihre Fortbewegung auf der Erde hat sich, durch äußere Umstände bedingt, aus Formen entwickelt, die der gelegentlichen Fortbewegung am Boden dienten. Dieser Vorgang hat sich in unterschiedlicher Weise abgespielt; während manche zur vierfüßigen Fortbewegung übergehen (wie sie sich bei den Kynokephalen noch beobachten läßt), spezialisieren sich andere auf vierhändige Fortbewegung (bei den amerikanischen Affen noch um den Greifschwanz erweitert).

Die großen Anthropoiden (Gorilla, Schimpanse, Orang-Utan) befinden sich in einer Zwischensituation, aus der sich vielleicht die der alten Anthropinen begreifen läßt. Ihr Gewicht erlaubt ihnen, Bäume zu besteigen, verwehrt ihnen aber, sich dort über weite Strecken fortzubewegen. Die Suche nach der nötigen Menge an Nahrung führt die Gruppen dazu, sich häufig über Strecken von mehreren Kilometern am Boden zu bewegen und zwar vierfüßig, wobei sie allerdings den Rücken der gekrümmten Finger als Stützfläche der Hand benutzen. Diese Eigentümlichkeit, die die Tastflächen schont und eventuell sogar gestattet, eine Frucht zu transportieren, verdeutlicht, wie das Problem der Freisetzung der Hand sich kompliziert. Noch weniger weiß man über die Transformation des Fußes, die Voraussetzung für ständige Vertikalität.

Von einem Primaten zum anderen ändert sich die Hand relativ wenig. Ihre Rolle, durch Entgegenstellung des Daumens zu den anderen Fingern die Zweige zu fassen, hat sich in immer feinere Fingertätigkeiten umgesetzt, ohne daß dies die Form ihrer Teile merklich verändert hätte. Sehr lückenhaft ist noch die Paläontologie des Fußes der Primaten, obgleich die Evolution des menschlichen Fußes ein ebenso bedeutsames und spektakuläres Phänomen ist wie die des Pferdehufes. Die Entgegenstellbarkeit des großen Zehs ist ein allen Primaten gemeinsames Merkmal, und man müßte also einen Regreß annehmen (den außer den Archanthropinen kein anderer Primat durchgemacht hat), um zu einer Form

von Sohlengang zu kommen, der funktionell dem Fuß des Bären oder dem des Panda entspricht. Daß es sich um eine wichtige Frage handelt, ist den Paläontologen stets bewußt gewesen. Vor zwei Generationen noch ließen sie den großen Zeh allmählich wieder in eine Reihe mit den anderen Zehen rücken, um so, im Morgenlicht des *homo sapiens*, zum perfekten Fußgang zu gelangen. Nichts ist weniger gewiß, ja, es ist möglich, wenn nicht wahrscheinlich, daß die Australopithecinen bereits keinen entgegengestellten Zeh mehr besaßen.

Wir besitzen noch nicht genügend osteologische Daten über den Fuß, um einen vollständigen Beweis antreten zu können, doch darf man wohl davon ausgehen, daß das Fundament, auf dem sich der gesamte Körperbau errichtete, noch nicht an die Situation angepaßt war, aus der – gegenüber den anderen Fortbewegungsweisen der Primaten – die Hand einen Vorteil ziehen sollte, der sich bis heute auswirkt. Nur schwer vermag man sich vorzustellen, daß der große Zeh, der, was Bodenkontakt angeht, das wichtigste Flächenstück ist, nicht Teil eines wirklichen, mit dem restlichen Skelett in Harmonie befindlichen Fußes gewesen sein soll; zumal in dem Augenblick, da das betreffende Wesen sich nur noch auf die funktionelle Qualität seiner Beine verlassen kann, um dem Stamm der Anthropinen einen Vorfahren zu erhalten. Dies ist ein Grund zu der Annahme, daß uns die ersten Glieder der genealogischen Kette noch unbekannt sind. Aber muß man bis zu den Vorfahren der Primaten vor etwa 70 Millionen Jahren selbst zurückgehen, um einen Fuß zu finden, dessen Zeh noch geeignet wäre, einen Menschenfuß entstehen zu lassen?

In welchem Maße sind Hand und Intelligenz verbunden? Man muß jede Tiergattung als ein Ganzes ansehen, das physisch und geistig seiner Lebensweise angepaßt ist, das heißt fähig, die zu seinem Überleben notwendigen Gestenfolgen auszuführen. Die Fähigkeit zur Ausführung dieser Programme hängt von physischen Merkmalen ab; bei den höheren Wirbeltieren hängt die Fähigkeit zu ihrer Anpassung in zunehmendem Maße von der Erziehung und individuellen Erfahrung ab. Die Intelligenz im absoluten Sinne ist an die zweckmäßige Ausführung von Tätigkeitsfolgen und ihre mögliche Überschreitung durch besonders begabte Individuen geknüpft. Die den Tieren zugesprochene Intelligenz betrifft im wesentlichen solche Gattungen, die Gesten und Hand-

lungen ausführen, welche manuelle Verrichtungen umfassen, das heißt Affen, aber auch Waschbär, Ratte, Biber, Eichhörnchen (»intelligente« Nager gegenüber dem Meerschweinchen oder dem Wasserschwein, also Nagern ohne manuelle Möglichkeiten). Nach derselben Auffassung erscheinen uns Elefant und Papagei, weil sie über nicht-manuelle Greifmittel verfügen, »intelligenter« als Pferd oder Adler, obwohl diese ihre Handlungsketten genauso weit entwickelt haben, allerdings in einer vollkommen verschiedenen Richtung.

Die Intelligenz im anthropozentrischen Sinne ist folglich die Hand, zumindest für den Paläontologen, der nur das physische Organ beobachten und seine intellektuellen Vermögen allein von Erkenntnissen über die gegenwärtig Lebenden her erschließen kann. In dieser Richtung hat sich die Idee entwickelt, dem Kriterium der aufrechten Haltung noch das des Gebrauchs von Gegenständen, die als Waffen oder Werkzeuge dienen können, insbesondere behauene Steine, hinzuzufügen. Doch dieses Kriterium des Werkzeuggebrauchs als Ausdruck einer spezifisch menschlichen Geistestätigkeit bedarf der Verfeinerung, wenn es auf weit Zurückliegendes angewandt werden soll, denn die Gelegenheiten, bei denen man den Anthropin mitsamt seinen Gerätschaften entdeckt, sind noch äußerst selten. Außerdem dürfte seine Ausrüstung ganz oder teilweise aus vergänglichen Stoffen, vor allem aus Holz, bestanden haben. Sodann hat in den letzten Jahren die Primatenforschung eine unerwartete Feststellung erbracht, nämlich daß Schimpansen sich Zweige eigens zurechtbrechen, um damit Termiten aus ihrem Bau herauszufischen. Einen Zweig von passender Stärke wählen, ihn auf die richtige Länge brechen, ihn in eines der Löcher eines Termitenbaus einführen, um die Soldaten der Kolonie zu reizen, sich in das Stäbchen zu verbeißen und nach draußen ziehen zu lassen, um dort verspeist zu werden – das bildet eine ebenso komplexe Folge wie die, einen Kiesel von passender Form aufzulesen und mit einem anderen Kiesel zu behauen, um eine Klinge zu erhalten. Der einzige, auf den ersten Blick merkbliche Unterschied ist die Polyvalenz der Klinge und ihre ständige Anwendbarkeit gegenüber dem Termiten-Stäbchen, dessen Gebrauch auf eine kurze Saison beschränkt und dessen »Wild« im energetischen Vergleich der Individuen schlecht abschneidet.

Weshalb sind Wesen, die uns so nahestehen wie die großen An-

thropoiden (Gorilla, Schimpanse, Orang-Utan) und deren Stamm ebenso alt ist wie der unsere, nicht über ein technisches Evolutionsstadium hinausgekommen, das so extrem auf die Herstellung eines einzigen Werkzeugs beschränkt ist? Der Hauptgrund dieses Ausbleibens scheint in der noch engen Verbindung von Hand und Fortbewegung zu liegen. Tatsächlich vermag der Schimpanse in der nahen Umgebung des Termitenbaus die für seine Jagd erforderlichen Zweige zu finden, doch steht es ihm nicht frei, einen Vorrat an Zweigen mit sich zu führen, um jederzeit ans »Fischen« gehen zu können, wenn er unterwegs auf einen Termitenbau stößt. Der Anthropoide ist fähig, sich eines Astes zu bedienen, um einen Gegner auf Distanz zu schlagen, aber nur sofern ihm dieser Ast in die Hände fällt. Der Australopithecus dagegen konnte seinen Ast zu jeder Gelegenheit tragen, eine Keule war daraus geworden. Herstellungsort und Verwendungsort brauchen nicht mehr identisch zu sein; da überschreiten wir die Grenze zur Menschheit.

Trotz des noch sehr affenartigen Aussehens der Australopithecinen kann man davon ausgehen, daß sie das zweite Hauptmerkmal der Zugehörigkeit zur Menschenart besitzen. Die Affen dagegen verfügen über ihre Hand nur, solange sie aufrecht stehen, was ihre technische Innovationsfähigkeit auf die Koinzidenz von Fundort, Herstellungsort und Benutzungsort begrenzt.

Ursprünglich kann sich das technische Verhalten der ältesten Australopithecinen nicht beträchtlich von dem der großen Affen unterscheiden haben. Wohl war die zerebrale Ausstattung des Australopithecus bereits der der begabtesten Affen überlegen, doch bedurfte es weiterer zwei oder drei Jahrmillionen, bis sein Gehirn in Volumen und neuropsychischer Organisation genügend entwickelt war, um ihm eine erweiterte Nutzung der neuromotorischen Kapazität, über die die Anthropinen aufrecht gehend verfügten, zu gestatten.

Die außerordentlich langsame Entwicklung der ersten Anthropinen entspricht einer Evolution des technischen Denkens (des einzigen für uns greifbaren) im Rhythmus der biologischen Evolution. Werkzeuge aus Stein- oder Knochenmaterial bleiben auf zwei oder drei sehr rudimentäre Geräte beschränkt: Kiesel, die durch Abschlagen scharfer Splitter bearbeitet waren (»Chopper«), abgeschlagene Klingen des Chopper, die als Schneidegeräte dien-

ten, und Sphäroide von Faustgröße, deren Gebrauch noch nicht vollständig geklärt ist. Große Knochen oder Antilopenhörner konnten als Keule oder Speiß dienen. Für diesen immensen Zeitraum verfügen wir nur über disparate Stücke, die jedoch hinreichen, um sagen zu können, daß die Australopithecinen in zahlreichen Formen aufgetreten sind, manchmal zur selben Periode, daß ihre Größe zwischen 1 m und 1,50 m schwankte und daß Arten auf verschiedenen Stufen körperlicher Evolution zur selben Zeit existieren konnten.

Unter diesen verschiedenen morphologischen Gruppen besaß eine bereits ein Gehirn von 700 bis 800 cm³ (gegenüber 400 bis 500 cm³ bei den anderen Australopithecinen). Dieses Gehirnvolumen und zahlreiche morphologische Einzelheiten haben ihm den Namen *homo habilis* eingetragen. Er hat vor 1 400 000 bis 1 000 000 Jahren in Ostafrika gelebt, und sein Gebiß ist deutlich menschenartiger als das der klassischen Australopithecinen. Diese haben schwache Vorderzähne und massive Backenzähne, was auf vorwiegend vegetarische Ernährung hinweist; der *homo habilis* hat stärker entwickelte Schneide- und Eckzähne und Mahlzähne mittlerer Größe, womit er dem Allesfresser-Gebiß der jüngeren Anthropinen näherkommt.

Was seine intellektuelle Ebene betrifft, sind die Informationen noch dünner gesät. *Homo habilis* befindet sich noch in der Periode der behauenen Kiesel, verfügte aber vermutlich über eine Ausrüstung aus Holz-, Leder- und Knochengegenständen, die nicht bis heute überdauert haben. Setzte man eine Skala von 1 bis 10 an (wobei 10 dem *homo sapiens* entspräche), so läge der Intelligenzquotient, den sein Steinwerkzeug vermittelt, bei 1 oder 2.

Die Fossilien, die die folgende morphologische Stufe wiedergeben, sind die der Archanthropinen. Diese Anthropinen (*Pithecanthropus*, *Sinanthropus*, *Atlanthropus* usw. . . .) haben zahlreiche gemeinsame Merkmale und besitzen noch eindrucksvolle Augenbögen und eine breite Gesichtsfläche, aber ihre Gehirnkapazität steigt auf 1200 cm³ und überschreitet die der Australopithecinen um das Dreifache und das des *homo habilis* um das Doppelte. Sie entstammen einer deutlich jüngeren Zeit (1 Million bis 100 000 Jahre). In den letzten Jahren hat man die Archanthropinen unter dem Namen *homo erectus* zusammengefaßt, möglicherweise aus schlechtem Gewissen darüber, ihnen so lange eine »gebeugte Stellung« mit gewölbtem Rücken und pendelnden Armen angehängt

zu haben. Das für sie bezeichnende Gerät, jedenfalls im größten Teil des von ihnen bewohnten Europa, Afrika und Asien, ist der Doppelseiter, ein schweres Messer aus Feuerstein oder einem ähnlichen Stein, dessen Schneiden durch zweiseitiges Abschlagen entstehen. Der Doppelseiter hat gewöhnlich die Form eines regelmäßigen, oft sehr sorgfältig gearbeiteten Mandelsteins. Andere Steingeräte (Kratzer, Schaber, Hacke . . .) vervollständigen die Ausrüstung.

Fast ein Jahrhundert lang haben die Archanthropinen für die Paläontologen die Zwischenrolle zwischen Affen und Menschen gespielt. Heute rücken ihre Morphologie und Datierung sie eher in die Nähe des Menschen. Von ihren manuellen Leistungen und der ästhetischen Qualität ihrer Werkzeuge her kann man ihr intellektuelles Niveau mit einem Quotienten von 4 oder 5 belegen.

Wenn die Archanthropinen (*homo erectus*) nicht mehr den Platz von Halbaffen einnehmen, auf den die Wissenschaft des späten 19. Jahrhunderts sie mit der Bezeichnung des Pithecanthropus versetzt hatte, so gilt das erst recht für den Neandertaler, den Anführer der Paläanthropinen. Seine Gehirnkapazität von 1500 bis 1700 cm³, die der unseren entspricht, seine Gerätschaften, die mehr als ein halbes Dutzend Werkzeuge umfassen, sprechen bereits für seine manuelle Intelligenz; daß er aber zudem noch seine Toten begrub und Ockerfarbe zu offenbar ästhetisch-religiösen Zwecken benutzte, hat die Paläontologen dazu geführt, ihn in *homo sapiens neandertalensis* umzutaufen. Diese Rehabilitation unseres nahen Verwandten stiftet indes eine gewisse Verwirrung. Der intellektuelle Quotient, den man dem *homo neandertalensis* beilegen kann, beträgt 6 oder 7.

Die Genese des *homo sapiens sapiens*, also die unsere, läßt sich an recht zahlreichen Fossilien ablesen, die physisch noch den Paläanthropinen nahestehen, aber flachere Augenbögen, eine stärker vorgewölbte Stirn, ein betonteres Kinn, einen runden Schädel aufweisen. Die Neanthropinen verteilen sich vor allem über Kleinasien und Europa. Die ältesten liegen etwa bei 300 000 Jahren. Doch die mit den unseren identischen Rassen lassen sich nicht vor 35 oder 40 000 Jahren nachweisen, also kaum einen Augenblick vor unserer Zeit. Der Mensch des Cro-Magnon ist gewissermaßen das Symbol dieser letzten Menschheit. Letzten insofern, als es,

nach dem Rhythmus der Evolution der Arten, noch einer guten Halbmillion Jahre bedürfte, um zu einer deutlichen Änderung zu kommen.

Eine bedeutende Neuerung vollzieht sich für die Hand zur Zeit des Cro-Magnon-Menschen. Bis zu den ersten zweifüßig sich fortbewegenden Anthropinen hat die Hand zum Gehen gedient, bis zum *homo sapiens* hat sie zum Ausdruck der technischen Intelligenz gedient, von da an verdoppelt sie die stimmliche Sprache um eine stofflich-figurative Sprache. Die verbalen Symbole ergießen sich in die Themen der Gravur, der Malerei, der Skulptur von Tiergestalten und in abstrakte Symbole. War die Technik an die Hand gebunden, so war die Sprache es gewiß auch, in der Redemimik, wahrscheinlich im Tanz und in der Musik. Wohl versteuern die Gesten nicht, doch zeigt uns seit den Archanthropinen die ästhetische Qualität dessen, was auf uns gekommen ist (die aus Stein gehauenen Werkzeuge), wie etwas, das mehr als reine Technizität war, ins Tun der Menschen Eingang fand.

Gunter Gebauer

Hand und Gewißheit

Die letzte Hand
klopft an die Wand,
sie wird mich nicht verlassen.
Des Knaben Wunderhorn

In dieser Arbeit werde ich den menschlichen Körper als Produzenten von Erkenntnis betrachten. Dieser Gesichtspunkt ist sicher nicht neu. Die Entwicklungspsychologie in der Tradition von Jean Piaget und Henri Wallon zeigt den körperlichen Anteil bei der Herausbildung der menschlichen Intelligenz; die Anthropologie Arnold Gehlens will die Höherentwicklung des Menschen im Vergleich zum Tier wesentlich aus körperlichen Faktoren erklären; Wilhelm Dilthey versucht, den »Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Außenwelt und sein Recht« durch den Umstand nachzuweisen, daß menschliche Handlungen auf materielle Widerstände stoßen. Der Pragmatismus macht die Weltkonstitution vom Handlungserfolg abhängig; dies sind gewiß nur Beispiele, die für eine ganze Reihe anderer Autoren stehen. Es ist aber fast nie die Struktur der materiellen Beschaffenheit des Körpers mit der Struktur der produzierten Erkenntnis in Beziehung gesetzt worden.¹ In der Regel begnügt man sich mit dem Begriff der Handlung, um den körperlichen Anteil an der Erkenntnis anzugeben; dies geschieht insbesondere in der Psychologie, Soziologie und Philosophie. Die Form menschlicher Handlungen ist jedoch in einem beträchtlichen Ausmaß von der *materiellen Form* des menschlichen Körpers abhängig. Im folgenden will ich zur Klärung dieser Abhängigkeit beitragen.

Als Ausgangspunkt wähle ich einen philosophischen Autor, der den Körper in seinem Werk so gut wie nie erwähnt hat – mit einer Ausnahme, die gleich zur Sprache kommen soll –, dessen Denken aber von impliziten Hinweisen auf Körperliches geradezu durchdrungen ist: Ludwig Wittgenstein. Ich werde eine Lektüre seiner späten Philosophie vorschlagen, die eine zwar unausgesprochene und von der Literatur ignorierte, aber immanent vorhandene anthropologische Seite seines Denkens hervorhebt. Diese Bemerk-

kungen machen deutlich, daß die Lektüre stark interpretatorisch ist – und vielleicht nicht den »authentischen« Wittgenstein, falls es ihn gibt, rekonstruiert –, aber einer interessanten Seite seiner Überlegungen gerecht wird, die zu dem Aufregendsten seiner Philosophie gehört.

Es handelt sich um Überlegungen, die Wittgenstein in den ein- einhalb Jahren vor seinem Tod (zwischen 1949 und 1951) in Form von Bemerkungen über die Sicherheit der Erkenntnis notierte und die von G. E. M. Anscombe und G. H. von Wright unter dem Titel *Über Gewißheit* veröffentlicht wurden.²

1. Der methodische Zweifel

Am Ende seines Lebens sieht Wittgenstein, daß die Methode der philosophischen Analyse – auf jeden Fall seit Descartes – falsch ist, weil sie von falschen Voraussetzungen ausgeht:³ Der Ausgangszustand philosophischer Reflexion wird üblicherweise als ein Zustand der Erkenntnisunsicherheit aufgezeigt, der in einer Suche nach sicheren Erkenntnissen zu überwinden ist. Philosophie ist wesentlich Zweifel, Suche, Reinigung, Kontrolle und Prüfung – ein langes, mühsames Vordringen zu Ergebnissen, die der Zweifel nicht mehr erreichen kann. Descartes formuliert das Paradigma dieser philosophischen Methode. Sie ist auf das engste mit dem Zweifel an den Sinneseindrücken verbunden, die täuschen und irreführen oder halluziniert werden können. Sie ist das Prinzip der Kontrolle des Geistes über den Körper.

Die letzten Bemerkungen könnten Anlaß zu Mißverständnissen geben, wenn man nicht den Kern der Cartesianischen Überlegung freilegt und unter der Wittgensteinschen Kritik betrachtet. In den *Meditationes*⁴ widmet sich Descartes der systematischen Suche nach dem unbezweifelbaren Fundament der Erkenntnis. Das Ergebnis der Suche soll dessen Beweis mit einer »Gewißheit und Evidenz« (260) erbringen, die die Beweise der Geometrie noch übertreffen. Systematisch ist die Suche darin, daß sie schrittweise alles ausschließt, was einem möglichen Zweifel unterworfen werden kann.

Der zweifelnde Blick Descartes' erfaßt alles, was sich ihm darbietet: die umgebenden Objekte, alle Sinneswahrnehmungen, schließlich den eigenen Körper. Alles kann Täuschung sein, nichts

ist mehr gewiß. Der letzte Fixpunkt liegt nicht in dem, was ich erkenne, sondern in der geistigen Handlung, die darin besteht, daß ich bezweifle: Was immer ich sehe, zu sehen glaube, träume, halluziniere oder was meiner Einbildung eingegeben wird, sagt mir nur das eine mit Gewißheit: daß eine geistige Handlung stattfindet, deren Objekt und Intention zwar letztlich ungewiß ist, die aber doch die eine letzte Gewißheit enthält, eine Handlung des Geistes – und nur dieses eine – zu sein. Der Fixpunkt der Erkenntnis liegt jenseits der körperlichen Welt in der Domäne des Geistes.

Erkenntnis wird allein aus dem Geist heraus erzeugt; die Körper – sowie alle Dinge, »die vom Körper abhängen« (283) – werden unserem Verstand nicht durch Erfahrung, Sinneswahrnehmungen, gegeben – »wir erkennen sie nicht dadurch, daß wir sie sehen oder daß wir sie berühren, sondern allein dadurch, daß wir sie mit Hilfe des Denkens entwerfen« (conçevons, 283).

Das Cartesianische Erkenntniswesen entledigt sich seines Körpers; was ihm an Resten der körperlichen Substanz bleibt, ist nicht mehr als der Stoff von Träumen und Einbildungen: es gibt sie möglicherweise, sie können möglicherweise auch anders sein – »vielleicht sind unsere Hände, unser ganzer Körper nicht so, wie wir sie sehen« (269). In letzter Konsequenz können wir uns sogar vorstellen, daß wir »überhaupt keine Hände, keine Augen, kein Fleisch, kein Blut, keine Sinne haben, sondern fälschlicherweise alle diese Dinge zu haben glauben« (272).

Der radikale Erkenntniszweifel, der als einzige sichere Erkenntnis die Handlung des Zweifels selbst anerkennt, führt zu der Behauptung einer totalen Loslösung des Denkens vom Körper. Das Denken entsteht und operiert aus sich selbst heraus; der Körper ist – ob er so, wie er ist, oder anders oder überhaupt nicht besteht – für das Denken so irrelevant wie ein Traum.

Descartes schreibt in seiner Erwiderung auf die Einwände Arnauds gegen die *Meditationes*: »... es ist gewiß, daß dieses Ich, das heißt meine Seele, durch die ich bin, was ich bin, vollkommen und tatsächlich von meinem Körper unterschieden ist und daß sie ohne ihn sein oder existieren kann derart, daß, auch wenn er überhaupt nicht wäre, sie nicht aufhören würde, alles das zu sein, was sie ist« (423). Und auf Gassendis Einwände antwortet Descartes: »... ich leugne absolut, daß ich ein Körper bin« (». . . que je sois un corps«, 479).

2. Fundamentale Gewißeheiten

Es gibt viele Möglichkeiten, sich mit Descartes' Position auseinanderzusetzen. Uns interessiert aber – und daher ist Descartes hier zur Sprache gekommen – der unmittelbare Zusammenhang zwischen radikalem Erkenntniszweifel und der Ablehnung jeder Form von Beziehungen zwischen Körper und Denken. Die radikale, bodenlose Skepsis gegenüber Erfahrung und Sinnen, gegründet auf dem Argument der möglichen Täuschung, ist Dreh- und Angelpunkt der Leugnung von Beziehungen dieser Art. Genau der Zusammenhang von Erkenntniszweifel und Erfahrungsskepsis wird in Wittgensteins Notizen über Gewißheit untersucht. Wesentlicher Ausgangspunkt ist die Überlegung, daß der radikale Erkenntniszweifel sich in Widersprüche verwickelt:

Die Rekonstruktion der Grammatik von »wissen« und »zweifeln«, die Wittgenstein unternimmt, zeigt, daß der sinnvolle Gebrauch beider Ausdrücke an bestimmte Voraussetzungen gebunden ist: Wissen und Zweifel sind nur innerhalb eines Sprachspiels möglich⁵ (ÜG § 24), sie befinden sich immer in einem System⁶, und sie setzen voraus, daß eine Prüfung über den bezweifelte Sachverhalt möglich ist. Im Gebrauch von »wissen« und »zweifeln« steckt einmal die Annahme, daß die Verfahren zur Gewinnung von Erkenntnis und zur Prüfung (logisch) voneinander unterschieden sind, zum anderen die weitere Annahme, daß die Prüfungsverfahren auf einer sicheren Grundlage beruhen und zu unbezweifelbaren Ergebnissen führen.

Wodurch wird garantiert, daß die prüfende Instanz dem radikalen Erkenntniszweifel standhalten kann? Es gibt keinen Grund für diese Annahme; die prüfende Instanz ist nicht sicherer als das zu prüfende Wissen. »Ich will sagen, daß ich nicht auf dem Mond gewesen bin, steht für mich *ebenso* fest, wie irgendeine Begründung dafür feststehen kann« (§ 111).

Der radikale Erkenntniszweifel müßte sogar das Verfahren der Prüfung selbst in Frage stellen:

Der Verdacht, eine Wahrnehmung könne geträumt sein, beruht auf dem für gewiß gehaltenen Gedanken, daß sich das Geträumte vom Nicht-Geträumten unterscheidet und daß – zumindest im Denken – ein Bereich des Nicht-Geträumten existiert. Nichts garantiert aber, daß dieser Gedanke unbezweifelbar und evident sei. Wer – wie Descartes – bereit ist, alles in Frage zu stellen, wird ihn

ohne Mühe bezweifeln können: Wir können die Abgrenzung zwischen Geträumtem und Nicht-Geträumtem selbst wieder geträumt haben. »Das Argument ›Vielleicht träume ich‹ ist darum sinnlos, weil dann eben auch die Äußerung geträumt ist, ja auch *das*, daß diese Worte eine Bedeutung haben« (ÜG § 383). Wenn ich nicht mit Sicherheit angeben kann, ob ich eine Prüfung geträumt habe oder nicht, kann ich letztlich kein Abgrenzungskriterium zwischen Traum und Wirklichkeit angeben, das vom Zweifel ausgenommen wäre.⁷

Dieser Sachverhalt hat keineswegs Erkenntnisunsicherheit oder Willkür zur Folge. Er erzwingt allerdings die Abkehr von der reduktionistischen Methodik, wie sie Descartes anwendet. Da es bestimmte Sätze gibt, auf denen unser Denken und Wissenssystem beruht, können sie innerhalb dieses Rahmens – aber einen anderen als diesen Rahmen haben wir nicht! – als gewiß angenommen werden.

Das Cartesianische Verfahren, alles Gewußte, Gedachte und Erfahrene prinzipiell für Illusionen zu halten, entspricht dem Verdacht, »daß wir uns in allen Rechnungen verrechnet haben« (§ 55), und das heißt, daß der Zweifel »nach und nach seinen Sinn« »verliert« (§ 56). »Es ist hier ein ähnlicher Fall wie wenn man zeigt, daß es keinen Sinn hat zu sagen, ein Spiel sei immer falsch gespielt worden« (§ 496). Ein Spiel, das von einer Gemeinschaft regelhaft und in Übereinstimmung gespielt wird, kann nicht falsch sein (ebensowenig wie es richtig sein kann).

»Wenn Einer Zweifel in mir immer aufrufen wollte und spräche: da täuscht dich dein Gedächtnis, dort bist du betrogen worden, dort wieder hast du dich nicht gründlich genug überzeugt, etc., und ich ließe mich nicht erschüttern und bliebe bei meiner Gewißheit – dann kann das schon darum nicht falsch sein, weil es erst ein Spiel definiert« (§ 497).

Jede Handlung, auch das philosophische Denken, vollzieht sich innerhalb von Sprachspielen. Eines von vielen, wenn auch ein besonderes Sprachspiel, ist der Zweifel selbst. Damit es gespielt werden kann, müssen bestimmte Voraussetzungen, wie z. B. konstitutive Bedingungen der Sprachspiele: Regeln, eine Spielpraxis, eine Spielgemeinschaft, mit unbezweifelbarer Sicherheit erfüllt sein: »Das Spiel des Zweifelns selbst setzt schon Gewißheit voraus« (§ 115).

Welcher Art ist diese Gewißheit? Wittgenstein zeichnet eine

Klasse von Sätzen – die er »Erfahrungssätze« nennt – aus, die keiner Prüfung unterzogen werden können. Ein derartiger Satz ist z. B.: »Dies ist eine Hand, dies ist eine andere.«

»Wie wäre es, jetzt daran zu zweifeln, daß ich zwei Hände habe? Warum kann ich's mir gar nicht vorstellen? Was würde ich glauben, wenn ich das nicht glaubte? Ich habe noch gar kein System, worin es diesen Zweifel geben könnte. – Ich bin auf dem Boden meiner Überzeugungen angelangt. – Und von dieser Grundmauer könnte man beinahe sagen, sie werde vom ganzen Haus getragen.« (§ 247 f.)

Das Denken beginnt nicht mit dem Zweifel, sondern mit dem *Setzen von Gewißheiten*. Erste Gewißheiten liegen *in den Fundamenten der Sprachspiele*. »Es gehört zu dem Sprachspiel mit den Personennamen, daß jeder seinen Namen mit der größten Sicherheit weiß« (§ 579). »Wenn mein Name *nicht* L. W. ist, wie kann ich mich darauf verlassen, was unter ›wahr‹ und ›falsch‹ zu verstehen ist?« (§ 515)

Allerdings kann Wittgenstein nicht alle Sprachspiele meinen, sondern jene, die für unser Denken, Urteilen und unsere Überzeugungen grundlegend sind, die den Charakter einer Regel haben. Fundamental ist z. B. das Sprachspiel des *Wiedererkennens*: »Alles Sprachspiel beruht darauf, daß Wörter und Gegenstände wiedererkannt werden. Wir lernen mit der gleichen Unerbittlichkeit, daß dies ein Sessel ist, wie daß $2 \times 2 = 4$ ist« (§ 455). Welches ist der Ursprung dieses Wissens? »Warum bin ich denn so sicher, daß das meine Hand ist? . . . Ist in dem Sprachspiel diese ›Sicherheit‹ nicht (schon) vorausgesetzt? Dadurch nämlich, daß *der* es nicht spielt, oder falsch spielt, der Gegenstände nicht mit Sicherheit erkennt« (§ 446).

Aus der sinnlichen Erfahrung, wie z. B. der visuellen Wahrnehmung, kann das grundlegende Wissen nicht herkommen, weil es – ebenso wie beim Zweifel – jeder möglichen Erfahrung bereits zugrunde liegen muß. »Daß ich zwei Hände habe, ist unter normalen Umständen so sicher wie irgend etwas, was ich als Evidenz dafür anführen könnte. – Ich bin darum außerstande, den Anblick meiner Hand als Evidenz dafür aufzufassen« (§ 250).⁸

Machen wir uns die Besonderheit der Wittgensteinschen Überlegungen klar: Jeder Zweifel, aber auch jede Sinneswahrnehmung, setzt ein Fundament von Gewißheiten, das selbst nicht Gegenstand von Erkenntnis und Wissen ist, voraus. Man hätte vielleicht meinen können, daß Wittgenstein, nachdem er mit dem radikalen

Erkenntniszweifel den entscheidenden Grund für die Ablehnung einer Beteiligung des Körpers an Erkenntnisprozessen beseitigt hat, den Körpersinnen die Erzeugung von Gewißheiten zuschreiben würde.

Aber die unbezweifelbaren Erfahrungssätze beruhen nicht auf Sinnesdaten. Wittgenstein nimmt hingegen an, daß sie fundamentale Sprachspielregeln ausdrücken.

Weder die rationalistische noch die empiristische Position sind in der Lage, das Problem der Gewißheit zu lösen. Vielmehr liegt die Lösung in einer *anderen Konzeption des menschlichen Körpers* als der des Rationalismus und Empirismus. Wittgensteins Bemerkungen über Gewißheit enthalten eine Problemwendung, die sich mit jener des »linguistic turn« seiner Sprachphilosophie vergleichen läßt: Ebenso wie die Sprache die Struktur unseres Denkens bestimmt, ist die Struktur von Sprache und Denken in die Struktur unseres Körpers »eingegossen« (vgl. § 558).

Wittgensteins Wende entsteht aus einem Erstaunen: Ist es nicht absurd anzunehmen, daß der Geist die Richtigkeit elementarer Körpereindrücke prüft? Es ist absurd, weil hier von »richtig« und »falsch« nicht die Rede sein kann. Elementare Körpereindrücke können überhaupt nicht Gegenstand des Wissens sein. G. E. Moore hatte behauptet, daß es bestimmte Sätze gebe, die ein sicheres Wissen ausdrücken.⁹ So wisse er mit Sicherheit, daß folgender Satz wahr sei: »Hier ist eine Hand, und hier ist eine zweite.« Moore glaubte, auf diese Weise eine Common-sense-Fundierung des sicheren Wissens über die Außenwelt gegeben zu haben. Wie aber wäre es möglich, fragt Wittgenstein, daß ich dies *nicht* wüßte? »Wie, wenn ein Mensch sich nicht erinnern könnte, ob er immer fünf Finger oder zwei Hände gehabt hat? Würden wir ihn verstehen? Könnten wir sicher sein, daß wir ihn verstehen?« (§ 157)

Andererseits gibt es keinen Grund – jedenfalls keinen von der Philosophie üblicherweise anerkannten Grund – für die Annahme, daß wir immer Finger und Hände gehabt haben. Erfahrung ist es nicht, die uns zu ihr führt. Die Annahme beruht auch nicht auf Deduktion; ebensowenig auf Einsicht: »Wenn Einer sagt ›Ich habe einen Körper‹, so kann man ihn fragen ›Wer spricht mit diesem Munde?‹« (§ 244). Jede Art der Einsicht setzt die Tatsache, daß man einen Körper hat, voraus – sie kann also nicht erst durch Einsicht gewonnen werden.

»Wenn Einer mir sagte, er zweifle daran, ob er einen Körper habe, würde ich ihn für einen Halbnarren halten. Ich wüßte aber nicht, was es hieße, ihn davon zu überzeugen, daß er einen habe. Und hätte ich etwas gesagt und das hätte nun den Zweifel behoben, so wüßte ich nicht wie und warum« (§ 257).

Es gibt also Gewißheiten, die nicht mit Hilfe des Denkens gewonnen werden können, die weder mit Argumenten begründet, noch aus Prämissen abgeleitet, noch in Frage gestellt werden können: Gewißheiten des eigenen Körpers, und zwar des Körpers in seiner gegebenen materiellen Form, mit einem Mund, mit Füßen, Händen und Fingern an jeder Hand . . . Wittgenstein behauptet mit dieser Überlegung, daß fundamentale Gewißheiten des Denkens in der materiellen Struktur des Körpers verankert sind. Die mit Hilfe des Körpers erzeugten Gewißheiten liegen *tiefer* als andere Gewißheiten unseres Weltbildes.¹⁰ Die letzte Instanz der Gewißheit, in die alle Begründungen und Rechtfertigungen einmünden, ist das Handeln: »Die Begründung aber, die Rechtfertigung der Evidenz kommt zu einem Ende; – das Ende aber ist nicht, daß uns gewisse Sätze unmittelbar als wahr einleuchten, also eine Art *Sehen* unsererseits, sondern unser *Handeln*, welches am Grunde des Sprachspiels liegt« (§ 204).

Das Handeln »am Grunde des Sprachspiels« ist wesentlich körperlich. Es wird nicht durch Reflexion begleitet, gesteuert oder womöglich determiniert. »Warum überzeuge ich mich nicht davon, daß ich noch zwei Füße habe, wenn ich mich von dem Sessel erheben will? Es gibt kein warum. Ich tue es einfach nicht. So handle ich.« (§ 148)¹¹ Die Sicherheit ist mit der Verwendung unseres Körpers gegeben; daher sagt Wittgenstein, sie sei »gleichsam . . . etwas Animalisches« (§ 359). Die elementaren Regeln der Sprachspiele sind Festlegungen, die im Körpergebrauch getroffen werden – »es ist hier eine Grundlage meines ganzen Handelns« (§ 414). Unsere Gewißheiten haben darin ihren Ursprung, daß wir uns unserer Körper sicher sind – in einem »unumstößlichen Glauben« an die Beschaffenheit unserer Körper.¹²

Zwei Fragen müssen beantwortet werden, um dieser Behauptung ihren Sinn zu geben: Auf welche Weise werden die fundamentalen Gewißheiten gesetzt oder erzeugt? Aus welchem Grund sind diese Gewißheiten für das Denken bedeutsam? – Versuchen wir, die Fragen mit Hilfe der Wittgensteinschen Bemerkungen zu beantworten.

3. Die materielle Form des Körpers als Erkenntnisbedingung

»Warum bin ich denn so sicher, daß das meine Hand ist? Beruht nicht auf dieser Sicherheit das ganze Sprachspiel? Oder: Ist in dem Sprachspiel diese ›Sicherheit‹ nicht (schon) vorausgesetzt?« (§ 446) Wittgenstein hat in den Bemerkungen über Gewißheit seine Verwendung des Sprachspiel-Begriffs gegenüber den *Philosophischen Untersuchungen* erweitert. In den *Philosophischen Untersuchungen* versteht er darunter ein Gewebe von Sprache und Tätigkeit (PU § 7). »Das Wort ›Sprachspiel‹ soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform« (PU § 23).

Die späteren Bemerkungen verlegen die fundamentalen Regelungen der Sprachspiele *vor* die Entstehung der Sprache (was freilich in den *Philosophischen Untersuchungen* schon angedeutet wird). Das Sprachspiel, das im demonstrativen Vorzeigen der Hände besteht, setzt voraus, daß man die Gegenstände, in diesem Fall die Hände, mit Sicherheit erkennt. »Alles Sprachspiel beruht darauf, daß Wörter und Gegenstände wiedererkannt werden« (ÜG § 455). Die »Grundlosigkeit« (§ 166) der Sicherheit erscheint uns nur, wenn wir sie im Denken suchen. Unsere Sprachspiele, in denen sich unsere gesamte Alltagspraxis und unser Denken abspielen, beruhen nicht darauf, daß sie uns »unmittelbar als wahr einleuchten«, also nicht auf »einer Art *Sehen* unsererseits«, sondern auf Handeln (nach § 204).

Handeln ist im Ursprung eine Praxis des Körpers. Die Praxis wird anfangs noch nicht durch Wissen geleitet; sie ist bloße Tätigkeit, die eine besondere Eigenschaft hat: sie bildet die elementaren Sprachspiel-Regeln heraus. Die Tätigkeit z. B. der Hand, ihr Greifen, Berühren, Schlagen, entwickelt ein regelhaftes Verhalten gegenüber allem, was von der Hand erfassbar ist, und erzeugt eine verhaltensstrukturierte Umwelt des menschlichen Organismus. Die Sprachspiel-Regeln der Hand geben dem Handeln und Wahrnehmen eine grundlegende Form: die Form des Handgebrauchs, eines Ergreifens. Dies gilt auch für das andere Körperorgan, das bei Geburt des Organismus in die Auseinandersetzung mit der materiellen Umgebung eintritt, für den Mund: der angeborene Saugreflex beginnt unmittelbar nach der Geburt gegenüber der äußeren Umgebung zu funktionieren.¹³ Nach den Beobachtungen

Piagets lassen bereits die Reaktionsweisen in den ersten Wochen eines Kindes, die Saug- und Greifreflexe, die Lauterzeugung, die Bewegungen und Haltungen der Arme, des Kopfes und des Rumpfes eine Tendenz erkennen, »von den Anfängen ihres primitiven Funktionierens« an *Systematisierungen* herzustellen, »die ihren Automatismus bei weitem überschreiten«. ¹⁴ Die Systematisierungen bestehen in einer Einordnung von Gegebenheiten der Erfahrung in herausgebildete Schemata.

Auf diese Weise wird die Umwelt aufgrund der Tätigkeit des Kindes strukturiert und in primitiver Form auf der motorischen Ebene »wiedererkennbar« (Piaget) gemacht. »Wiedererkannt« werden Komplexe von Verhalten, die bereits in elementarer Weise systematisiert worden sind. Das Neugeborene ordnet »ohne irgendwelches Bewußtsein der Individualität der Gegenstände und der Generalität seines Verhaltens eine ganze Reihe von mehr oder weniger komplexen Gegenständen« in das globale Verhaltensschema des Saugens ein. ¹⁵

Piagets Beschreibung der elementaren Auseinandersetzung des Neugeborenen mit seiner Umgebung zeigt, wie sehr die Struktur des Körpers die Form der Tätigkeit bestimmt – allerdings nicht determiniert: Gegen eine derartige Annahme sprechen die Anpassung der Schemata an die Umwelt und die Assimilation der Umweltreize an schon herausgebildete Schemata. Piaget deutet beide als elementare *geistige* Prozesse: als Prozesse der Schemabildung, der Koordination verschiedenartiger Schemata und Schemamodifikation. Seine Beschreibungen und Deutungen frühkindlichen Verhaltens konzentrieren sich auf das in Handlungen entstehende und darin sich manifestierende Denken, auf die »sensomotorische Intelligenz«. Piaget bleibt so sehr von diesen Entwicklungen fasziniert, daß er den Anteil des Körpers bei den Entwicklungsprozessen auf dessen Funktionen für die Intelligenzbildung reduziert. Vom frühkindlichen Körper behält sein »Konstruktivismus« nicht mehr als die regelhaften geistigen Abstraktionen zurück: die »ständige Ausarbeitung von Operationen und neuen Strukturen«.

In einem Punkt sind Wittgenstein und Piaget sich einig: Unser erstes Handeln ist Körpertätigkeit. Diese erzeugt erste Sprachspiele. Sie bestehen darin, den Körper regelhaft in Gebrauch zu nehmen. Die *Form des regelhaften Gebrauchs* ist wesentlich von der *materiellen Form des Körpers* abhängig. Der Körpergebrauch

erzeugt eine erste Umwelt. Handeln beginnt (genetisch) damit, daß man eine Hand, einen Mund, Augen, Ohren, Füße hat. Wissen wird möglich aufgrund der Organstruktur des menschlichen Körpers.

Die Art und Weise, wie diese erste Umwelt beschaffen ist, kann auf höheren Stufen des Denkens bezweifelt werden. Aber Gegenstand von Skepsis und Zweifel ist nicht die Tatsache des Körpergebrauchs. Denn die regelhafte Verwendung des Körpers macht – neben dem Denken allgemein – auch den Zweifel erst möglich. Einen-Körper-Haben ist vom Wissen, also auch vom Zweifel, ausgenommen, vergleichbar dem Auge, das selbst nicht im Sehfeld liegt.

Die Gewißeiten des Körpers sind Erkenntnisbedingungen, nicht selbst Erkenntnisse. Daher *haben* wir sie; wir wissen oder kennen sie nicht. Sie sind, für uns gegenwärtige erwachsene Menschen, die Tatsachen unseres Körpergebrauchs in Worte gekleidet, nicht mehr und nicht weniger. Daher sind sie weder wahr noch falsch, noch können wir uns in ihnen irren, ebenso wie die Greifbewegung der Hand keine Wahrheitswerte und Irrtumsmöglichkeiten hat. In der Arbeit *L'être et le néant*, deren Bewußtseinstheorie diese Überlegungen ansonsten nicht nahestehen, faßt J.-P. Sartre diesen Gedanken in folgender Formulierung zusammen: »... er [der Körper] ist der Gesichtspunkt (point de vue), zu dem es keinen Gesichtspunkt geben kann, es gibt auf der Ebene des nicht-reflektierten Bewußtseins kein Bewußtsein des Körpers«. ¹⁶

4. Handgebrauch und Sprachgebrauch

Die Organismusstruktur geht mittels des Körpergebrauchs in die Fundamente der Sprachspiele ein. Es ist die Frage zu klären, in welcher Weise sie sich im Gebrauch auswirkt. An der Erzeugung elementarer Gewißeiten können von den Körperorganen nur die Sinnesorgane beteiligt sein. Geruch und Geschmack spielen bei der menschlichen Auseinandersetzung mit der Umwelt nur eine geringe Rolle; das Gehör als weitgehend unbewegliches Organ ist für den aktiv auf die Umwelt einwirkenden Körpergebrauch wenig geeignet. Es kommen dafür das Gesicht und der Tastsinn in Frage, das Auge und die Hand.¹⁷ Kommt vor allem dem Auge

oder der Hand oder einem Zusammenwirken von beiden die wesentliche Bedeutung für die Erzeugung fundamentaler Gewißheiten zu?

»Wenn mich ein Blinder fragte ›Hast Du zwei Hände?‹, so würde ich mich nicht durch Hinschauen davon vergewissern. Ja, ich weiß nicht, warum ich meinen Augen trauen sollte, wenn ich überhaupt daran zweifelte. Ja, warum soll ich nicht meine *Augen* damit prüfen, daß ich schaue, ob ich beide Hände sehe? Was ist *wodurch* zu prüfen?!« (§ 125)

Die Tatsache der beiden Hände ist etabliert durch den Handgebrauch; meine Augen können zu ihrer Verifizierung nicht das geringste beitragen. Die Hand als das ältere Organ erzeugt Grundlagen, die keiner Kontrolle durch das Auge fähig sind.

Die Sicherheit des Wiedererkennens, die unseren Sprachspielen zugrunde liegt, ist in ihrem Ursprung ein *motorischer* Vorgang des Handgebrauchs. Der frühkindliche Organismus erarbeitet sich seine Umgebung durch Fühlen, Saugen, Tasten, Greifen, Reißen, Schlagen, Beißen, Drücken, Kneifen . . . Seine Augen sehen dabei noch nicht; sie sind noch geschlossen, während sich der Körper seiner Hände, Füße, seines Mundes, seiner Haut versichert. Aber nicht nur das – der Handgebrauch erarbeitet sich Eigenschaften der unmittelbaren Körperumgebung: den Widerstand, das Harte und Rauhe, das Nachgiebige und Weiche, das Greifbare . . . Schließlich nimmt der Handgebrauch eine systematische Form an und instrumentalisiert den Körper: Gegenüber neuartigen Elementen der Umgebung werden nacheinander die verschiedenen Formen des Handgebrauchs wie Werkzeuge angewendet. In den ersten Monaten der menschlichen Existenz nehmen die Augen hingegen noch keine Objekte wahr, sondern »tableaux perceptifs«, die »erscheinen und verschwinden«.¹⁸ Die kindliche Umwelt besteht aus Zustandsveränderungen – »tout est changement d'état«.

Vieles, was der Handgebrauch erarbeitet, wird in der späteren Entwicklung umstrukturiert, modifiziert oder verworfen. Es sind auch nicht einzelne Erfahrungen des frühkindlichen Handgebrauchs, die das spätere Denken aufnimmt. Vielmehr sind die Prozesse, in denen der Organismus gegenüber seiner Umgebung von sich Gebrauch macht, der Ausgangspunkt der Gewißheitserzeugung. In ihnen werden Sicherheiten gewonnen, auf deren Fundament die elementaren Sprachspiele errichtet werden: Sicherhei-

ten über den eigenen Körper, die Körpertätigkeit und die Körperumgebung.¹⁹ Zweifel an der Wirklichkeit der »Außenwelt« sind auf einer Ebene, die mit der Herstellung dieser Außenwelt überhaupt erst beschäftigt ist, ausgeschlossen.

In der Gewißheitserzeugung liegt der Initialzustand des Denkens, nicht in angeborenen Wissenskernen, wie Chomsky²⁰ meint. Für den Initialzustand des Denkens sind die Augen, um eine Ausdrucksweise Wittgensteins zu verwenden, »irrelevant«. Gebrauch ist, zuerst, ausschließlich eine Sache der Hände. Moores Satz wird in sein Gegenteil verkehrt: »Ich weiß, daß ich zwei Hände habe«, wird zu: »Weil ich zwei Hände habe, weiß ich.«

Wittgensteins zentrale Kategorie des Gebrauchs findet ihre Fundierung in der materiellen Form der Hände. Die Umwelt nimmt durch das handelnde Subjekt in der Weise Gestalt an, wie dessen Hände mit ihr umgehen.²¹ Zu sagen, sie entstehe durch Gebrauch, heißt annehmen, daß sie in den Händen angelegt, d. i. ihrer Möglichkeit nach vorgeformt ist. Diese Bemerkung gilt für die Umwelt im Stadium ihrer Entstehung beim Neugeborenen und, wie die Arbeiten Leroi-Gourhans gezeigt haben, beim prähistorischen Menschen. Aber sie behält ihre Gültigkeit auch auf den höheren Entwicklungsstufen des Menschen, die sich mit Hilfe von Symbolen von der konkreten Situation ablösen können: Die Bedeutung von Symbolen bleibt an die Kategorie des Gebrauchs gebunden.

Es ist sicher etwas anderes, ob ich die Hand oder ein Wort gebrauche. Aber auf dem Grund der beiden Gebrauchsweisen gibt es einen Zug, der zwischen beiden Fällen eine strukturelle Analogie konstituiert. Diese liegt in der mit dem Gebrauch erworbenen Gewißheit.

»Wenn ich sage »Natürlich weiß ich, daß das ein Handtuch ist«, so mache ich eine *Äußerung*. Ich denke nicht an eine Verifikation. Es ist für mich eine unmittelbare Äußerung. – Ich denke nicht an Vergangenheit oder Zukunft . . . – Ganz so wie ein unmittelbares Zugreifen; wie ich ohne zu zweifeln nach dem Handtuch greife. – Aber dieses unmittelbare Zugreifen entspricht doch einer *Sicherheit*, keinem Wissen. – Aber greife ich nicht auch zum Namen eines Dinges?« (§ 510 f.)

Es ist kein Zufall, daß Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* seine Überlegung, der Gebrauch von Wörtern kon-

stituieren in den meisten Fällen deren Bedeutungen, immer wieder an Beispielen des Handgebrauchs exemplifiziert: am Zugreifen, Herreichen, Fassen, Hinweisen. Die variable Funktionsweise sprachlicher Ausdrücke wird mit derjenigen von Gegenständen verglichen, die mit der Hand bewegt werden und deren Funktionen fortsetzen oder erweitern: mit Werkzeugen (PU § 11) und Handgriffen (PU § 12). Der Spracherwerb wird als Erlernen eines Umgehens mit Gegenständen, allerdings mit Symbolen, dargestellt. Wenn ein Kind beginnt, mit Wörtern umzugehen, hat es *vorher* schon die Gewißheiten festgesetzt, die für den Umgang mit Gegenständen nötig sind. Wenn jemand den Gebrauch eines Wortes lernt, geschieht dies nicht, weil er schon die Regel weiß, »sondern dadurch, daß er in anderm Sinn schon ein Spiel beherrscht« (PU § 31).

Auch der Sprachgebrauch erzeugt Gewißheiten; der Gebrauch ist in vielen Fällen ein »Greifen« zu Namen für Dinge. Bedeutungen werden durch Greifen konstituiert; sie entstehen aus der Tätigkeit der Hand – auf höheren Ebenen im symbolischen, auf unteren Ebenen im wörtlichen Sinn. »Eine Bedeutung eines Wortes ist eine Art seiner Verwendung. – Denn sie ist das, was wir erlernen, wenn das Wort zuerst unserer Sprache einverleibt wird« (ÜG § 61). Auf den höheren Ebenen wird eine Wortbedeutung dem »Sprachkörper« »einverleibt«, auf den unteren Ebenen sind die Bedeutungen von Symbolen, als Greifbares in der Hand, gleichsam Erweiterungen des Körpers.

Benennungen erfassen die Umwelt; daher sind sie viel tiefer verankert als nur in reinen Abmachungen und Übereinkünften. Lange bevor ein Kind sprachliche Ausdrücke für Gegenstände seiner Umgebung erwirbt, hat es in seinen primitiven Sprachspielen von der Umgebung Besitz ergriffen. Dem Spracherwerb geht die Ausbildung eines Handlungssystems vorher, in dem die Hand das »Führungsorgan« (Gehlen) ist.

Man kann das Handlungssystem unterschiedlich theoretisch beschreiben: in Anlehnung an G. H. Mead²² als »Reaktionsreihen« oder, auf der Linie der Genfer Entwicklungspsychologie, als »Handlungsschemata«, Wittgenstein folgend als »Sprachspiele« – trotz aller, teilweise bedeutender, Unterschiede der wissenschaftlichen Positionen kommt man zu dem Ergebnis, daß in einer *vorsprachlichen Praxis* vom Organismus selbst erste Regeln entwickelt werden müssen. Genau diese Regelausbildung vollzieht sich

in der Produktion von Gewißheit. Im Unterschied zu regelhaftem Verhalten anderer Spezies sind die Setzungen durch die Hand von einer ganz besonderen Qualität, indem sie Festsetzungen treffen, die nicht mit dem Ende der jeweiligen Tätigkeit verlöschen. Sie sind dauerhafte, stabile Grundlage von sich wiederholenden gleichen oder modifizierten (z. B. sich anpassenden, korrigierenden) Handlungen.

Greifen und Einverleiben, die beiden Seiten des Handgebrauchs, erweitern in ihrer ständig fortschreitenden Tätigkeit die Hand über sich selbst hinaus; die Grenzen der Physis des Handelnden überschreitend, formen sie alles, was ergriffen und einverleibt wird, zu einem durch die Reichweite der Bewegung begrenzten sensomotorischen Körper und erweitern diesen, nach dem Spracherwerb, zu einem menschlichen Symbolkörper. Unsere Gewißheiten sind Bestandteile unserer Körper.

5. Die Erzeugung von Situationen durch den Handgebrauch

Die Sprache behält wesentliche Grundzüge des Handgebrauchs bei; sie kann sich nicht von ihnen lösen, weil jede Loslösung die Grundzüge schon voraussetzen würde. Diese liegen in der materiellen Struktur der Hand begründet. Eine Archäologie der Sprache würde die Bindung von Syntax und Semantik an die Geschichte des Körpers aufzeigen. Die Grundzüge des Handgebrauchs habe ich – in einer zugespitzten Formulierung – als Greifen und Einverleiben bezeichnet. Im folgenden versuche ich, eine systematische und analytische Darstellung von beiden Gebrauchsweisen zu geben.

Die Hand ist in hohem Maße beweglich; sie kann auf Gegenstände einwirken, diese verfügbar machen und die Resultate der Einwirkungen ertastend wahrnehmen. Sie hat neben hoher Mobilität ein umfangreiches Bezugssystem, gekennzeichnet durch Position im Raum, Temperatur-, Schmerz-, Druckempfindung. Das Bezugssystem kann durch Bewegungen im Raum erweitert werden. Die Bewegungen der Hand werden relativ zum Körper wahrgenommen; räumliche Orientierung wird dadurch erleichtert, daß sie mit zwei anderen sinnlichen Bereichen in Beziehung steht: mit dem Rumpf und dem Kopf.

Die Hand kann aufgrund ihrer Mobilität andere Personen – und die eigene – erreichen und auf der Basis ihres Bezugssystems leicht Botschaften aufnehmen, ausgeben oder austauschen (Händedruck, Feuchtigkeit, Weichheit, Wärme) und Beziehungen ausdrücken (streicheln, schlagen . . .). Sie hat im Unterschied zu allen anderen Sinnesorganen die Fähigkeit, Tätigkeiten intentional zu vollziehen, also initiativ, aktiv oder reaktiv zu werden, Tätigkeiten einzuleiten und zu beenden.²³ Die Hand kann den Zeitfluß in einzelne Handlungszeiten zergliedern. Sie kann greifen und innehalten, dann wieder greifen oder andere Bewegungen vollziehen usw. Auf diese Weise *erzeugt sie Situationen* und ist in der Lage, *dieselben Situationen zu reproduzieren*. Allein das Lauterzeugungssystem ist wie die Hand fähig, identifizierbare, generalisierbare und imitierbare Produkte hervorzubringen.²⁴

Innerhalb der jeweiligen Situation verwirklicht die Hand eine (oder mehrere) ihrer – genetisch angelegten oder selbst entwickelten – Tätigkeitsdispositionen (Systemanwendung). Sie nimmt Bestandteile, die vorher noch nicht zu ihr gehörten (aber der Möglichkeit nach zu ihr gehören können), in sich auf (Systemvergrößerung). Sie kann ihre Tätigkeiten variieren und ihre Bestandteile verändern; der Handgebrauch ist, wenn er systematisch vorgenommen wird, Experimenten vergleichbar. Schließlich kann die Hand verschiedene »Experimente« miteinander koordinieren und die Resultate kombinieren (Konstruktion).

Der in diesem Abschnitt entwickelte Gedanke besteht darin, daß im Handgebrauch Situationen und geistige Konstruktionen entstehen, die über den Körper selbst hinausführen. Er soll im folgenden Abschnitt im Lichte einer Erfahrungswissenschaft, aus der Perspektive der Paläontologie, interpretiert werden.

6. Befreiung der Hand und Befreiung von der Hand

Bei aller Reserve muß man Arnold Gehlen einen Gedanken konzedieren: Die biologische Struktur des menschlichen Organismus – die Hand ist dabei als einzigartig hervorzuheben – bestimmt das Verhältnis des Menschen zur Welt. Die Formulierungen Gehlens (»Weltoffenheit«, »Unspezialisiertheit«) haben nur dann Sinn, wenn man sie präzisieren kann; d. h., wenn man die Organismusstrukturen und deren Einfluß auf Erkenntnis und Handlungen

angibt. Denn nicht jedes Verhalten zur Welt wird durch Organismus-Strukturen bestimmt. Welches sind die grundlegenden Züge, die die Entwicklung vom elementaren Handgebrauch bis zum hochentwickelten Sprachgebrauch durchziehen? Beispielsweise gehört zu den Leistungen der Hand *nicht* die Erzeugung des Ichs, einer Personenkategorie, nicht einmal die Trennung von handelndem Subjekt und behandeltem Objekt (die Hand legt nicht die Körpergrenzen fest).²⁵

Gehlen (Herder folgende) pauschale Kennzeichnung des menschlichen Organismus in rein negativem Sinn als »Mängelwesen« ist deswegen irreführend, weil sie rhetorische Gebärde bleibt und die Möglichkeit – die Gehlen zweifellos herausgearbeitet hat – vergibt, Einblicke in körperliche Bedingungen menschlicher Erkenntnis zu gewinnen.²⁶ Eine »Offenheit« und Nicht-Spezialisiertheit wird auch von der modernen Paläontologie²⁷ in der Entwicklung des Menschen gesehen, aber nicht im Sinne eines Mangels. Die Hand mag im Vergleich zu den Vorderläufen von Rehen und Pferden, den Zangen von Krebsen, den Krallen von Vögeln, Tatzen von Bären, schließlich den Greifhänden von Affen als »hoffnungslos unangepaßt«²⁸ erscheinen. Aber es zeigt die schiefe Sicht Gehlen, diesen Sachverhalt »unter entwicklungsbiologischem Gesichtspunkt als [einen der menschlichen] Primitivismen« aufzufassen.²⁹ Was Gehlen für den Ausgangspunkt der Entwicklung nimmt – das Wesen mit dem aufrechten Gang und dem freien Handgebrauch –, gilt nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung als deren vorläufiger Endpunkt (nämlich das Auftreten des *homo sapiens* und seiner Vorläufer des Anthropen).

Die Entwicklungsoffenheit des Menschen beruht zwar auf einem Fehlen von Spezialisierung, aber diese begründet keinen Mangel, sondern Möglichkeiten für höhere Entwicklungen, die einem vollspezialisierten Organismus verschlossen bleiben. Wenn die Entwicklung z. B. nach dem Erwerb des aufrechten Gangs »zu einer immer weiter getriebenen Kortikalisierung des neuro-motorischen Systems« hin verlaufen wäre, hätte sie den Menschen in ein Wesen eingeschlossen, das den am höchsten entwickelten Insekten vergleichbar gewesen wäre. Sie ist, im Gegenteil, über die motorischen Bereiche des Gehirns hinausgegangen und hat die neue nicht-motorische Fähigkeit »unbegrenzter Generalisierung« erschlossen.³⁰

Die Entwicklungsoffenheit ist – weit entfernt davon, einen Aus-

gangszustand menschlicher Entwicklung darzustellen – das Ergebnis einer Folge von »Befreiungen« des Organismus: »Befreiung« des »ganzen Körpers vom flüssigen Element«, »des Kopfes vom Boden«, »der Hand von der Fortbewegung und schließlich des Gehirns von der Gesichtsmaske«.³¹ Die großen Etappen der Entwicklung des menschlichen Organismus sind gekennzeichnet durch die sukzessive Herausbildung der mechanischen Organisation der Wirbelsäule und der Glieder, der Schädelaufhängung, des Gebisses, der Hand und des Gehirns.³²

Der Ausbildung des Handgebrauchs kommt in der paläontologischen Sicht Leroi-Gourhans eine ganz entscheidende Bedeutung zu. Auf eine knappe Formel gebracht, behauptet Leroi-Gourhan, daß der Handgebrauch wesentlich an der Herausbildung des menschlichen Gehirns in seiner heutigen Form, insbesondere des Sprachzentrums, beteiligt ist. Zwei grundsätzliche Annahmen bilden die Voraussetzung dieser Hypothese:

1. Die Gehirnentwicklung geht nicht – wie traditionell behauptet – der Herausbildung des Körperapparats vorher.³³ Wie Leroi-Gourhan in einer Reihe von Einzeluntersuchungen nachweist, verhält es sich eher umgekehrt: Einrichtung und Ausbau des Gehirns »folgen denen der Körpermaschine«³⁴; das Gehirn »bleibt unvermeidlich abhängig von den Möglichkeiten selektiver Anpassung des Körper-Gerüsts«.³⁵

2. Die motorischen Zentren von Hand und Sprache liegen in der Hirnrinde in unmittelbarer Nachbarschaft: das motorische Sprachzentrum in der Pars opercularis der unteren Stirnwindung, die Motoneuronen der Hand in der vorderen Zentralwindung. Bei Zerstörung des motorischen Sprachzentrums geht bei intaktem Sprechwerkzeug und erhaltener Intelligenz die Fähigkeit, Begriffe in *Wort- und Schriftbilder* umzusetzen, verloren (motorische Aphasie und Agraphie). Das motorische Sprachzentrum steht daher nicht nur mit dem »Begriffszentrum« in der Stirnhirnregion, sondern auch mit denjenigen Rindengebieten in Verbindung, in denen die zum Schreiben notwendigen motorischen Bewegungsvorstellungen gebildet werden (vordere Zentralwindung, Parietalregion).

Die erste Annahme gründet die Ausbildung des Gehirns auf Prozesse der Körperentwicklung. Leroi-Gourhan gibt wichtige Entwicklungsschritte an: Der erste Schritt, der von allen Wirbeltieren vollzogen wird, besteht in der Ausbildung eines Feldes vor

dem Körper³⁶; der zweite unterteilt dieses in »zwei komplementäre Territorien, wovon das eine durch die Bewegung des Kopfes, das andere durch die Bewegung des Vordergliedes, oder genauer: durch die Bewegung der Gesichtsorgane und der Extremitäten des Vordergliedes begrenzt wird«. Das Körpervorfeld enthält somit zwei Pole, einen Gesichts- und einen Handpol, die beide »in enger Beziehung miteinander die ausgearbeiteten technischen Operationen vollziehen«. ³⁷ Die Säugetiere erreichen die am höchsten entwickelte Koordination von Gesichts- und Handfeld. ³⁸

Der entscheidende Schritt, der den Unterschied des Menschen von anderen Lebewesen konstituiert, ist die Befreiung der Hand von der Fortbewegung. Nur beim menschlichen Organismus vollzieht sich die Zusammenarbeit von Gesichts- und Handpol, ohne daß das Vorderglied gleichzeitig bei der Fortbewegung verwendet wird. ³⁹ Bei den Affen sind Hinter- wie Vorderhand Instrumente der Ortsveränderung. »Das lokomotorische Greifen hat aus den Affen Primaten gemacht, wie die zweibeinige Fortbewegung die Anthropen erzeugt hat«. ⁴⁰

Der Befreiung der Greifhand von der Fortbewegung scheint, nach den verfügbaren Kenntnissen, eine Vergrößerung der Cortexoberfläche des Stirn- und Scheitellappens zu folgen (dies zeigt die Entwicklung vom Australanthropen bis zum Paläanthropen). Nach dieser Vermutung ist die menschliche Körperentwicklung zwar frühzeitig abgeschlossen, aber die Gehirnentwicklung steht mit den ersten Formen des Menschen an ihrem Anfang. ⁴¹ »Sie zeigt . . ., daß, wenn zwischen den großen Affen und den ältesten Menschen intellektuelle Unterschiede zu suchen sind, man den Kontrast in den Eigenschaften der mittleren Cortex am stärksten ausgeprägt findet«. ⁴²

Die Befreiung der Hand von Aufgaben der Fortbewegung eröffnet dem menschlichen Körper die Entwicklungschance des freien Handgebrauchs. Das Werkzeug des prähistorischen Menschen ist in dieser Sichtweise geradezu eine »wirkliche Sekretion des Körpers und des Gehirns der Anthropen«. ⁴³ Die Freiheit des Handgebrauchs bei der Konstruktion und Verwendung von Werkzeugen ist mit der Herstellung von Symbolen verbunden. Denn wenn das Gehirn zum Werkzeuggebrauch fähig ist, hat es bereits – da die Werkzeugfunktion der Hand und die Sprache nerval miteinander verknüpft sind ⁴⁴ – eine rudimentäre Symbolisierungsfähigkeit herausgebildet. Werkzeug- und Symbolherstel-

lung »stammen von derselben fundamentalen Einrichtung des Gehirns her«. »Beide sind nur der Ausdruck derselben Eigenschaft des Menschen«.45

Die Verschränkung von Handgebrauch mit Werkzeug und Sprache, die Leroi-Gourhan darstellt, gehört zu den rudimentären Eigenschaften des *homo sapiens*, die zwar von weiteren Entwicklungsschichten überlagert werden, aber im Gehirn – in dessen Aufbau – erhalten bleiben und selbst in den entwickeltsten Formen des Denkens noch eine Rolle spielen.46

Insofern bleibt das Denken an den Handgebrauch gebunden. Auch die Hand konserviert die wesentlichen Handlungsweisen, die sie sich aufgrund ihres Freiwerdens erschlossen hat: »Die komplexen Operationen von Greifen – Drehen – Schieben, die die zuerst aufgetretenen Verwendungen kennzeichnen, haben alle Zeiten ohne Veränderungen durchlaufen. Sie bleiben immer noch die geläufigste gestuelle Grundlage . . .«.47

Ein Zwang wird dem menschlichen Denken allerdings dadurch nicht auferlegt. Im Gegenteil liegt im Handgebrauch eine weitere, bislang letzte, Befreiung: Die Sprache – und in zunehmendem Maß das Werkzeug – befreit den Menschen von der unmittelbaren Erfahrung. Aus dem Handgebrauch heraus entstehen Begriffe, die eine Ablösung der Sprache und des Denkens von der Anwendungssituation der Hand ermöglichen. Im Ursprung der entscheidende Akt, der das menschliche Denken hervorbringt, führt er bis zu einem Punkt, wo er als der Schuldige für das Schwinden der Sinne angesehen wird. Entsinnlichung ist beschlossene Sache in dem Entwicklungsmoment, wo sich die Hand befreit. So bindet uns der Handgebrauch körperlich an unseren Ausgangspunkt, während er unseren Geist zugleich vom Körperlichen entfernt.

7. Situationsrahmen

Diese doppelte Wirkungsweise des Handgebrauchs, den Rückgriff auf den Körper und das Ablösen vom Körper, habe ich oben mit dem Begriff der Situation beschrieben. Die Arbeitsweise der Hand erzeugt *Situationen* durch Handeln (z. B. durch Ortsveränderungen), und zwar Situationen einer bestimmten Art: des Einwirkens auf die materielle Umgebung und des Habhaft-Werdens des Ergriffenen – Greifen und Einverleiben. Wenn der Handge-

brauch den Fluß der (ungedeuteten) Ereignisse zu Situationen gliedert, preßt er diesen gleichsam in vorgefertigte Formen, die in den Ereignissen selbst nicht gegeben sind. Hierin liegt ein Modellierungsvorgang, der *verschiedenen* Ereignissen eine gleichartige Struktur aufprägt. Man kann derartige modellhafte Strukturen »*Situationsrahmen*« nennen. Der hier zugrundeliegende Gedanke ist folgender⁴⁸:

Für das neugeborene Individuum besteht die Umwelt aus Wahrnehmungstableaux. Das zweijährige Kind erkennt Objekte und kann diesen Benennungen zuordnen. Objektwahrnehmung und -benennung beruhen auf geistigen Leistungen, die das Kind vollzogen hat: Leistungen einer ersten geistigen Konstruktion. Sie sind nicht mit den Sinneseindrücken oder mit der Existenz eines funktionsfähigen Gehirns selbst gegeben. Das Individuum muß Sinneseindrücke gliedern, Objekte mit verschiedenartigen Eigenschaften und einer Benennung bilden und die Benennung auf gleichartige Objekte anwenden. Objekte und ihre Benennungen sind so beschaffen, daß sie *vor* und *nach* dem jeweiligen Anwendungszeitpunkt schon aufgetreten sind bzw. wieder vorkommen können.

Das Individuum hat im Verlauf der körperlichen Auseinandersetzung mit der Umwelt eine rudimentäre »Theorie« über die jeweiligen Objekte und deren Benennungen herausgebildet. Dies ist aber noch nicht alles; erste Bedingung für den Benennungsvorgang ist, daß der Sprecher sein Verhältnis gegenüber seiner Umgebung definiert, insbesondere durch folgende drei Kennzeichen: daß er sich einem Objekt (oder mehreren Objekten) gegenüber befindet, daß er eine Benennung (oder mehrere Benennungen) für das Objekt zur Verfügung hat und daß er diese auf das Objekt anwendet. Die Definition des Sprechers bestimmt die Art der *Sprechsituation*, in diesem Fall die Situationsart, in der ein Objekt *benannt* wird.

Es gibt Situationen ganz anderer Art, z. B. Situationen des Exemplifizierens, des Kommentierens, der Sprechakte. Was alle Situationen der Benennung von andersartigen Sprechsituationen unterscheidet, ist die Konjunktion der drei Kennzeichen, mit denen der Sprecher sein Verhältnis zur Umgebung definiert.⁴⁹ Soll man annehmen, daß Sprecher bei jedem Sprechanlaß von neuem daran gehen, ihre Situationen mit Hilfe einer Liste von Kennzeichen zu definieren? Das scheint sehr umständlich zu sein. Vor

allem ist es unnötig, wenn wir folgende Annahmen machen: In den unzähligen Anwendungen der Hand ist das Verhältnis des Individuums zu seiner Umgebung immer wieder festgelegt worden. Ebenso wie sich die Hand Werkzeuge geschaffen hat, um auf die Umgebung materiell einzuwirken, hat sie ein Werkzeug anderer, geistiger, Art hervorgebracht, das Situationen eines bestimmten Typs erzeugt: Situationen, in denen das Individuum auf Objekte einwirkt und sich die Resultate seiner Handlung einverleibt. Nennen wir dies Werkzeug ›*Situationsrahmen*‹ und verstehen wir darunter eine feste, ausgebildete geistige Form, mit deren Hilfe sich das Individuum mit einer Situation umgibt. Die Herstellung von Situationen ist eine aktive instrumentelle Leistung des Individuums.

Der Situationsrahmen des Hand- und Werkzeuggebrauchs ist selbst ein elementares Werkzeug. Die sprachliche Benennung von Objekten ist, obwohl kein materielles Einwirken auf die Umgebung, ein symbolisches Greifen und Einverleiben. Während sich die Handlungsweise des Individuums unterscheidet je nachdem, ob es wirklich oder symbolisch greift, bleibt der Situationsrahmen in beiden Fällen im wesentlichen gleich. Nur ist innerhalb des Rahmens der Griff durch das Wort ersetzt worden.

Der Situationsrahmen der Benennung ist für die Sprache fundamental: Wenn das Individuum die Sprache erlernt, muß es diese Form schon ausgebildet haben. Es könnte keine Benennung verstehen, wenn es sich nicht in der Sprechsituation der Benennung befinden würde. Symbolisches Denken, Sprechen und Verstehen setzen den Situationsrahmen der Benennung voraus. Dieser legt die Bedingungen fest, unter denen die ersten Erfahrungen des Individuums möglich werden.

Der Situationsrahmen der Benennung ist an den Körper gebunden, aber er ist das Instrument, das das Denken vom Körper löst. Das beste Beispiel für diesen Vorgang ist der Körper selbst. Die Erfahrung des eigenen Körpers, die Benennungen, die wir seinen Teilen und Funktionen geben, sein Verstehen wird innerhalb des Situationsrahmens aufgebaut, vom Körper also abgetrennt, als Gegenstand rudimentärer Theorien zum Bestandteil des Geistes gemacht.

In einer weiteren Entwicklung des Individuums legen sich andere Organbefunde (besonders die des Auges) und Strukturen des Denkens darüber; neue Situationsrahmen entstehen. Aber der ur-

springliche Situationsrahmen bleibt erhalten. Er erzeugt, weil er eine Vor-Semantik aufbaut, den Übergang von der an Tätigkeiten gebundenen Intelligenz auf die Stufe der symbolischen Intelligenz. Er wird zur generellen Situation der Objektbenennung im Sinne der Denotation. Auf ihr bauen alle höheren Funktionen des Denkens auf, insofern, als diese notwendig die Benennung voraussetzen.

Die materielle Struktur der Hand richtet ein Verfahren der Wissenserzeugung ein: Wissen gewinnt ein handelndes Subjekt durch unmittelbares körperliches oder symbolisches Einverleiben von (behandelbaren) Bestandteilen der Umgebung. Körperliches Einverleiben ist Anfassen, Berühren, Greifen, Schlagen, Streicheln, symbolisches Einverleiben ein Benennen mit Worten, eine zeichenhafte Wiedergabe, ein symbolisches Darstellen. In der Arbeit des Hand- und Symbolgebrauchs kann kein Zweifel aufkommen. Der Geist findet seine Rolle als Kontrolleur des Körpers erst in den späteren Entwicklungsperioden, die den körperlichen Ursprung des Wissens vergessen oder sich von ihm entfernt, die die Bedeutung der Hand herabgesetzt und ihre Rolle als »Führungsorgan« vollkommen dem Auge überantwortet haben.

Das Auge handelt nicht; es bleibt unbeteiligt; es ist Kontrollorgan. Wie der Griff der Hand die Frühgeschichte des menschlichen Denkens charakterisiert, so kennzeichnet der Blick auf Kontrollinstrumente dessen Spätgeschichte. Wie durch den Handgebrauch Gewißheiten produziert werden, so entsteht durch das Hin-Sehen des Auges der Zweifel. Das Vorherrschen der visuellen Kultur darf uns indessen nicht darüber täuschen, daß die Hand unsere Kultur fest im Griff hat: der Symbolgebrauch ist das Prinzip jeder Bedeutungskonstitution, hierüber hinaus gibt es keinen Fortschritt. Der Sprachgebrauch – damit auch die Semantik – ist im Ursprung eine körperliche Kategorie. Wie die Sprachtheorie muß die Erkenntnistheorie von den Händen her aufgebaut werden. Der methodische Zweifel hat einen ungleich stärkeren Vorgänger in der welterzeugenden Gewißheit der Hände.

Anmerkungen

- 1 Der Strukturbegriff wird in dem Sinne verwendet, daß er eine Menge wesentlicher Merkmale, unabhängig von ihren jeweiligen individuellen Ausprägungen und Gebrauchsweisen, in einer charakteristischen Anordnung bezeichnet.
- 2 Ludwig Wittgenstein, *Über Gewißheit*. Hg. von G. E. M. Anscombe und G. H. von Wright. Oxford 1969; deutsche Ausgabe Frankfurt 1970.
- 3 Auch die *Philosophischen Untersuchungen* sind – allerdings wohl nur in diesem einen Punkt: der Reinigung der Philosophie – noch cartesianisch. Das Programm der Therapie der Philosophie oder ihrer Abschaffung ist nichts anderes als der Extrempunkt der cartesianischen Methode.
- 4 Im folgenden wird zitiert nach: Descartes, *Oeuvres et lettres*. Textes présentés par André Bridoux, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1953.
- 5 Zitate aus *Über Gewißheit* (s. Anm. 2) werden mit ÜG + Paragraphennummer zitiert.
- 6 »Alle Prüfung, alles Bekräftigen und Entkräften einer Annahme geschieht schon innerhalb eines Systems. Und zwar ist dies System nicht ein mehr oder weniger willkürlicher und zweifelhafter Anfangspunkt aller unserer Argumente, sondern es gehört zum Wesen dessen, was wir ein Argument nennen. Das System ist nicht so sehr der Ausgangspunkt, als das Lebenselement der Argumente.« (ÜG § 105).
- 7 Vgl. ÜG § 642: »Wenn man aber mit dem Bedenken kommt: Wie, wenn ich plötzlich sozusagen aufwachte und sagte: »Jetzt habe ich mir eingebildet, ich heiße L. W.« – wer sagt denn, daß ich nicht noch einmal aufwache und nun *dies* als sonderbare Einbildung erkläre, und so fort.«
- 8 Vgl. folgende Überlegungen von Wittgenstein:
 »Wir sagen: Wenn das Kind die Sprache – und also ihre Anwendung – beherrscht, muß es die Bedeutungen der Worte wissen. Es muß z. B. einem weißen, schwarzen, roten, blauen Dinge seinen Farbnamen, in der Abwesenheit jedes Zweifels, beilegen können« (§ 522). »Wer keiner Tatsache gewiß ist, der kann auch des Sinnes seiner Worte nicht gewiß sein« (§ 114). »Wenn ich zweifeln wollte, daß dies meine Hand ist, wie könnte ich da umhin zu zweifeln, daß das Wort »Hand« irgendeine Bedeutung hat?« (§ 369) »Wenn ich *das* nicht weiß, wie weiß ich dann, ob meine Worte das bedeuten, was ich glaube, daß sie bedeuten?« (§ 506)
- 9 G. E. Moore, *Proof of an external world*, und ders., *A defence of common sense*, in: G. E. Moore, *Philosophical Papers*, London 1959.
- 10 Die Gewißheiten beziehen sich darauf, daß ich einen Körper, Hände und Füße, habe, »daß ich ein Mann und keine Frau bin« (§ 79). Sie sind

nicht auf ein bestimmtes »Weltbild« beschränkt, sondern übergreifen offenbar ganz verschiedene Arten von »Weltbildern«. Auch die schon zitierte Gewißheit, daß Gegenstände Benennungen haben, ist nicht auf ein spezifisches »Weltbild« beschränkt. Es ist aber unstrittig, daß diese Gewißheiten kontingent sind. »Man könnte sich vorstellen, daß gewisse Sätze von der Form der Erfahrungssätze erstarrt wären und als Leitung für die nichterstarten flüssigen Erfahrungssätze funktionierten; und daß sich dies Verhältnis mit der Zeit änderte, indem flüssige Sätze erstarrten und feste flüssig würden« (§ 96).

- 11 Vgl. § 360: »Ich WEISS, daß dies mein Fuß ist. Ich könnte keine Erfahrung als Beweis des Gegenteils anerkennen. – Das kann ein Ausruf sein; aber was folgt daraus? Jedenfalls, daß ich mit einer Sicherheit, die den Zweifel nicht kennt, meinem Glauben gemäß handeln werde.«
- 12 Die Art des »Glaubens«, die hier gemeint ist, wird aus § 473 deutlicher: »Wie man beim Schreiben eine bestimmte Grundform lernt und diese später dann variiert, so lernt man zuerst die Beständigkeit der Dinge als Norm, die dann Änderungen unterliegt.« Was man »unumstößlich glaubt«, bildet einen »Wissenskörper« (§ 288).
- 13 Vgl. insbesondere Jean Piaget, *Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde* (1936), Stuttgart 1969.
- 14 Piaget (s. Anm. 13), S. 34.
- 15 Piaget (s. Anm. 13), S. 44 f.
- 16 J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Paris 1980, S. 378.
- 17 Unter dem Begriff »Hand« fasse ich, zusätzlich zu den speziellen Funktionen der Hand, für den Zweck dieser Arbeit alle taktilen und haptischen Funktionen des Körpers zusammen.
- 18 J. Piaget, *Psychologie et épistémologie. Pour une théorie de la connaissance*, Paris 1970, S. 25.
- 19 Die Hände sind *mehr* als Werkzeuge. Sie gliedern die Welt und geben ihren Objekten Eigenschaften. Das Auge oder der Verstand können später alles, was dabei entsteht, korrigieren oder weiterführen. Unkorrigierbar ist aber die Grundstruktur, die darin besteht, daß die Hand auf ihre Umgebung einwirkt.
- 20 N. Chomsky, *Sprache und Geist*, Frankfurt 1970.
- 21 Der Ausdruck »Umwelt« ist insofern etwas mißverständlich, als durch den Handgebrauch der eigene Körper des Handelnden ebenfalls Gestalt gewinnt.
- 22 G. H. Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus* (1934), Frankfurt 1968.
- 23 Die dargestellten Eigenschaften der Hand zeigen, daß sie nicht nur manipulativ tätig ist. Sie definiert und formt unsere Beziehungen zur Umwelt und zum anderen. Unsere Neugier, Liebe, unser Haß, Interesse, unsere Passionen gehen durch die Hand und werden für den

anderen durch die Hand übersetzbar.

- 24 Vgl. hierzu insbesondere J. Piaget, *Nachahmung, Spiel und Traum. Die Entwicklung der Symbolfunktion beim Kinde* (1945), Stuttgart 1971.
- 25 Es gehört nicht einmal zu den Leistungen der Hand, das »permanente Objekt« (Piaget), d. i. das unabhängig von Tätigkeit und Wahrnehmung des Subjekts bestehende Objekt, festzulegen.
- 26 Ich beziehe mich im folgenden insbesondere auf A. Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden¹² 1978.
- 27 Der folgenden Erörterung wird die Arbeit zugrunde gelegt: A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. 1. Bd. Technique et langage. 2. Bd. La mémoire et les rythmes*, Paris 1964, 1965. (Deutsche Übersetzung *Hand und Wort*, Frankfurt 1980.)
- 28 Gehlen (s. Anm. 26), S. 34.
- 29 Ebenda.
- 30 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 168.
- 31 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 40 ff.
- 32 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 57.
- 33 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 59.
- 34 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 75.
- 35 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 88.
- 36 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 49.
- 37 Ebenda.
- 38 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 55.
- 39 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 54.
- 40 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 82.
- 41 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 111 f.
- 42 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 112.
- 43 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 132.
- 44 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 163.
- 45 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), I, S. 163 f. Affen verfügen, nach Leroi-Gourhan, über diese Eigenschaft nicht; ihr Gehirn ist auf charakteristische Weise anders eingerichtet als das des Menschen. »Sprache« und »Technik« der großen Affen wird durch »spontanes Auftreten unter dem Effekt eines äußerlichen Stimulus« und ihr nicht weniger spontanes Aufgeben« bei einer veränderten materiellen Situation gekennzeichnet.

Die enge Verbindung von Handgebrauch und Sprachentwicklung ist seit langem von Philosophen bemerkt worden; vgl. dazu H.-G. Gadamer, *Verlust der sinnlichen Bildung als Ursache des Verlustes von Wertmaßstäben*, in: *Der Mensch ohne Hand. Oder: Die Zerstörung der menschlichen Ganzheit. Ein Symposium des Werkbundes Bayern*, München 1979, S. 15-28. Die Hand, so schreibt Gadamer, »ist nicht

selbst ein Werkzeug, das heißt es dient nicht zu speziellen Zwecken, sondern ist fähig, anderes so zu bearbeiten, daß es als Handwerkszeug den von ihm gewählten Zwecken dient. So ist es ein geistiges Organ, ein Glied, das zu vielem dient und sich vieles dienstbar macht. – Deswegen ist dieses Organ so eng mit der Sprache verknüpft. Die Hand ist nicht nur die Hand, die etwas herstellt und handhabt, sondern auch die Hand, die auf etwas zeigt.« (S. 18 f.)

46 Leroi-Gourhan (s. Anm. 27), II, S. 42.

47 Ebenda.

48 Bei der folgenden Darstellung lege ich meine Überlegungen zugrunde, die dargestellt werden in: *Analytische Sprachphilosophie und das Verstehen. Untersuchungen zu einer Theorie der verstehenden Wissenschaften*. Habilitationsschrift Karlsruhe 1975, Kapitel 5 und 6.

49 Bei einer Exemplifikation hingegen wird die Situation in anderer Weise definiert. Nehmen wir das Beispiel eines Gesichtsausdrucks, der Freude exemplifiziere. Der sprachliche Ausdruck »Freude« benennt nicht ein Objekt; er wird nicht auf das Gesicht bezogen. Der Ausdruck hebt vielmehr eine Reihe von Merkmalen des Gesichts hervor, und er sagt von ihnen aus, daß ihnen »Freude« zukommt. Die hervorgehobenen Merkmale beziehen sich ihrerseits auf den Ausdruck »Freude« zurück. Vgl. hierzu N. Goodmans Kennzeichnung der Exemplifikation in: N. Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie* (1968), Frankfurt 1973.

Der gemessene Schritt als Sinn des Körpers: Gehkünste und Kunstgänge

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als es schon längst gang und gäbe war, mit der Kutsche zu reisen, stieg Johann Gottfried Seume aus dieser eingefahrenen Bewegungsform aus, um innerhalb eines Jahres seinen berühmten Spaziergang nach Syrakus zu machen:

»Wer geht, sieht mehr, als wer fährt. Ich halte den Gang für das Ehrenvollste und Selbständigste im Manne und bin der Meinung, daß alles besser gehen würde, wenn man mehr ginge. Wer zuviel im Wagen sitzt, mit dem kann es nicht ordentlich gehen. Wo alles zuviel fährt, geht alles sehr schlecht; man sehe sich nur um! Sowie man im Wagen sitzt, hat man sich sogleich einige Grade von der ursprünglichen Humanität entfernt.«¹

Sein peripatetisches Manifest richtete sich gegen das überhandnehmende Ungleichgewicht, mit dem die zeitgemäße Mobilität den Körper zusehends beschwerte, indem sie ihm Schritt für Schritt einen steigenden Wahrnehmungs- und Erfahrungsverlust sowie eine wachsende Verweichlichung aufdrängte.

»Gehen« ist für Seume nicht nur ein Wort, mit dem man im übertragenen Sinne alle möglichen Vorgänge und Lebenslagen zu bezeichnen pflegt, sondern diese werden durch das tatsächliche Gehen mehr oder minder direkt beeinflusst. Wenn der menschliche Schritt bei ihm schon zum Prüfstein und Charakteristikum des »Humanen« erhoben wurde, konnte er wohl noch nicht ahnen, daß selbst die modernsten Roboter heutzutage eher fließender zu sprechen als zu gehen vermögen, den menschlichen Gang also noch längst nicht eingeholt haben.

Vielleicht auch ein Grund dafür, daß man das Gehen mehr denn je als Protestform gegen unmenschliche Betriebsamkeiten und Verordnungen begreift.

Kurioserweise gehörte es schon um 1840 in Paris »zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen.«²

Im Verlaufe der letzten 200 Jahre tritt das Gehen immer wieder in den Vordergrund als ein nicht ersetzbares Residuum und Maß, an dem sich das menschliche Wohlergehen bemißt. Dem gemessenen Schritt entspringt eine Gleichgewichtsvorstellung, die dafür Sorge tragen soll, daß einem nicht der Boden unter den Füßen weggezogen wird.

Auf diesem Untergrund rückt die Person des Fußgängers immer weiter ins Zentrum architektonischer und stadtökologischer Probleme.

Zwei so bekannte ›Fußbewegungen‹ wie die Wandervögel zu Beginn unseres Jahrhunderts und die Jogger unserer Gegenwart weisen nicht nur auf körperlich, sondern auch auf kulturell ganz unterschiedliche Gangarten.³ Ihre Identität und Intensität beziehen sie zumeist aus der Opposition zu anderen Mobilitäten, gegen die sie angehen oder die sie in ihre Gehweisen integrieren. Wie sich eine solche Fußbewegung artikuliert, verrät viel über das Verhältnis der Menschen zu ihrem Körper, aber auch über dessen soziale Konditionierung.

Vor allem die Medien, wie z. B. auch Spazierstöcke, prägen und produzieren auf eine sehr direkte Weise ihren ›Walk-man‹. Und irgendwann ist jeder einmal beim Verlassen des Kinos den Schritten seines Leinwandhelden so dicht wie nur möglich auf der Spur geblieben, um dessen Gangart nachzuahmen. Diese primär durch den Sehsinn gebildete Kette von Doppelgängern scheint sich heute immer mehr zu zerstreuen, wo eine Vielzahl von Kopfhörern den Lauf der Menschen diktiert.

Auf Schritt und Tritt macht der ›Hörgänger‹ dem Bewegungsdrang der ihm auferlegten Stimmlagen Platz, ohne dabei gleich in einen Tanz zu verfallen. In diesen Bereich gängiger tänzerischer Vorformen gehören auch die Schrittfolgen festlicher Um- und Aufzüge, vor allem wenn sie durch musikalische Töne angefeuert werden.

Im Hinblick auf solche Gleichschritt-Techniken hat der französische Anthropologe Marcel Mauss einmal festgestellt, daß die Marschmusik eines bestimmten Landes die Schritt-Technik seiner Soldaten so tief prägt, daß es ihnen nicht gelingt, mit der Militärkapelle einer anderen Armee gemeinsam zu marschieren. Er behauptet sogar, erkennen zu können, ob ein junges Mädchen im Kloster erzogen wurde:

»Sie geht meistens mit geschlossenen Fäusten. Ich erinnere mich auch noch an meinen Lehrer in der Tertia, der mir zurief: »Du komische Kreatur, was läßt Du beim Gehen immer Deine großen Hände geöffnet!« Also gibt es ebenso eine Erziehung zum Gehen.«⁴

Jede Kultur, jede soziale Gruppe, ja jedes Individuum findet mit der Zeit seinen charakteristischen Gang. Daß dieser dennoch immer wieder als etwas durchaus Eigenes neu zu entdecken ist, gründet in der Unabgeschlossenheit des Gehens als eines *Modus vivendi*. Jenseits sozialer Körperzwänge und kulturell festgelegter Gangarten wäre deshalb einmal zu fragen, inwieweit das Gehen zugleich auch als ein genuines körperliches Vermögen freigesetzt werden kann.

Der menschliche Fortschritt wird nicht zuletzt von den Füßen getragen. Die gemessenen Schritte des Gehenden setzen nicht nur ein Maß für andere Fortschritte, zum Beispiel die Verkehrswege in der Stadt, sondern auch für die eigenen geistigen Bewegungen und Gedankenschritte. So jedenfalls versteht es der österreichische Dichter Thomas Bernhard:

»Wenn wir gehen, sagt Oehler, kommt mit der Körperbewegung die Geistesbewegung. Diese Feststellung machen wir immer wieder, daß, wenn wir gehen, und dadurch unser Körper in Bewegung kommt, dann auch unser Denken in Bewegung kommt, das ja kein Denken *war* im Kopf. Wir gehen mit unseren Beinen, sagen wir, und denken mit unserem Kopf. Wir könnten aber auch sagen, wir gehen mit unserem Kopf.«

Um oben in die Gänge zu kommen, muß unten schon etwas ablaufen können. Es handelt sich dabei aber nicht um ein Ursache-Wirkungs-Verhältnis, sondern vielmehr um eine Art Einlaufzeit, bis sich ein Gleichgewicht oder besser eine Wechselwirkung eingestellt hat, ein harmonischer Rhythmus, der in dem gemessenen Schritt gipfelt, was Thomas Bernhard folgendermaßen beschreibt:

»Gehen wir intensiver, sagt Oehler, läßt unser Denken nach, denken wir intensiver, unser Gehen. Andererseits müssen wir gehen, um denken zu können, sagt Oehler, wie wir denken müssen, um gehen zu können, eines aus dem andern und eines aus dem andern mit einer immer noch größeren Kunstfertigkeit . . . Wir können auch ohne weiteres sagen, daß es uns oft gelingt, gleichmäßig zu gehen und gleichmäßig zu denken, aber diese Kunst ist offensichtlich die allerschwierigste und die am wenigsten zu beherrschende . . . Die Wissenschaft des Gehens und die Wissenschaft des Denkens sind im Grund genommen eine einzige Wissenschaft.«⁵

Im Anfang ist das Gehen ein unsicheres Fallen und Stehenbleiben, es zerfällt in unregelmäßige Bewegungssegmente, die ohne den wirklichen Rhythmus noch keinen dynamischen Bewegungsablauf bilden können. Aber mit einem Male ist dann dieser Rhythmus gefunden, ein Augenblick des beglückenden Erfolges, der für immer so schnell vergeht, wie er gekommen ist. In den Erinnerungen an seine Berliner Kindheit schrieb Walter Benjamin:

»So mag manch einer davon träumen, wie er das Gehen gelernt hat. Doch das hilft ihm nichts. Nun kann er gehen, gehen lernen nie mehr.«⁶

Die rhythmische Beugung und Streckung der Beinmuskeln ist eine notwendige Abfolge von Spannung und Entspannung, indem Spannung Bewegung und diese wiederum Entspannung bewirkt. Grundlage des Gehens ist der alternierende Rhythmus der Muskeln im Gegensatz zu dem synchronen, was zum Beispiel beim Springen oder Hüpfen der Fall ist. Diese Bewegungen führen zu einem gleichgerichteten Rückstoß, der schon nach einer relativ kurzen Dauer ermüdend wirkt.

Das abwechselnde und deshalb bis zu einem gewissen Grad auch ausgleichende Moment, das der Gehbewegung eigen ist, beschränkt sich natürlich nicht auf die Beine. Alle primären Tätigkeitsformen haben die Neigung, sich über den ganzen Körper auszubreiten, so daß eine Vielzahl von Mitbewegungen auftreten, etwa das Pendeln der Arme beim Gehen. Ändert sich die Frequenz oder Größe einer der beteiligten Bewegungen, so verändern sich auch die anderen, denn der menschliche Gang ist keine Hin- und Herbewegung der Beine, sondern eine Bewegungsgestalt, an welcher der ganze Körper teilnimmt. Ab einer bestimmten Bewegungsgeschwindigkeit ergibt sich aber auch eine andere Bewegungsgestalt, und man fällt aus einer bestimmten Gangart ins Laufen oder Rennen.

Da nun der menschliche Körper keine neutrale Bewegungsmechanik ausführt, sondern auch für psychische Erregungen und Stimmungen sensibel ist, wird deren Bewegtheit das Gehen stören oder stützen, jedenfalls zu einem charakteristischen Ausdruck modifizieren. Im Verlaufe seines Reifungsprozesses gliedert sich beim Heranwachsenden allmählich, »durch Wegfall des Überflüssigen und Partiellen, eine sinnvolle Bewegung mit ökonomisch

koordiniertem Verlauf aus«.7 Das harmonische Zusammenspiel unterschiedlicher Muskelbewegungen kulminiert in der Gestalt des ›Schreitenden‹:

»Wie viele können schreiten? Es ist kein Eilen und Laufen, sondern ruhige Bewegung. Der Schreitende geht federnden Fußes, nicht unsicher, sondern im festen Gleichmaß. Ist das Schreiten nicht ein Ausdruck menschlichen Wesensadels? Die aufrechte Gestalt, ihrer selbst Herrin, sich selber tragend, ruhig und sicher, die bleibt des Menschen alleiniges Vorrecht. Aufrecht schreiten heißt Mensch sein.«⁸

Das Gleichmaß der Schritte ist wie eine Waagschale, in die man etwas hineingibt, aber auch wieder herausnimmt, um sie auszutariieren. Auf eine dynamische Weise gelingt es dem Gehenden dabei, sich selbst allmählich zu zentrieren. Für das Bewußtsein ist es unmöglich, in die Gehbewegung verstehend einzudringen. Bewußtes Gehen heißt deshalb, einen körperlichen Rhythmus als das Eigene und als das Fremde zugleich wahrzunehmen, nicht in ihn einzudringen, sondern mitzugehen, ihn zu begleiten.

Genausowenig wie zwei nebeneinander her gehende Spaziergänger miteinander identisch sind, gibt es zwischen Körper und Geist eine Identität. Die Verbindung stellt sich vielmehr durch einen Bewegungsmodus her, durch den Rhythmus, in den sowohl das Gefühl für das eigene Körpergewicht und für den Untergrund, wie auch die Antizipation kommender Situationen hineinspielen.

In den Diskussionen um weibliche Produktionsweisen wird sehr häufig auf dem Zusammenhang von geistiger und körperlicher Arbeit insistiert. Als vierte Regel weist Ginka Steinwachs in ihrer ›Poetikstunde‹ deshalb auf den folgenden Weg:

»Versuch es mit Gehen. Die Erde ist elementar wie Feuer, Wasser, Luft. Setz Schritt vor Schritt. Wer spricht von Spaziergängen? Laß Fußsohlen wie Sohlengänger den ebenen oder auch unebenen Boden mit ganzer Sohle schleifen. Was immer im Kopf ist, kann in Beine umgesetzt werden. Doch auch die Umkehrung ist wahr. Geh in dich beim Gehen. Horch auf Deine Gliedmaßen. Schenk Extremitäten Gehör. Vergiß nie: Gehen ist ein Phänomen des Ausdrucks wie Bild und Schrift. Akzeptier den Leitfaden Deiner Schritte als Wegweiser Deiner Gedanken. Das bringt Dich der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Gehen nah.«⁹

Solche Gedankengänge haben ihre Vorgänger bei Friedrich Nietzsche, aber auch schon bei den antiken Peripatetikern. Diese

Schüler des Aristoteles wurden wahrscheinlich nach dem Peripatos, der Säulenhalle des Lykeion-Gymnasiums, benannt, da es allgemein üblich war, beim Umherwandeln dort Vorlesungen und Seminare abzuhalten.

Gegen die Abkehr von diesem Ideal richtet sich später Nietzsches Polemik, die an den immobilen Schreibtischgelehrten adressiert ist, der im Sumpf seines Sitzfleisches förmlich zu versinken droht. Im *Ecce Homo* gibt er den folgenden Rat:

»So wenig als möglich *sitzen*; keinem Gedanken Glauben schenken, der nicht im Freien geboren ist und bei freier Bewegung – in dem nicht auch die Muskeln ein Fest feiern. Alle Vorurteile kommen aus den Eingeweiden. Das Sitzfleisch – ich sage es noch einmal – ist die Sünde wider den heiligen Geist. Nur die *ergangenen* Gedanken haben Wert!«¹⁰

An den gemessenen Bewegungen des Körpers orientiert sich die Folge von Gedankenschritten. Solange sich die Lehrenden an das Maß der Gehbewegungen halten, bleiben sie – ohne es bewußt darauf anzulegen – in der Bewegung des Gedankenvermittlers, der das Gedachte weder zu schnell noch zu langsam artikuliert.

Die Bildung bemißt sich bei Nietzsche vor allem an der »Gangart der Sprache«, weshalb gekünstelte oder gestelzte Reden im Peripatetiker eine physische Empfindung erzeugen, »die man Ekel nennt«. ¹¹ Aus solchen Erfahrungen heraus fordert der Philosoph zur Erkundung seiner Wissenschaftsgebäude eine entsprechende »Architektur der Erkennenden«:

»Es bedarf einmal, und wahrscheinlich bald einmal, der Einsicht, was vor allem unseren großen Städten fehlt: stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen, langen Hallengängen für schlechtes und allzu sonniges Wetter, wohin kein Geräusch der Wagen und der Ausrufer dringt und wo ein feiner Anstand selbst dem Priester das laute Beten untersagen würde: Bauwerke und Anlagen, welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seite-Gehens ausdrücken. Wir wollen uns in Stein und Pflanze übersetzt haben, wir wollen in uns spazieren gehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln.«¹²

Nietzsches Wandelhallen dienen der inneren Raumerschließung. Anklänge daran findet man sowohl in den antiken Säulenhallen, den Kreuzgängen vieler Klöster, den Baumalleen in Parks, aber auch entlang weitläufiger Strandpromenaden, wo an die Stelle der rhythmischen Gliederung des Weges durch eine Folge von Vertikalen nun das gleichmäßige Vor- und Zurückgleiten der horizon-

talen Wasserwellen tritt.

Bei den einen führt ein solcher Spaziergang zur zerstreuen- den Entlastung, einem Intervall zwischen anstrengenden Arbeitslei- stungen, anderen wiederum dient er zur inneren Sammlung, was wörtlich genommen dem ›In-sich-Hineingehen-‹ bzw. dem ›Aus- sich-Herausgehen-‹ entspricht.¹³ Nachdem der denkende Körper seinen Bewegungsrhythmus gefunden hat, kann die mentale Mo- torik, in Abstimmung mit dieser Grundlage, darauf ihre verschie- denen Weisen und Sprungarten spielen lassen.

Im Gehen gelingt zwar keine sinnliche Wahrnehmung, aber doch die sinnliche Annäherung an eigene oder fremde Gedanken. So gesehen ist die peripatetische Bewegung als eine Sinnestätigkeit aufzufassen.

Wenn das Gehen das Denken animiert, so vermögen bestimmte Gedanken auch die eigenen Schritte zu beflügeln. Das meint nichts anderes, als daß Gedanken in Bewegungsenergie umgesetzt und körperlich konsumiert werden. Der belebende und gelebte Gedanke ist der mit beiden Beinen angegangene Gedankengang. Das Gehen als ein Sinn des Körpers schließt geistige und körper- liche Kräfte nicht nur zusammen, sondern weckt Reserven und löst Verspannungen, was als Lustgewinn erlebt wird.

Die bohrenden Fragen des Taxators nach dem Sinn seiner auf- fallend häufigen Spaziergänge beantwortet Robert Walser mit ei- ner seitenlangen Verteidigung des Gehens, woraus schließlich seine ganze Schriftstellerei immer wieder erst aufs neue hervor- gehe:

»Geheimnisvoll schleichen dem Spaziergänger allerlei Einfälle und Ideen nach, derart, daß er mitten im fleißigen, achtsamen Gehen still stehen und horchen muß . . . Erde und Himmel fließen und stürzen in ein blitzend übereinanderwogendes, undeutlich schimmerndes Nebelbild zusam- men . . . Den Spaziergänger begleitet stets etwas Merkwürdiges, Phanta- stisches, und er wäre töricht, wenn er dieses Geistige unbeachtet lassen wollte; doch das tut er keinesfalls, vielmehr heißt er alle eigentümlichen Erscheinungen herzlich willkommen, befreundet, verbrüdet sich mit ih- nen, macht sie zu gestaltenhaften, wesenreichen Körpern, gibt ihnen Seele und Bildung, wie sie ihrerseits auch ihn beseelen und bilden.«¹⁴

Geistige und körperliche Sphäre gehen also ineinander über. Der sich dabei eröffnende Raum ist durch ein übergreifendes Zusam- menspiel verschiedenster Organe und rasonnierender Resonanzen mehr oder minder fluktuierend dimensioniert, was als ›Vertie-

fung« der Gedanken und als »Verlängerung« des Körpers erlebt wird.

In den *Tagebüchern* hat André Gide seine literarische Produktionsweise als eine Abfolge von körperlichen Arbeitsgängen beschrieben. Beim Gehen nehmen seine Einfälle Gestalt an:

»In meinem Zimmer ein niedriges Bett; ein wenig Raum, ein Holzmöbel mit breitem horizontalem Brett in Ellbogenhöhe; ein kleiner viereckiger Tisch. Ich denke liegend; komponiere im Gehen; schreibe stehend; schreibe sitzend ab. Diese vier Stellungen sind mir fast unentbehrlich geworden.«¹⁵

Auch von Karl Marx ist überliefert, daß er in seinem Kabinett gehend arbeitete:

»Er setzte sich nur in kurzen Zwischenräumen nieder, um das, was er während des Gehens ausgedacht, niederzuschreiben. Von der Tür bis zum Fenster zeigte sich auf dem Teppich ein total abgenützter Streifen, der so scharf begrenzt war, wie ein Fußpfad auf einer Wiese.«¹⁶

Paul Lafargue, der Marx auf den abendlichen Spaziergängen nach Hampstead Heath begleitete, erhielt auf diesen Gängen durch die Wiesen seine ökonomische Erziehung:

»Ohne es selbst zu bemerken, entwickelte er vor mir den Inhalt des ganzen ersten Bandes des »Kapital«, nach und nach, in dem Maße, wie er ihn damals niederschrieb.«

Im Reflex auf das wirkliche Gegangensein prägen sich die einzelnen Bedeutungselemente und Gedankenschritte stärker in das Gedächtnis des Lernenden ein, und durch den erfahrenen Zwischenraum bleiben sie als voneinander getrennte auch für die Verlaufsformen weiterer Gedankengänge verfügbar. Dementsprechend wird der Aufbau eines frei zu haltenden Vortrages in der sogenannten »ars memorativa«, einem Teilgebiet der alten Rhetorik, als imaginärer Gang durch ein vertrautes räumliches System, zum Beispiel die eigene Wohnung, beschrieben. In jedem Raumsegment können dann bestimmte Materialien und Argumentationsschritte abgelegt und während des Vortrags dort wieder aufgefunden bzw. erinnert werden. Die vom gehenden Körper erarbeiteten topographischen Ordnungen sind Modell und Maß für das Lernen und Erinnern, weshalb diese Bewegungsform in Lehrbüchern, die sich mit Erinnerungstechniken befassen, eine wichtige Rolle spielt. Die Lernkapazität orientiert sich dabei an

der Möglichkeit, die zurückgelegte Denk- oder Phantasieland-schaft zu überblicken.

Der Dichter Hermann Kesten, ehemaliger Stammgast des legendären Romanischen Cafés in Berlin, erinnert sich:

»Schon damals ging ich hauptsächlich ins Café, um zu schreiben. Erst ging ich natürlich spazieren, ein Peripatetiker, und formulierte Verse, Dialoge, Szenen und ganze Prosaseiten, bis jedes Wort festgefügt wie ein Ziegelstein im Mauerwerk saß, dann setzte ich mich in mein Café und schrieb alles auf, als läse ich es aus einem andern Buch ab.«¹⁷

Daß sich im Gehen ein solcher Innenraum erschließt, hat seinen Grund darin, daß die gemessene Bewegung einen vermittelnden Ausgleich zwischen Nähe und Ferne herzustellen weiß. Mit zunehmender Geschwindigkeit verliert der Mensch allerdings die hierin erfahrbare Tiefendimension. In seinem Buch *Geschichte der Eisenbahnreise* stellt Wolfgang Schivelbusch fest, daß mit dem Reisetempo der Züge zugleich das Ende des Vordergrundes markiert wird. Gerade durch die Erfahrbarkeit dieser Raumdimension wurde das vorindustrielle Reisen wesentlich geprägt.

»Über den Vordergrund bezog sich der Reisende auf die Landschaft, durch die er sich bewegte. Er wußte sich selber als Teil dieses Vordergrundes, und dies Bewußtsein verband ihn mit der Landschaft, band ihn in sie ein, so weit in die Ferne sie sich erstrecken mochte. Indem durch die Geschwindigkeit der Vordergrund aufgelöst wird, geht diese Raumdimension dem Reisenden verloren. Er tritt aus dem ›Gesamtraum‹, der Nähe und Ferne verbindet, heraus.«¹⁸

Die immer höheren Geschwindigkeiten modernster Verkehrsmittel verschaffen ihm dafür Eintritt in den Zustand einer weitgehenden Erblindung. Denn wenn sich alles ineinander schiebt, fehlen plötzlich die notwendigen Orientierungspunkte, welche die Sinne in Bewegung halten, wodurch sich erst ein spezifisches Ortsbewußtsein herausbilden kann.¹⁹ Aus der verengten Perspektive des ort- und raumlos gewordenen Passagiers wird das Zurück-Gehen auf weite Sicht zur Progression. Im Gehen offenbaren sich wieder die Sinne des Körpers, wie Walter Benjamin am Beispiel des Flaneurs ausgeführt hat:

»Die Stadt eröffnet sich ihm als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube. Im Asphalt, über den er hingeht, wecken seine Schritte eine erstaunliche Resonanz. Das Gaslicht, das auf das Pflaster herunterscheint, wirft ein zweideutiges Licht auf diesen doppelten Boden. Die Stadt als erinnerungs-

technischer Behelf des einsam Spazierenden, sie ruft mehr herauf als dessen Kindheit und Jugend, mehr als ihre eigene Geschichte.«²⁰

In den siebziger Jahren suchten viele Künstler nach neuen Wegen, um einerseits aus dem Kunstwerk als bloße Repräsentation und andererseits aus einem unübersichtlichen Vermittlungsspektakel herauszukommen. Nach Fluxus und Happening konzentrierte man sich plötzlich auf einfache und primäre Bewegungen, die ihren Sinn, d. h. die Erfahrung der eigenen körperlichen Präsenz, sozusagen schon in sich trugen. Auf die Arbeiten oder besser ›Wanderungen‹ der Künstler Richard Long, Hamish Fulton und On Kawara wird nur noch anhand einiger Spuren, Fotos, gefundener Steine oder eines Landkartenausschnitts in den Ausstellungen hingewiesen. Richard Long kommentiert seine Kunstgänge mit den Worten:

»Ich liebe die Einfachheit des Gehens,
die Einfachheit der Steine.«

Körperliche Bewegungsvorgänge und -erfahrungen sind nach Ansicht dieser Künstler nicht durch die üblichen Medien darstellbar; lebendige Prozesse können nicht durch etwas anderes repräsentiert werden. Deshalb muß der Betrachter oftmals selber zum Akteur werden, was ihm zum Beispiel durch die begehbaren Plastiken oder Environments ermöglicht werden soll. Bruce Naumann begründet die Entwicklung solcher Arbeiten folgendermaßen:

»Ich fing an, mir zu überlegen, wie man sich auf einen bestimmten Ort bezieht, was ich durch Hin- und Hergehen tat. Diese Tätigkeit fand im Atelier statt, und dann überlegte ich, wie man das darstellen könnte, ohne eine Aufführung zu machen, so daß jemand anderes die gleiche Erfahrung machen würde, statt bloß mich bei meinem Erlebnis beobachten zu sollen.

Die frühesten Stücke waren einfach enge Korridore, und alles, was man damit machen konnte, war reingehen und wieder rausgehen. Es beschränkte die verschiedenen Sachen, die man machen konnte, denn mir gefällt die Idee der freien Manipulation nicht, einen Haufen Zeugs da draußen hinsetzen, und die Leute damit machen lassen, was sie wollen. Ich dachte an spezifischere Erlebnisse, wollte ich doch gerade durch die Genauigkeit des Feldes Spielerlebnisse vereiteln.«²¹

In der heutigen Architektur erlebt man nur noch sehr selten das, was Gaston Bachelard einmal die ›Poetik des Raumes‹ genannt

hat. Gegen diesen Sensibilitätsverlust mobilisieren Künstler die Erfahrung primär gebliebener Strukturen, indem sie von neuem sich und die Benutzer ihrer Werke in primäre Verhaltensweisen einüben.

In dem Aufsatz *Spaziergang ans Ende der Welt* berichtet der Kunstkritiker Carlo Huber über seine Erfahrungen beim Begehen von Walter de Marias ›Las Vegas Piece‹. Das Werk dieses amerikanischen Künstlers liegt inmitten einer weiten Wüstenebene. Entsprechend den Himmelsrichtungen hat de Maria mehrere etwa 1 Fuß tiefe und 10 Fuß breite Spuren mit einem Bulldozer in den Sand gezogen. Die Länge dieser geraden Linien beträgt zusammen 3 Meilen.

»Das Weitergehen wurde ungewollt zu einer Art Meditationsübung; zuerst fuhren Gedanken und Gefühle in gewohnter Art in alle Richtungen, doch immer stärker kamen sie ins Gleichgewicht, indem sie sich ohne Schwere aufs Selbst richteten und doch verfügbar blieben, alles Außenliegende mit zunehmender Schärfe wahrzunehmen.«²²

So wie sich im Gehen ein körperlich-geistiges Gleichgewicht herstellt, gelangt auch die sinnliche Wahrnehmung zu einer ungewohnten Intensität und Klarheit, da sie von allen störenden Mitbewegungen entlastet wird. Als eine Meditationsübung wird das Gehen sicherlich auch von den Mönchen in den Kreuzgängen der Klöster praktiziert. Die Meister des chinesischen Schattenboxens, auch T'ai Chi genannt, lehren ihre Schüler Gangarten, deren Bewegungsfluß vor allem mit dem Atemrhythmus in Übereinstimmung gebracht wird. Bei diesen Geh-Ritualen soll die Schärfung der Sinneswahrnehmung den Körper aus der Welt des flüchtigen Scheins in die einer zentrierenden Seins-Gewißheit tragen helfen. Den Rahmen für solche Körpererfahrungen schaffen aber auch die westlichen Künstler. Der Fortgang von Carlo Hubers Spaziergang in der Wüste schlägt eine ähnliche Richtung ein:

»Nach einer Weile des Gehens dämmerte mir: das ist nun Raum, dieses Gefühl der anderen Richtung, die auf andere Berge in anderer Distanz in anderem Licht hinführt. Wiederum war etwas Abstraktes – der raumbildende rechte Winkel – körperlich fühlbar geworden, noch nie hatte ich Himmelsrichtungen in solch unerhörter Grundsätzlichkeit erlebt.«

Im Gehen vergewissert sich Huber der realen Existenz des Raumes. Der solchermaßen erlebte Raum gibt ihm eine grundlegende Orientierung, die allerdings an den eigenen Körper gebun-

den ist und nicht durch etwas anderes repräsentiert oder vermittelt werden kann.

Gleiches gilt für die gelebte Zeit, die Erfahrung der eigenen Präsenz, eine Erfahrung, die nur gelingt, wenn man vergangene und zukünftige Momente immer wieder auf die eigene Gegenwärtigkeit zu beziehen vermag. Ein solcher Balanceakt stellt sich auch im Gehen ein. Denn das Gleichförmige der Zeit wird durch den Schritt, durch das zurückbleibende und das voranstrebende Bein in die Diskontinuität von Vergangenheit und Zukunft unterteilt. Auf diesen beiden Fußpunkten erheben sich die Pfeiler zu jener steilen Brücke, auf der unser Rumpf ruht. Hier ist die Mitte, wo der Körper beide Bewegungsrichtungen zusammenführt, um sie als augenblicklich wirkende zu erleben. Da das Gehen eine alternierende Bewegung darstellt, gibt es immer wieder einen Moment des Gleichgewichtes, in dem unsere Körpermitte zu schweben scheint.²³ Dieser vielleicht unfaßbarste und flüchtigste, aber auch zentralste aller Geh-Momente, der des Ausgleichs von zurückhaltenden und vorwärtstrebenden Kräften, wovon die einen oder die anderen gleich schon wieder für einen längeren Moment die Oberhand gewinnen werden, stellte sich für den Künstler Alberto Giacometti als Höhepunkt des Gehens heraus:

»So war es: ich hatte ein Modell. Ich ging im Atelier vor dieser Frau auf und ab. Sie stand still. Ich sagte zu ihr: Schau, wie gut man auf zwei Beinen gehen kann. Ist das nicht wunderbar? Ein vollkommenes Gleichgewicht. Ich verlegte das Gewicht von einem Fuß auf den anderen, drehte mich plötzlich um, ohne das Gleichgewicht zu verlieren. Vollkommen, nicht? Das ist doch etwas Außergewöhnliches.«²⁴

Durch die Geschichte der abendländischen Kunst, vor allem aber der Bildhauerei, geht das Motiv des schreitenden Menschen. In den berühmten Fotoserien von Edward Muybridge wird die Bewegung eines Gehenden in eine Vielzahl einzelner Momentaufnahmen zerlegt. Aber diese Fotografien, wie auch Zeitlupenaufnahmen im Film, bleiben unbefriedigend. Es scheint, als würde uns der Gehende immer wieder entkommen. Vielleicht gelingt ihm das deshalb, weil der menschliche Gang nicht *nur* eine bloße Fortbewegung darstellt, sondern weil sich in seiner komplexen Gestalt zugleich wichtige Sinnestätigkeiten verbergen.

Hugo Kükelhaus hat dafür im Schloßpark zu Cappenberg ein Erfahrungsgelände konzipiert, in dem unter anderem auch der

»aufrechte Gang« wieder erlernt werden soll. Es handelt sich dabei um ein Terrain, auf dem der Besucher über unterschiedliche Tretsteine gehen, durch eine Folge von Wasserkaskaden waten und über eigenwillig konstruierte Brücken balancieren kann.²⁵ Der menschliche Gleichgewichtssinn, an dessen Stelle heutzutage primär visuelle Orientierungsmuster getreten sind, soll dadurch wieder auf den gewohnten Aktionsradius so eingehen, daß mehrere Sinne zur Mitbewegung und zur ausgleichenden Belebung des ganzen Körpers animiert werden.

Durch die tägliche Benutzung von Rolltreppen und Laufbändern wird unser Körper regelrecht entzweit: Die Beine hinken der vorwärtshastenden Bewegung des Auges, dem längst schon anvisierten Ziel, immer mehr nach. Für sie bleibt keine Zeit mehr, um einen eigenen Rhythmus zu finden, und der dadurch verursachte Gleichgewichtsverlust droht als Kollaps dann auch auf die oberen Regionen des Körpers überzugreifen.

So gesehen liegt es durchaus nahe, daß Künstler unserer Zeit den Gehenden nicht mehr wie gewohnt zur Darstellung bringen, sondern das traditionelle Motiv vor allem am eigenen Körper erproben.

Ihre Väter gingen ihnen dabei schon ein gutes Stück voraus. Denn als der Surrealist André Breton seinen Kollegen Alberto Giacometti einmal danach fragte, was denn sein Atelier sei, antwortete dieser: »Zwei gehende Füße . . .«

Anmerkungen

- 1 Johann Gottfried Seume, *Spaziergang nach Syrakus im Jahr 1801/02*, München 1976, S. 1.
- 2 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Frankfurt 1974, S. 52 f.
- 3 Vgl. dazu: Fred Rohé, *Zen des Laufens*, Berlin 1978, und D. Garbrecht, *Gehen*, Weinheim/Basel 1981.
- 4 Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie*, 2. Bde, München 1974, 2. Bd., S. 201 f.
- 5 Thomas Bernhard, *Gehen*, Frankfurt 1971, S. 85-88.
- 6 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit*, Frankfurt 1975, S. 86.
- 7 F. J. J. Buytendijk, *Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung*, Berlin 1956, S. 116.

- 8 R. Guardini, *Von heiligen Zeichen*, Mainz 1928, S. 21.
- 9 Ginka Steinwachs, *Poetikstunde im Gehen*, in: *Courage*, Nr. 10, 3/1979, S. 31 f. Vgl. auch G. Kiez, *Gang und Seele*, München 1966.
- 10 F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. v. K. S. Schlechta, München 1960, Bd. II, S. 1085, und Bd. II, S. 947.
- 11 F. Nietzsche (s. Anm. 10), Bd. III, S. 307.
- 12 F. Nietzsche (s. Anm. 10), Bd. II, S. 164.
- 13 »Einmal pro Woche habe ich herrliche Stunden. Da habe ich nicht das Bedürfnis, zu arbeiten. Ich habe sonst immer das Bedürfnis zu arbeiten. Ständig. Ununterbrochen. Jedenfalls ist die Arbeit die Erfüllung meines Lebens. Dann aber, zwischendurch, gibt es diese herrlichen Augenblicke der Muße, wo ich nur von einem Zimmer ins andere gehe und nicht merke, wie die Zeit vergeht. Und dann freu' ich mich, daß ich noch lebe, daß ich so 'ne nette Frau hab', gesunde Kinder und daß ich ein nützliches Glied der Gesellschaft bin. Darüber freu' ich mich. Und dieses Auf- und Abgehen – das ist meine Entspannung.« Walter Kempowski, zit. nach: *Essen und Trinken*, Nr. 3, 1982, S. 75.
- 14 Robert Walser, *Der Spaziergang*, Frankfurt 1978, S. 58 f. Es ist vielleicht gar nicht so abwegig, die Geschichte der Dichter und Denker einmal aus der Perspektive des Stehpultes zu verfolgen, um sich den dabei hervorgegangenen Produkten geradewegs »physisch« zu nähern.
- 15 André Gide, *Aus den Tagebüchern*, Stuttgart 1962, S. 19 ff.
- 16 Paul Lafargue, *Das Recht auf Faulheit*, Berlin 1980, S. 72-77.
- 17 H. Kesten, *Dichter im Café*, München 1959, S. 10. Vgl. dazu auch: F. A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966.
- 18 W. Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, München 1977, S. 61.
- 19 Paul Virilio, . . . *fahren, fahren, fahren*, Berlin 1978, S. 25 ff.
- 20 Walter Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, in: ders., *Gesammelte Werke* Bd. III, S. 636 ff.
- 21 Bruce Naumann, zit. nach: *Katalog »Bruce Naumann«*, Kunsthalle Düsseldorf 1973.
- 22 Carlo Huber, *Spaziergang ans Ende der Welt*, in: *Kunstjahrbuch* I, hg. v. J. Harten, Hannover 1970, S. 132 f.
- 23 Vor allem der Kunsthistoriker August Schmarsow hat sich – wenn auch auf eine sehr umstrittene Weise – mit dem Verhältnis des Gehens zu architektonischen Strukturen und der rhythmischen Gliederung von Fassaden beschäftigt. In den Arkadenbögen der Sakralarchitektur glaubte er eine Analogie zu dem wandernden Kirchenbesucher zu erkennen. Hinsichtlich der Rundbogenverbindung einzelner Säulen »leuchtet sofort ein, wie unverkennbar dies Motiv der Objektivierung des Umschwunges dient, der zwischen dem Aufsetzen des einen und des anderen Beines sich mit dem Schwerpunkt des eigenen Körpers

vollzieht.« August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1914, S. 87.

- 24 Alberto F. Giacometti, zit. nach: R. Hohl, *A. Giacometti*, Stuttgart 1972, S. 273.
- 25 Rudolf zur Lippe, *Hugo Kükelhaus, Schulung der Sinne*, Frankfurt 1982.

V

Schwindel und Gleichgewicht

Die Szene und das Obszöne

So wie Bilderverehrer eine Verbindung zwischen Gott und Bildern herstellten, so stifteten die Jesuiten eine Verbindung zwischen Ruhm und Gnade, die der gesamten früheren Theologie als Gegensätze galten. Sie werden sogar sagen, daß der Ruhm gerade ein Zeichen der Gnade ist. Doch im Grunde ist dieses Zeichen nur Zeichen durch seine Löschung, durch seine Neutralisierung, durch den Sturz der Gnade ins Leere, in die Simulation, in die Gleichgültigkeit. Auf einmal ist die Gnade nur noch eine abwesende, mächtige, unbeständige, absorbierte und gleichsam in der Immanenz des Ruhmes und der Simulation verlorene Transzendenz. Dies ist der Beginn einer beträchtlichen Immoralität: Indem sie die weltlichen Zeichen der Gnade feiern, ziehen die Jesuiten im Grunde die letzte Konsequenz aus dem, was dem Mittelalter ein Ende gesetzt hat: aus der schieren Unmöglichkeit (bis hin zur Unnötigkeit), die Existenz Gottes zu beweisen.

Während in der protestantischen Version der Moderne (Max Weber) die innerweltliche Gnade sich in der Produktion und in der politischen Ökonomie *materialisiert*, zur produktiven, konstruktiven, akkumulierenden Askese wird – einer puritanischen Askese, die sich auf den Bestand, den Kalkül und die Rationalität des Werts gründet und in der die Transzendenz der Verdrängung und der Arbeit die der Gnade ersetzt (hierin wurzelt das Realitätsprinzip und hieraus bezieht es seine Kraft) –, entsteht umgekehrt dazu mit den Jesuiten das Prinzip der Simulation.

Wenn die Macht, sofern es sie schlichtweg gibt, verführt, so tut sie dies niemals als Gewalt oder reale Bedrohung, sondern (und das werden die naiven Realisten nie verstehen), weil sie Simulacrum ist, weil sie sich in Zeichen verwandelt und sich an Hand von Zeichen erfindet – deshalb ist sie so anfällig für Parodie, anfälliger als für jeden direkten Angriff. Eben dies haben die Jesuiten der Gegenreformation bestens begriffen; ihnen ist es gelungen, für lange Zeit (diese Ordnung beherrscht noch uns, vielleicht in der gegenwärtigen Zeit ganz besonders) eine *politische Ordnung der Masse* zu begründen, die erste politische Ordnung, die sich auf

eine allgemeine Ästhetik der Simulation stützt, auf eine ästhetische Instrumentierung der Politik und des sozialen Raums (Städte, Kirchen, Architektur, Theater, Pädagogik, religiöse Propaganda nutzen alle Möglichkeiten der Kunst, des Stucks, des Katechismus, des Barock aus, den gesamten kirchlichen und geistlichen Pomp . . .), eine *trompe-l'œil*-Perspektive des Sozialen, eine verblüffende und geniale Rhetorik sozialer Verschmelzung aus Zeichen, die aus allen Quellen des Barock schöpft, um ein Unternehmen der Manipulation und Verführung großen Stils zustande zu bringen.

Im Gegensatz zum puritanischen Unternehmertum des Nordens, das Kapital und politische Ökonomie, Verbrauch und funktionalen Kalkül entwickelt, kurz: zur melancholischen Welt der Ware, ist hier in Barock und Gegenreformation das Politische aufgestanden, der politische Raum als Simulacrum, als Verführung, als Theater – und mit welch breitem Erfolg! Die barocke Kunst ist die populärste, die es jemals gegeben hat, das fromme jesuitische Bildwerk, die jesuitische Pädagogik sind immer noch die populärsten, ganz zu schweigen von dem Ramschbilderhandel und der moralischen Rhetorik, die bis heute das Bewußtsein und den sozialen Diskurs prägen: aus dieser Ecke kommen sie, es sind unsere, und sie triumphieren überall.

Diese politische und ästhetische Maschinerie zieht sich durch die Jahrhunderte hindurch, weil darin noch etwas von der theatralischen Strategie des Politischen steckt, vom szenischen Vermögen, das keiner Illusion unterliegt, sondern noch etwas vom Geheimnis wahrt, etwas von der Immaterialität und Immoralität des Politischen. Von der Regel des fundamentalen Spiels, dem Spiel der Erscheinungen. Dinge, um die Machiavelli und andere wußten und die man später, über der materialistischen Illusion vom Verhältnis der Kräfte und der Produktion, vergessen hat. Die Erscheinungen zugunsten der Realität (der Infrastruktur usw.) verschwinden zu lassen, dies war immer das Vorhaben auch der Revolutionen, und an dieser Stelle haben sie den Sinn des Politischen verfehlt. Denn das Maximum an politischer Energie ergibt sich aus dem Einsatz der Simulacra als solcher, wenn Zynismus und Zweideutigkeit auf die Ebene einer Ästhetik des Politischen gehoben werden, wie das bei Machiavelli und bei den Jesuiten der Fall ist.

Aber seit dem 18. Jahrhundert moralisiert sich die politische

Szene und wird seriös; sie wird zum Schauplatz für die Beschwörung eines fundamentalen Signifikats: des Volkes, des Willens des Volkes, der sozialen Widersprüche usw. Sie hat transparent zu werden und dem Ideal einer guten Repräsentation zu entsprechen.

Sie strukturiert sich um die Repräsentation herum. Während früher das gesamte politische Leben sich wie das des Hofes nach dem Modus des Theaters abspielte, auf der Grundlage von Spiel und Machenschaften, so gibt es künftig einen öffentlichen Raum, den des Gesellschaftsvertrages, des Verhältnisses von Repräsentierenden und Repräsentierten (zur gleichen Zeit erobert der Schnitt der Repräsentation auch das Theater selbst in Form der Teilung von Bühne und Saal, und in Form der Teilung von Signifikat/Signifikant auch das Zeichen). Eine neue Ära beginnt: das Ende einer Ästhetik und der Beginn einer Ethik des Politischen, die, als figurativer Raum betrachtet, nicht mehr die Inszenierung der öffentlichen Sache, sondern ihre historische und objektive Transkription leisten soll.

Freilich erzeugt diese moralische Kristallisierung der politischen Szene sofort eine enorme Verdrängung alles dessen, was von der Bühne gestoßen werden soll (so wie die sprachliche Strukturierung von Signifikant und Signifikat ein Verdrängtes des Zeichens erzeugt). Hier hat das Obszöne seinen Ursprung, im Außerhalb-der-Szene, in dem, was das System der Repräsentation links liegen läßt. Das Obszöne ist also erstlich das Obskure: das, was die Transparenz der Szene zunichte macht, so wie das Unbewußte und das Verdrängte die Transparenz des Bewußtseins zunichte machen. Das, was weder sichtbar noch repräsentierbar ist und somit eine Ausbruchs- und Überschreitungsenergie besitzt, eine versteckte Kraft, die in die Ordnung des Realen einbrechen kann. Dies genau ist die traditionelle Obszönität, die des sexuell oder sozial Verdrängten, der gefährliche Charakter dessen, was weder repräsentiert noch repräsentierbar ist.

Ganz anders stellt es sich für uns dar: Heute beruht umgekehrt die Obszönität auf der Überrepräsentation. Unsere Obszönität, unsere radikale Obszönität beruht nicht mehr auf dem Versteckten und Verdrängten, sondern auf der Transparenz des Sozialen, auf der totalen Durchlässigkeit des Sozialen (und des Sexuellen) als Sinn, als Referenz, als Evidenz. Eine völlige Umkehrung hat stattgefunden. Wenn die traditionelle Obszönität lediglich den

sekundären Charakter des Verdrängten ausmachte – sie war die Hölle der Repräsentation, so wie man von der Hölle der Bibliothèque Nationale spricht – und wenn ihr der Reiz des Verbote-
nen, der Reiz einer möglichen anderen Szene mit ihren Phantasmen und Perversionen eignete, so kommt sie heute als Hauptcharakter zum Ausbruch und sprengt durch ein Übermaß an Repräsentation, durch ein Übermaß an Sichtbarkeit die Szene des Sichtbaren schlechthin.

Am Anfang war das Geheimnis, und es war die Regel im Spiel des Scheins. Dann kam die Verdrängung, und die war die Regel im Spiel der Tiefe. Und schließlich kam das Obszöne, und das war die Spielregel einer Welt ohne Schein noch Tiefe – einer Welt der Transparenz.

Alles in ihr ist Oberfläche, doch es gibt kein Geheimnis der Oberfläche mehr, keine Zweideutigkeit und keine Doppelzüngigkeit in jenen oberflächlichen Dingen, die man Erscheinungen nannte. Es gibt nur noch eine oberflächliche Ekstase der sichtbaren Zeichen der Wahrheit. Was geheimgehalten wurde, was nichts als Spiel und Erscheinung war, was endlich gar nicht existierte, das wurde gewaltsam ins Reale ausgestoßen, gewaltsam repräsentiert und überrepräsentiert, über jegliche Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit hinaus. Das ist die Obszönität: das *forcing* der Repräsentation. Denken Sie an Porno: der Orgasmus in Farbe und Großformat ist weder notwendig noch wahrscheinlich – er ist nur unerbittlich wahr, auch wenn er die Wahrheit von gar nichts ist. Er ist nur unerbittlich, verdammt sichtbar, auch wenn er die Repräsentation von gar nichts ist.

Dasselbe gilt für alles, was uns umgibt: die Szene, die politische, soziale, psychologische Szene, auf der Etwas ein anderes Etwas repräsentierte und dadurch für jemanden einen Sinn hatte (ich verwende absichtlich schwere und lächerliche Begriffe, um das zu verdeutlichen) – und damit etwas einen Sinn bekommt, ist eine Szene nötig, und damit es eine Szene gibt, ist eine Illusion nötig, ein Minimum an Illusion, das heißt an Einsatz, an imaginärer Bewegung, an Herausforderung ans Reale, die einen hinreißt, einen verführt, einen aufbringt, einen aufreißt; ohne diese eigentlich ästhetische, mythische, spielerische, illusionäre Dimension gibt es keine politische Szene, keine Szene des Politischen, gibt es überhaupt keinen Raum, in den ein Ereignis eintreten könnte – und diese Szene, diese minimale Illusion sind uns entschwunden. Für

uns gibt es keinerlei Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit mehr in den Ereignissen in Biafra, in Chile, in Polen, den Ereignissen des Terrorismus, des Preisanstiegs oder des Atomkriegs. Durch die Massenmedien verfügen wir von alledem über eine Überrepräsentation, aber keine mögliche Repräsentation, keine Vorstellung mehr, keine Szene, keinen Affekt, keine Phantasmen – und also weder Leidenschaft noch Verantwortung. All das ist für uns schlichtweg obszön, denn durch die Medien ist es gemacht, um gesehen und einfach nur gesehen zu werden, bis zum »Geht-nicht-mehr« gesehen zu werden und doch nicht gesehen zu werden. Weder Zuschauer noch Akteure: wir sind bloß noch Voyeure ohne Illusion.

Daß wir betäubt sind, liegt daran, daß es keine Ästhetik (im strengen Sinne) der politischen Szene mehr gibt, keinen Zeitraum, keinen Einsatz, keine Spielregel. Denn die Medien, die Information bilden keine Szene mehr, sondern gerade das Gegenteil: einen Streifen, eine Bahn, eine Oberfläche – keine zweideutige Konfiguration von Anwesenheit/Abwesenheit (wie es im Kino noch der Fall ist), wo sich etwas *abspielt*, sondern eine perforierte Konfiguration von Botschaften und Signalen, denen eine Struktur entspricht, sowie eine Lektüre, die ihrerseits vom Empfänger perforiert wird. Nichts in der automatischen Simulation des Sozialen, in der automatischen Simulation des Politischen vermag diesen brutalen Verlust jeglicher Szene und jeglicher Illusion auszugleichen. Schon gar nicht die pathetische Obszönität des Diskurses, des Diskurses der Politiker und der anderen, die verzweifelt versuchen, die Fiktion einer politischen Szene, einer Szene des Politischen, zu retten – alle bemüht, mit pathetischem Gehabe, mit einem aussichtslosen Strip das Soziale zu mimen, Pornographen der Indifferenz, deren Obszönität als offizielle Repräsentanten ohne Macht die Obszönität einer Welt ohne Illusion und ohne Hoffnung noch betont. Aber keiner macht sich was daraus. Wir befinden uns in der Ekstase des Politischen und der Geschichte – wir sind vollkommen informiert und ohnmächtig, vollkommen fasziniert und gelähmt, vollkommen eingebunden und gebannt in die Stereophonie der Welt – lebende Transpolitisierte.

Wenn alles Politik ist, wenn das Politische verwirklicht ist, so ist das das Ende der Politik als Schicksal und der Beginn des Politischen als Kultur und des alsbaldigen Elends dieser politischen Kultur.

Umgekehrt stimmt es auch: Wenn alles kulturell geworden ist, so ist das das Ende der Kultur als Schicksal und der Anfang der Kultur als Politik, der Kulturpolitik, und des alsbaldigen Elends dieser Kulturpolitik.

Dasselbe gilt für das Soziale, für die Geschichte, für die Ökonomie, für den Sex. Der Punkt maximaler Ausdehnung und Sättigung all dieser Kategorien, die ehemals souverän und deutlich unterschieden waren, bezeichnet ihren Sturz in die Banalität und den Eintritt in eine transpolitische Welt, mit der diese kategorisch verschwinden.

Alles ist geschäftlich und ökonomisch (Marx) – alles ist sexuell und psychologisch (Freud) – alles ist politisch (Mai 68: das ist der Anfang vom Ende).

Man glaubte, eine subversive Entdeckung zu machen, als man behauptete, daß Körper, Sport, Sex, Mode politisch seien, dabei hat man nur ihre Entdifferenzierung in einen analytischen und ideologischen Dunst beschleunigt – so ähnlich wie bei der plötzlichen Entdeckung, daß alle Krankheiten psychosomatisch sind. Schöne Entdeckung, die zu nichts führt: sie heftet ihnen nur eine Kategorie schwächerer Definition an.

Überall, wo sich eine Allgemeinheit solchen Grades aufdrängt – politisch, kulturell, sozial, sexuell, psychologisch – in all unseren derzeitigen großen Kategorien und im Gewebe all unserer Diskurse, bezeichnet sie den Totpunkt. Die Multidisziplinarität ist das Kennzeichen für die Schwächung der Disziplinen insofern, als sich jede einzelne auf die degenerierten Konzepte der anderen stützt.

Vielleicht müßte man angesichts des Gemenges von Konzepten wie der Vermischung und des Durcheinanders der Rassen auch an barocke Effekte einer *Transfiguration des Neutralen* denken – Effekte, wie sie in den Vereinigten Staaten in Form massiver Indifferenz und Promiskuität sichtbar werden in einem massiven Nebeneinander, das aber wild bleibt, nicht auf den Begriff gebracht, nicht als Dialog ideologisiert wird, indem die Begriffe, die Rassen und die Dinge sich wie Materie und Anti-Materie verhalten, sich im gegenseitigen Kontakt auslöschen, indem sie eine unvorhersehbare Energie freisetzen, und nicht, indem sie in ihrer niedrigsten Form verschmelzen. Zurück bleibt lediglich eine diffuse Wärmeenergie: Das Politische, das Soziale, das Psychologische, all diese universalen Formen, die alle anderen schlucken und

katabolisieren, sind Äquivalente der Wärme im zweiten thermodynamischen Prinzip: die niedrigste Form von Energie, die unförmigste und roheste Form der Energie.

Das Auslöschen jeglicher Szene und damit jeglichen Vermögens, das an die formale Illusion und das Wirken dieser Illusion gekoppelt ist, das Auslöschen des Pathos der Distanz, einer Distanz, die auf der Willkür eines Zeremonials oder einer Spielregel beruht: das ist der Triumph der Promiskuität in allen Bereichen; Erotisierung, Sexualisierung sind lediglich pathetischer Ausdruck dieser Annäherung, dieser Promiskuität, dieser Verwirrung, dieses Verströmens aller Rollen und Figuren. Speziell die Psychologie, die psychologische Beziehung, die immer zweideutig und unglücklich ist, ist an den Verlust jedes bestimmten szenischen Raumes und jeder Spielregel gekoppelt. Die »andere Szene«, die des Phantasmas, der Verdrängung des Unbewußten, kann uns nicht über den Verlust dieser, der fundamentalen, der Szene der Illusion, hinwegtrösten.

Genauso ergeht es dem Theater. Das Theater des Barock, also gewissermaßen das Theater in seinem goldenen Zeitalter, ist noch ein Theater des Maschinismus und der Illusion, sozusagen der Extravaganzen der Repräsentation, ohne Bezug zu einer Wahrheit oder einem irgendwie gearteten Realen. Die szenische Illusion, untrennbar vom Fest, ist darin vollkommen, ist verbunden mit Wasserspielen, Feuerwerken, maschinellen Wunderwerken (hier, in der theatralischen Illusion, und nicht etwa in der Produktion entstehen die großen mechanischen Techniken). Weiter: das Trompe-l'œil, jenes umgekehrte Simulacrum, das realer als das Reale ist, ohne je zu versuchen, mit ihm eins zu werden, im Gegenteil: es bleibt Dunkelkammer, *black box*, in der durch Maschinen, durch Kunstgriff, Technik, Spiel und Nachahmung das Reale nach seinen eigenen Regeln herausgefordert wird (man denke auch an den illusionistischen, maschinenhaften, den – im Sinne der Oper – inszenatorischen Gebrauch der Perspektive durch die gesamte Malerei und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts). Die Perspektive ist eine Szene so wie die politische Welt, und die Illusion verfügt über all ihre szenischen Vermögen, ohne ihr Geheimnis preiszugeben (es gibt keins).

Es gibt keins, aber man wird schon eins für sie finden. Man wird das Theater in der Falle der Repräsentation fangen. Insbesondere vom 18. Jahrhundert an wird das Theater repräsentativ: es belädt

sich mit »Realem«, das Reale besetzt die Szene, ein soziales, historisches, psychologisches Reales. Die Szene entfernt sich von der maschinenhaften Simulation und von der Metaphysik der Illusion, um sich der naturalistischen Form hinzugeben. Die Szene ist immer etwas mehr als bloß Repräsentation. Sie bewahrt, und darin liegt vielleicht ihr Geheimnis (womit sie also doch eins hätte), die gesamte Kraft der Metamorphosen. Aber ganz sachte tauscht sie diese gegen die Kraft der Transzendenz aus, und damit beginnt das *kritische Zeitalter* des Theaters, das zeitlich mit der kritischen Ära der sozialen Antagonismen, mit den psychologischen Konflikten der kritischen Ära des Realen generell zusammenfällt. Besessen vom Realen, neurotisch (oder dialektisch) das Reale verdoppelnd: und doch spielt sich noch etwas ab auf der Ebene dieser Repräsentation, so wie sich auch auf der Ebene der politischen Repräsentation etwas abspielt. Auch wenn das Theater nicht mehr die heiligen Energien und Effekte der Illusion hat, bewahrt es doch eine kritische Energie und eine Art frevlerischen Zauber der Repräsentation, auch in jener Trennung von Bühne und Saal, die ebenfalls eine kritische Form ist, Raum von Transzendenz und Urteil.

Artaud ist wohl der Letzte gewesen, der theoretisch wie praktisch das Theater retten wollte, indem er es der faulenden Szenerie des Realen entriß, indem er das Ende der Repräsentation vorwegnahm und ihm durch die Kraft der Grausamkeit etwas einflößte, was noch vor der Illusion und dem Simulacrum liegt, etwas vom wilden Eingriff des Zeichens in das Leben oder auch von der Unterschiedslosigkeit der beiden, wie sie noch die irrealistischen Theater charakterisiert (die Peking-Oper, das Balinesische Theater oder auch den Opferakt als Szene der mörderischen Illusion).

Heute ist diese transzendente Energie der Bühne, ganz zu schweigen von ihrer Kraft der Illusion, auf dem besten Wege, überall beseitigt zu werden. Die gesamte Energie des Theaters läuft in Richtung auf verbissene Verleugnung aller szenischen Illusion und auf Antitheater in allen Spielarten. Wenn eine Zeitlang die Form des Theaters und die des Realen sich dialektisch umspielten, so ist es heute die reine und leere Form des Theaters, die mit der reinen und leeren Form des Realen spielt. Die Illusion ist geächtet, die Trennung von Bühne und Saal abgeschafft, das Theater geht hinaus auf die Straße und in den Alltag, schwimmt und

verläuft sich in seinem Vorsatz, das gesamte Reale zu besetzen, in ihm aufzugehen und es gleichzeitig zur Szene umzuformen. Das Paradox ist vollkommen. Damit blühen auch alle zerstreuten Formen von Unterhaltung auf, von Kreativität und Ausdruck, von Happening und Acting out: das Theater nimmt pädagogische oder allgemeine sozialtherapeutische Form an. Es ist nicht mehr die großartige aristotelische Katharsis der Leidenschaften; sondern eine semio-therapeutische Entziehungskur. Die Illusion hat darin keinen Platz mehr: nur noch Wahrheitsausbrüche in freier Expression. Wir alle sind Spieler, wir alle sind Zuschauer; es gibt keine Bühne mehr, die Szene ist überall; es gibt keine Regel mehr, jeder spielt sein eigenes Drama, improvisiert nach seinen eigenen Phantasmen.

Obszöne Form des Anti-Theaters, überall gegenwärtig.

Aber sie ist auch die Form der Anti-Pädagogik, der Anti-Psychiatrie, der Anti-Psychoanalyse, in der Analysand und Analysierter ineinander übergehen: Überall, selbst in jener ekstatischen Form der Arbeit, wie sie die deutschen Fabriksimulacra darstellen, verschwindet die Szene. Ekstase oder das Überschreiten der Position Canettis – das ist von nun an unabdingbare Modalität jeder Form, einer Form, die subtil und unmerklich von jedem Referential gelöst wird, die heimlich neben ihre Wahrheit rutscht und nur noch in der Transparenz der Modelle aufglänzt. So auch die Ekstase des Sinns: seine Auferstehungsform, Kreuzigung und Auferstehung am dritten Tage.

Man spricht von Obszönität, wenn Gleiches sich mit Gleichem vereint. Es gibt nichts Obszöneres als diese Überdosis des Selben, als diese absolute Evidenz des Selben in seiner Verdoppelung.

Es gibt einen regelrechten Terror und zugleich eine Faszination (aber die Faszination ist die schwächere, medusenhäuptige Form des Terrors) gegenüber der absoluten Ähnlichkeit, der fortwährenden Zeugung des Selben durch das Selbe. Dieses Gewirre des Selben ist eben das Gewirre der *Natur*, es ist das natürliche Gewirre der Dinge, und einzig das Künstliche vermag ihm ein Ende zu setzen. Einzig das Künstliche kann diesem Gewirre Einhalt gebieten, dieser Obszönität, dieser Nichtunterscheidung des Selben, indem es das Spiel und den Zauber des Unterschieds wiederherstellt. Nichts ist schlimmer als das, was genauso wahr ist wie das Wahre: der Klon oder der Automat in der Geschichte des

Illusionismus. Bei dem letzteren besteht das Schreckenerregende nicht im Verschwinden des Natürlichen in der Perfektion des Künstlichen (dieser vom Illusionisten hergestellte Automat imitierte alle menschlichen Bewegungen derart perfekt, daß er endlich vom Illusionisten selbst nicht mehr zu unterscheiden war), sondern im Gegenteil im *Verschwinden des Künstlichen* aus der absoluten Vervielfältigung des menschlichen Modells, aus der Evidenz des Natürlichen. Darin liegt eine Art Skandal, eine Obszönität, die unerträglich ist. Diese Entdifferenzierung überliefert uns einer schreckerregenden Natur. Daher wird der Illusionist nun umgekehrt den wahren Automaten nachmachen, mit der ein wenig mechanischen Steifheit der Gesten, um so, gegen den Terror der absoluten Gleichheit, das Spiel und den Zauber der Differenz, die Form und die Kraft der Illusion erstehen zu lassen.

Was keine Illusion mehr erzeugt, ist tot und flößt Schrecken ein. Dies gilt für den Leichnam, aber auch den Klon und darüber hinaus alles, was derart mit sich selbst eins wird, daß es nicht mehr mit seinem eignen Schein zu spielen vermag. Diese Grenze der Desillusion ist der Tod. Gegen das Wahre des Wahren, gegen das, was wahrer als das Wahre ist (und sofort, und nicht nur beim Sex, pornographisch wird), gegen die Obszönität der Evidenz, gegen diese ekelhafte Promiskuität mit sich selbst, die sich Ähnlichkeit nennt, muß man die Illusion wiederbeleben, die Illusion wiederfinden, jene unmoralische und boshafte Kraft, das Selbe dem Selben zu entreißen und die man Verführung nennt. Verführung gegen Terror: das ist der Einsatz, das steht auf dem Spiel, und sonst nichts.

Die Verführung ist falsch. Falsch ist ein Zeichen, das keinen Sinn hat, und die Verführung bedient sich sinnloser Zeichen. Aber sie ist nicht nur falsch, denn wenn sie, wie viele andere Dinge, wie Charme und Magie, unser Sinnverlangen enttäuscht, so geschieht dies auf bezaubernde Art und Weise. Das gilt auch für das Trompe-l'œil (und für das Bild ganz allgemein, das stets subtiler ist als das Reale, weil es nur zwei Dimensionen besitzt – daher ist das Bild immer verführerischer als das Reale). Das Trompe-l'œil, das die Illusion der dritten Dimension und des Realen entstehen läßt, ist gewissermaßen falscher als das Falsche; das Bild oder die normale Malerei ist ein Simulacrum, das Trompe-l'œil ist ein Simulacrum zweiten Grades.

Auch die Verführung ist in gewisser Weise falscher als das Fal-

sche, da sie sich bestimmter Zeichen bedient, die nur so tun, als besäßen sie Sinn, um sie alsdann ihren Sinn verlieren zu lassen – und auch die Menschen läßt sie ihren Sinn verlieren, sie mißbraucht Zeichen und Menschen. Wer niemals mit einem Wort oder in einem Blick seine Sinne verloren hat, weiß nicht, was es mit dieser Verlorenheit auf sich hat, was es heißt, sich der vollkommenen Illusion der Zeichen, der unmittelbaren Gewalt des Scheins hinzugeben, das heißt, weiter zu gehen als das Falsche, in den absoluten Abgrund des Künstlichen, dorthin, wo das geringste Zeichen von Künstlichkeit flimmert, dorthin, wo selbst das Falsche im Künstlichen untergeht. Das Falsche reizt nur unseren Wahrheitssinn, unser Gefühl für das Wahre. Das Falschere als das Falsche führt uns darüber hinaus, begeistert uns ohne Aufforderung. In der realen, allzu realen Welt halten das Wahre und das Falsche sich die Waage, und was die eine Seite gewinnt, ist für die andere verloren. Im Akt der Verführung (wie er wohl auch im Kunstwerk statthat) ist es, als erstrahle durch eine wundersame Wendung das Falsche mit aller Kraft des Wahren. Als erstrahle die Illusion mit aller Kraft der Wahrheit. Was können wir dagegen tun? Kein Sinn des Realen noch der Bedeutung zieht mehr. Wenn eine Form von umgekehrter Energie erstrahlt, wenn die Energie des Falschen von der Energie des Gegenprinzips, der Kraft des Wahren, erstrahlt – oder wenn das Gute von der Energie des Bösen erstrahlt –, wenn, statt beide zu konfrontieren, eine Art von einzigartiger Anamorphose, die eine Form in die andere überscheinen läßt, die eine Energie in die umgekehrte überscheinen läßt – was soll man diesem einzigartigen Akt dann noch entgegensetzen?

In diesem Falle ist es die Fremdheit der Verführung, die hinreißt. Doch Vorsicht: sie reißt auch in anderer Richtung hin. Denn wenn das Falsche von der gesamten Kraft des Wahren durchschienen sein kann – was die sublimale Form der Verführung ist –, so gibt es auch die umgekehrte Form, die obszönere Form, die der Pornographie, in der das Wahre von aller Kraft des Falschen durchschienen wird.

Dies eben ist Porno: Die Völle des Sexes, das Mehr-Sex als der Sex, die Ekstase des Sexes, in der die reine und leere Form der Sexualität erstrahlt. Sex in reiner Funktionalität, in purer Selbstdarstellung (eine normale Folge der puritanischen Verkrampfung), eingefroren in organischer, orgasmischer Wucherung, wie

fettsüchtige Körper, wie metastasierende Krebszellen – der Porno ist keine erniedrigte, verdorbene, vereinfachte, entzauberte Form der Sexualität, ebensowenig ist er die Lust von Wunschmaschinen und organlosen Körpern, er ist die logische Überreizung der sexuellen Funktion, ein Sex, der sich für einen Sex hält, ein zur sexuellen Potenz erhobener Sex, der sich in seiner Inszenierung erschöpft und zugrunde richtet. Auch hier liegt die Obszönität wieder in der Vereinigung des Selben mit dem Selben; nicht die Kopulation von Körpern ist obszön, sondern die Kuppelung des Sexes mit dem Sex, die geistige Redundanz des Sexes durch den Sex, die absolute Evidenz und erzwungene Überdetermination von Wahrheit, die zum kalten Taumel der Pornographie führt. Allerdings ist es ein und derselbe Prozeß, der zu diesem kalten Taumel und zum zauberischen Taumel der Verführung führt. Die Völle, durch die nur die Leere scheint (die versagende Potenz, jene spektakuläre Abwesenheit von Sinnlichkeit und Lust, die als Schreckgespenst durch die gesamte Pornographie geistert), das ist das Obszöne. Die Leere, die Leere des Sinns, die Blöße an Zeichen und an Sex, durch die die größte Intensität und die äußerste Lust durchscheint, das ist die Verführung. In beiden Fällen findet die Ekstase statt. Sie charakterisiert beide Male jene Übersteigerung einer Qualität über sie selbst hinaus zu ihrer reinen Form, ihr ekstatisches Strahlen. Und nicht nur eine Qualität kann derartige Ekstase erregen, sondern auch die Abwesenheit von Qualität kann dies bewirken: es gibt ein ekstatisches Strahlen des Neutralen, auch das Neutrale kann sich potenzieren. Das führt zu irgend etwas Monströsem, an dem aber die Obszönität starken Anteil hat. Die Pornographie ist eine Kunst der Exhibition des Neutralen, des zwanghaften Strahlens des Neutralen.

Die Obszönität ist nicht wesentlich sexuell. Man darf nur nicht auf die alte perverse und phantasmatische Obszönität sexuellen Inhalts hereinfallen: die gehört ja zur Folklore und ist gewissermaßen fromm und scheinheilig, denn indem sie das Sexuelle in den Mittelpunkt stellt, lenkt sie uns davon ab, die Obszönität in ihrer allgemeinen Form wahrzunehmen. Diese bezeichnet jede Form, die in ihrer Erscheinung erstarrt, die jede Zweideutigkeit von Erscheinen/Verschwinden verliert, um bloß noch zu existieren, die jede Zweideutigkeit von Anwesenheit/Abwesenheit verliert, um nur noch sichtbar zu sein und gesehen zu werden und in einer überreizten Sichtbarkeit zu versiegen.

Sichtbarer als das Sichtbare, das ist das Obszöne.

Unsichtbarer als das Unsichtbare, das ist das Geheimnis.

Die Szene ist sichtbar – es gibt eine Szene des Sichtbaren. Das Obszöne ist sichtbarer als das Sichtbare: Für das Obszöne gibt es keine Szene mehr, es gibt nur die Erweiterung der Sichtbarkeit aller Dinge bis hin zur Ekstase. *Das Obszöne ist das Ende jeglicher Szene.* Mehr noch, es ist, wie sein Name schon andeutet, ein schlechtes Vorzeichen. Denn diese Hyper-Sichtbarkeit der Dinge, diese Wucherung des Sichtbaren weist ja auch bedrohlich auf ihre Durchsichtigkeit und ihr Verschwinden. Die Obszönität aller Dinge ist das Zeichen des Endes, das Zeichen der Apokalypse. Allen Zeichen, und nicht nur den unter sinnlichen Aspekten und durch den Sex entfleischten Zeichen, haftet sie an. Sie ist – mit dem Ende des Geheimnisses – unsere fatale Bestimmung: mit dem Geheimnis nämlich geht auch die Welt zu Ende. Wenn alle Rätsel gelöst sind, erlöschen die Sterne. Wenn alles Geheimnis ans Licht gebracht und sichtbarer denn das Sichtbare, obszön offen sichtbar gemacht ist, wenn die letzte Illusion durchschaut ist, hören die Ströme auf zu fließen, und der Himmel wird der Erde gleich. Es fällt kein Regen mehr. Und die Wüste wächst, die sichtbare Wüste. Wenn aber einige unter den Zeiten der Dürre leiden, so leiden wir unter der Zeit der Obszönität, die alle Dinge, öffentliche wie private, intime wie kollektive, politische wie affektive ereilt – und deren letzter Schritt charakteristischerweise darin besteht, daß alles in unserer Kultur sexualisiert wird, ehe es verschwindet. Die Sexualisierung, die keinerlei heilige Prostitution mehr ist, sondern eine Art spektakulärer, spektraler Geilheit, die sich der Idole, Zeichen, Institutionen der politischen, sozialen, psychologischen Welt bemächtigt – obszöne und forcierte Anspielung und Anschmiegung, obszön, da forciert, die sich jedes Diskurses bemächtigt, all das muß man in gewisser Weise als Vorzeichen ihres Verschwindens ansehen.

Es gibt keine Obszönität, solange der Sex im Sex ist und nirgends sonst. Oder solange das Soziale im Sozialen ist und nirgends sonst. Aber heute tröpfelt es überall herab, wie die Sexualität – übrigens spricht man von sozialer »Beziehung« wie man von sexueller »Beziehung« spricht; es ist kein Zufall, daß schon das Wort »Beziehung« neuerdings zur obszönen Anspielung taugt (»Beziehungen haben«). Das ist keine mythische, spannungsvolle illuminierte Sozialität mehr, sondern eine pathetische

Sozialität der Annäherung, des Kontakts (Kontaktlinsen), der Prothese und der Rückversicherung. Dieses Soziale ist ein *Transerspiel*, die unaufhörliche Halluzination einer Gruppe, die ihre Bestimmung verloren hat. Die Gruppe wird von der Sozialität verfolgt wie das Individuum vom Sex – und beide werden sexuell verfolgt von ihrem Verschwinden.

Sozialarbeit: wir sind alle Sozialarbeiter. So wie es einmal Grubenarbeiter und Waldarbeiter gab, so gibt es heute Sozialarbeiter. Was ist bloß dieses Soziale, das nicht mehr ist als mühseliges Produkt einer Arbeit? Es glaubt nicht einmal mehr an seine eigene faktische oder rechtliche Existenz, es glaubt nur noch an seine forcierte Reproduktion im Rahmen eines Marktes, auf dem es wie eine beliebige Ware den Gesetzen der Knappheit, der Produktion und des Tausches unterliegt. Obendrein noch denen der Werbung, denn überall im Fernsehen, in der Presse, in der Reklame, in der Ideologie und den Diskursen betreibt das Soziale Eigenwerbung. In einer Welt, in der die Energie des Sozialen, die Energie der öffentlichen, historischen, konfliktbeladenen Szene, die Energie des Sozialen als Mythos und Illusion (deren Intensität am stärksten in den Utopien ist) im Schwinden begriffen ist, wird das Soziale monströs und übergewichtig, dehnt sich aus auf die Dimension einer Nische, eines vielzelligen, drüsenbesetzten Säugers. Der soziale Körper, der sich ehemals in seinen Helden spiegelte, bezeichnet sich heute in seinen Behinderten, seinen Geschädigten, seinen Degenerierten, seinen Debilen, seinen Asozialen, in einem gigantischen Unternehmen therapeutischer Bemutterung.

Wenn es keine Grenzen mehr gibt, gibt es keine Szene mehr: alles wird obszön. Auch das Soziale existiert nur in bestimmten Grenzen, und zwar denen, innerhalb derer es sich als Szene durchsetzen und als Einsatz behaupten kann, als Mythos, ich möchte fast sagen als Schicksal, als Herausforderung und niemals als Realität: in dem Fall nämlich versinkt es im Spiel von Angebot und Nachfrage und geht unter. Auch der Körper versinkt im Spiel von sexuellem Angebot und sexueller Nachfrage, auch er verliert jene szenische Kraft, die Kraft der Inszenierung und des Spiels, das ihn von jedem anderen Körper unterscheidet und zu einem einzigartigen Objekt der Verführung macht . . .

Was das Soziale angeht, so kann man sagen, daß seine Obszönität heute voll und ganz realisiert ist, die Obszönität des Kadavers, den man nicht loszuwerden weiß, genauer gesagt steckt das So-

ziale in jener verfluchten Phase des Körpers, die nicht die Phase des Todes, sondern die des Verfaulens ist. Somit macht der Körper, bevor er tot und trocken und Partner eines möglichen Austausches wird – der wirkliche Tod vermag ja von großer Schönheit zu sein –, eine gänzlich obszöne Phase durch und muß um jeden Preis beseitigt, gebannt, ausgetrieben werden, denn er stellt nichts mehr dar (er ist für nichts und niemand mehr Szene), er hat keinen Namen mehr, und seine unsägliche Unreinheit befällt alles.

Alles, was sich in seiner objektiven Gegenwart bzw. Widerwart aufdrängt, alles, was weder Geheimnis noch die Leichtigkeit des Abwesenden besitzt, alles, was wie der verfaulende Körper einzig der materiellen Operation seiner Zersetzung unterliegt, alles, was ohne die geringste Illusion einzig der Operation des Realen unterliegt, alles, was ohne Maske, ohne Schminke und ohne Gesicht der reinen Operation des Sexes oder des Todes unterliegt – alles das kann als obszön und pornographisch bezeichnet werden.

Viele Dinge sind obszön, weil sie zuviel Sinn haben oder weil sie dem einen sichtbaren Sinn geben wollen, was gar keinen hat. So erreichen sie den Gipfel des Simulacrum, nämlich eine exorbitante Darstellung der Wahrheit (die mit einem Schlage sexuell wird), welche verbirgt, daß sie selbst nie etwas anderes als ein Simulacrum gewesen ist.

Die Obszönität nimmt alle Gesichter der Moderne an. Gewohnheitsmäßig erblicken wir sie zunächst im Betrieb des Sexes, aber sie umspannt alles, was sich in Sichtbarem betreiben läßt, ja, sie wird der Betrieb des Sichtbaren selbst. Mörderische Prostitution des Sichtbaren – hyperrealer Mord nach dem Vorbild gewisser »wahrheitsgetreuer« Dreharbeiten in Südamerika oder anderswo, wo sadistische Gewalttätigkeiten, die bis zum Tode gehen, für die Leinwand während der Dreharbeiten real ausgeübt werden . . . Eine Ausnahmeerscheinung? Vielleicht, aber so sicher ist das nicht, denn das liegt genau in der Logik desselben Phantasmas einer vollständigen Wiedergabe des Realen, desselben Anspruchs auf Immer-Realeres-als-das-Reale, der Überstrapazierung des Details und des Als-wären-Sie-dabei-gewesen, wie sie für Porno charakteristisch sind, aber ebenso für eine »Retro«-Einstellung gegenüber der Vergangenheit und schließlich für alles »Echte« und »Erlebte« am Leben schlechthin.

Porno zielt auf das Echte des Sexes, Retro auf das Echte des Ereignisses, der kulturellen Eigenheit, der historischen Figur, der

Szene. Ein über Einzelheiten halluzinierendes Echtes, das kraft der Ähnlichkeit von allem Imaginären gereinigt ist, das jede Nostalgie unter allzu exakten Zeichen verscharrt. Es handelt sich also buchstäblich um eine *Exaktion*: Man verstößt die Dinge ins Reale, und dort bezeichnet man sie mit Gewalt. Aber vielleicht sind die Dinge überhaupt nur um diesen Preis jemals »wahr«: daß sie in zu grelles Licht, unter zu starke Genauigkeit gesetzt werden.

Auf diese Weise ist bereits alles Reale in die Porno-Hyperrealität geglitten, alle Gegenwart ins Retrokino, die kleine Musik des Sinns in die Stereophonie der Signale, die uns einschläfern. Der Todesporno aus den Studios Südamerikas ist also nicht bloß ein neues Kinogenre – in ihm steckt die gesamte hyperreale Gewalt unseres Alltags.

Obszön ist alles, was unaufhörlich gefilmt wird, gefiltert, aufgearbeitet und korrigiert unter dem Weitwinkel des Erlebten, des Sozialen, der Moral, der Pädagogik oder einfach der Medien. Beispielsweise die Leute, die man ihre Geschichte im Fernsehen erzählen läßt – arme Alte, denen man ihre Geschichte raubt. Das ganze tiefe Frankreich, das man an die Oberfläche kommen läßt: das Soziale zeigen, das gesamte Soziale – und allem einen pädagogischen Wert geben: So konnte man früher im Fernsehen Tiere sehen, in »Ein Platz für Tiere« usw. – eine Giraffe gebar vor Ihren Augen, welch Wunder! Heute sehen wir, wie die Tiere von Kindern gesehen werden und was die daraus alles lernen können. Irgendein Film wird lediglich noch zum Zweck einer überflüssigen und schwachsinnigen Diskussion der Cine-Clubs ausgestrahlt: sanfte Technologie der Kultur, der Sozialisation bis zum Geht-nicht-mehr, kriechende Obszönität des endlosen sozialen Kommentars, alle Aktivität zielt bloß noch auf den Vertrieb von Sozialgut.

Forcierte Ansprache (Werbung), Reklame, Information, Sättigung des Raumes, Anschluß, Zielbestimmung, Kontakt, Verbindung – diese gesamte Terminologie und Realität sind von einer blanken Obszönität, der Obszönität des ununterbrochenen Stroms, des unaufhörlichen Auswurfs. Es ist die Obszönität der Umwälzung, der unbändigen Liquidität der Zeichen, der Werte, jener totalen Zirkulation und Ausstoßung der Verhaltensweisen ins Operationale . . . Blanke und unpersönliche Obszönität der Umfragen und Statistiken – in denen die Massen ihr Geheimnis preisgeben sollen, auch wenn sie gar keins haben. Jeder muß sein

Geheimnis preisgeben, seine Phantasmen und Behinderungen auspacken, um was daraus zu machen, die Schwelle des Minimums an Schweigen, des Minimums an Distanz überschreiten, über jenen Punkt hinaus, wo es aus ist mit der Souveränität des Körpers. Wenn man darüber nachdenkt, ganz grundsätzlich, müßte man den Blick zerschlagen, den Blick abschaffen, denn die Obszönität ist die absolute Nähe des erblickten Gegenstandes, der lichtbrechenden Oberfläche, Absorption, Einsinken des Blicks ins Gesehene, Hypervision in Großaufnahme, Dimension, vor der es kein Zurück gibt, totale Promiskuität des Blicks mit dem Erblickten – *Prostitution des Blicks*. Das Duell der Blicke, ihr Spiel und ihre Verführung, Herausforderung und Umkehrung, auch die Dimension des Geheimnisses zwischen dem Blick und dem Erblickten, die Tatsache, daß weder Geist noch Blick diesen enigmatischen Raum zerbrechen wollen, der symbolisch jeden Gegenstand, ob lebendig oder nicht, umgibt und der ihn grundsätzlich vor jeder zu heftigen Promiskuität schützt – all das ist verloren, verpönt, prostituiert . . . Der Blick ist niemals obszön, ganz anders, als man denkt: Obszön ist, was nicht mehr angesehen, also nicht mehr verführt werden kann, was nicht mehr von jener winzigen Verführung des Blicks umhüllt werden kann und nackt, ohne Geheimnis, dem ungehemmten Verschlingen ausgeliefert ist. Man betrachtet ein Geschlecht nicht wie ein Gesicht, nur wir, wir im Okzident betrachten Gesichter wie Geschlechter, verschlingen Gesichter wie Geschlechter, aber in ihrer psychologischen Nacktheit, ihrer Heuchelei von Wahrheit und Expressivität sind sie tatsächlich obszön. Ihrer Masken, ihrer vorgeschriebenen Zeichen, ihres zeremoniellen Lächelns entblößt, *ihres Scheins beraubt*, verlieren sie ihr ganzes Geheimnis und glänzen in der Obszönität ihres Sinns. Jedes Zeichen wird obszön, sobald es mit Sinn beladen wird, das heißt mit einer sichtbaren, zu sichtbaren Anforderung, und erschöpft sich auf diese Weise in seinem Ausdruck; nichts anderes tun wir heute: wir erschöpfen uns darin, uns auszudrücken, um ein Maximum an Bedeutungen hervorzu bringen, die ehemals einer unfindbaren Wahrheit zugerechnet waren – es ist eben ein unendliches und unendlich verrücktes Abenteuer, sich ohne ein Ende des Sinns »ausdrücken« und ausbreiten zu wollen; all unsere Energie und unsere Substanz, die wir auf diese Weise verstrahlen, ist für die Katz. Allein die Erscheinungen, die Masken, Zeichen, die keinen Sinn durchlassen, schützen

uns vor dieser mörderischen Verstrahlung, vor diesem Substanzverlust im leeren Raum der Wahrheit.

Das seiner Erscheinungen entblößte Gesicht ist nichts weiter als ein Sex, der seiner Erscheinungen entblößte Körper ist nackt und obszön. Doch auch Nacktheit kann die Form einer Erscheinung »umkleiden«, auch sie kann den Körper umhüllen und vor der Obszönität schützen, die dem anhaftet, dem jede Maske, jedes zweideutige Zeichen, jeder Blick, jeder Schmuck geraubt ward, um der reinen und einfachen Exhibition und der objektiven Verschlingung ausgeliefert zu werden. Glücklicherweise darf man hoffen, daß es buchstäblich unmöglich ist, ein Objekt oder ein Gesicht seines Scheines zu entkleiden, um es der schieren Lüsternheit des Blickes auszuliefern, es der Aura seiner Verführung zu entkleiden, um es der reinen Lüsternheit des Begehrens auszuliefern, es seiner algebraischen, enigmatischen Form zu entkleiden, um es der reinen Operationalität auszuliefern. Doch die Kraft des Obszönen ist nicht zu unterschätzen, seine Kraft, jeglichen Schein, jegliche Verführung, jegliche Zweideutigkeit, jegliches Geheimnis auszumerzen, um uns der endgültigen Faszination gesichtsloser Körper, augenloser Gesichter, blickloser Augen auszuliefern. Vielleicht verfolgt uns das, lockt uns das in eine vollkommen ekstatische und obszöne Welt von reinen, transparenten Objekten, von Wahrheitskernen, die sich gegenseitig zertrümmern.

Diese Obszönität – als Weise des Verschwindens des Geheimnisses und des Scheins – reißt in ihrem Sturz alles mit sich, was noch von einer Illusion der Tiefe, Illusion von Transparenz überdauerte und damit auch die letzte Frage, die man in einer entzauberten Welt noch stellen konnte: Gibt es einen verborgenen Sinn? Diese Verkehrung der Szene, diese Verkehrung des Scheins in eine obszöne Transparenz, diese Überenthüllung aller möglichen Sinne läßt auch die Frage nach dem Sinn nicht unberührt. Wenn alles überbezeichnet ist, wird der Sinn selbst ungreifbar. Wenn alle Werte überreizt und in eine Art indifferente Ekstase getrieben sind (darunter das Soziale im friedlichen Sozialismus des heutigen Frankreichs), so wird auch die Glaubhaftigkeit dieses Wertes endgültig zerstört. So könnte sogar eine Art List und gleichzeitig eine Art Hoffnung mit der traditionellen Pornographie verbunden sein. Der Porno sagt: Irgendwo gibt es den guten Sex, denn ich bin dessen Karikatur. Es gibt ein Maß, denn ich bin das Übermaß.

Demnach ist die Frage die: Gibt es irgendwo den guten Sex, den Sex als idealen Wert des Körpers, als »Wunsch«, der befreit werden müßte? Der gegenwärtige Stand der Dinge, der Zustand der totalen Veröffentlichung, die der Sex erfahren hat, antwortet: nein. Der Sex kann vollkommen befreit, vollkommen transparent gemacht werden und dabei wunsch- und freudlos bleiben (aber prächtig funktionieren).

Vor derselben Frage stand die politische Ökonomie: Gibt es jenseits des Tauscherts, der die Abstraktion und die Unmenschlichkeit des Kapitalismus verkörpert, eine gute Substanz des Wertes, einen idealen Gebrauchswert der Ware, der befreit werden kann und muß? Bekanntlich nicht: der Gebrauchswert ist am Horizont des Tauscherts verschwunden und war nichts als ein paradoxer Traum der politischen Ökonomie.

So lautet auch die Frage des Sozialen: Gibt es diesseits, jenseits, anderswo als in dieser terroristischen und hyperrealen Sozialität, dieser allgegenwärtigen Erpressung zum Mitmachen, eine gute Substanz des Sozialen, eine Idealität der gesellschaftlichen Beziehung, die befreit werden kann und muß? Die Antwort lautet offensichtlich nein: das Gleichgewicht, die Harmonie einer gewissen Gesellschaftsordnung sind am Horizont der Geschichte verschwunden, und wir unterliegen jener durchsichtigen Obszönität der Veränderung. Und niemand soll glauben, wir erlebten nur die Realisierung einer schlechten Utopie – wir erleben die Realisierung der Utopie schlechthin, das heißt deren Einsturz ins Reale.

Rudolf zur Lippe

Der Sinn der Sinne

»Der Körper« – eine Fiktion

Von der Seite der Philosophie gehen heute einige so weit, von dem Körper als von einer Fiktion zu sprechen. Andere sprechen vom Verschwinden des Körpers. Setzen solche Feststellungen die Angst der neuzeitlichen Denker vor den Täuschungen unserer Sinne in extremer Weise fort, oder werden dieser geschichtlichen Entwicklung Ausrufe entgegengesetzt, nachdem immer mehr Symptome in der Umwelt und an unserem eigenen Leibe eine bisher ungeahnte Bedrohung unserer Physis zu erkennen geben? Selbstverständlich ist es eine Fiktion, wenn vom gegenwärtigen Verschwinden des Körpers gesprochen wird. Solange es Baudrillard ist, mit der Lebensfülle seiner Persönlichkeit, der vom Verschwinden des Körpers spricht, können wir diese These auch gut als die Herausforderung an das Denken verstehen, die damit gemeint ist, statt in Resignation über eine Behauptung zu verfallen. Diese Herausforderung soll hier in einer wohl unerwarteten Weise aufgenommen werden. Das moderne Denken über den Körper des Menschen soll anhand dieses Begriffes von »dem Körper« in Frage gestellt werden. »Der Körper«, gegenübergestellt »dem Geist« oder »der Seele« oder ähnlichem, ist eine völlig fiktive Vorstellung.

Sie ist entstanden in einem bestimmten Zusammenhang unserer Geschichte. Wie wohl alle wesentlichen Begriffe ist auch dieser vom Körper der Menschen in einer geschichtlichen Auseinandersetzung entwickelt worden. Er sollte dazu dienen, etwas Ordnung in die Vorstellungen und in die geschichtlichen Vorgänge zu bringen. Aber wie der Ausruf von Baudrillard gegen eine Ordnung, in der ein- und untergeordnet die Körper zu verschwinden drohen, so war auch der Ruf nach dieser Ordnung am Beginn der europäischen Neuzeit zunächst eher eine polemische These. Niemand hat sich im 16. und 17. Jahrhundert vorstellen können, daß jemals die Aufteilung menschlicher Existenz in den materiellen Körper und den immateriellen Rest ein Prinzip werden könnte, das tat-

sächlich zu totaler Anwendung in der gesellschaftlichen Organisation des Lebens zu gelangen droht.

Wir sind heute wohl noch nicht an einem Punkt, der Nimmer-Wiederkehr angelangt, aber doch an einem Punkt, an dem wir unsere Zukunft sehr intensiv bedenken und zu diesem Zwecke die Vorgeschichte der gegenwärtigen Lage genau prüfen müssen, d. h. in diesem engeren Zusammenhange, die Entstehungsgeschichte der Fiktion vom Körper zu untersuchen und auch den geschichtlich gelebten Formen uns zuzuwenden, in denen die physische Seite unserer Existenz mit den anderen eher Einheiten bildete.

Einheit des Leibes durch die Mit-Welt hindurch

Am Beginn des europäischen Denkens und der europäischen Geschichte in der griechischen Antike gab es einen Begriff von »dem Körper« nicht. Wie Bruno Snell¹ uns zeigt, gibt es bei Homer keinen solchen Begriff, nicht einmal ein Wort, um den Körper als ganzen zu bezeichnen. Oder, besser gesagt, es gibt kein Wort und viele. Ein Wort wie *chros* (χρῶς), das in der wörtlichen Übersetzung in eine moderne Sprache Haut heißt, entspricht dem Wort Haut und entspricht ihm auch nicht. Denn in den Texten wird nicht der Körper eines Helden von einem Pfeil durchbohrt, sondern das *Chros*, also »die Haut«. Jemand, der sich wäscht, der ein Bad nimmt, der Wasser über seinen Körper laufen läßt, läßt dieses Wasser über das *chros* laufen, eben das, was diesen Körper umhüllt. Zugleich, und dadurch wird die Frage so interessant, wurde dieser Körper keineswegs atomisiert, zerstückelt, als selbständige Einzelteile erlebt. Im Gegenteil. Zur Zeit Homers wurde die Einheit des Körpers – wir müssen hier einem scheinbaren Paradox folgen – gerade aus der Vielfalt seiner Aspekte gebildet. Unter der Bedingung, diesem Paradox einmal eingehender nachzugehen, werden wir das Verständnis von dem Körper, das wir suchen, vertiefen können.

Denken wir an jene Situation vor Troja, in der ein griechischer Held verwundet ist, eine Verwundung, an der er kurze Zeit später sterben wird, und trotz seines großen Leidens bemerkt, daß sein Freund dem Tode noch näher ist als er selbst. Er ist dem anderen zu fern, um ihn berühren, ihm eine letzte Hilfe spenden zu können. Im Augenblick denkt er nicht: Ich muß jetzt alle meine

Kräfte zusammennehmen und dorthin gehen; nicht er macht sich stärker als sein Leiden. Vielmehr ist es eine Göttin, die ihm die Kraft verleiht, seinen Zustand zu vergessen und sich zu dem anderen zu bewegen, dem er nun beisteht. Dann stirbt er selbst. Was ihm hilft, ist nicht eine Idee, die sich in seinem Kopf Geltung verschafft und seine Glieder soweit in Funktion setzt, daß sie ihn unter dem Kommando seines Willens zu dem anderen tragen. Eine Göttin wirkt unmittelbar auf seine Glieder, gibt ihnen Kraft – vielleicht eine physische, vielleicht eine spirituelle. Bei Homer gibt es verschiedene Ausdrücke für diese Kräfte, etwa *biai*, *βίαις*, und viele andere, verschiedene Formen, die physische Kräfte bezeichnen, lange bevor alle diese Erscheinungen unter dem abstrakten Begriff *dynamis*, *δύναμις*, zusammengefaßt wurden, besonders durch Aristoteles. Diese Kräfte heben unmittelbar die Glieder, und diese Glieder setzen sich in Bewegung. So kann der Held sich zu seinem Freund begeben, in dem Bewußtsein, daß durch ihn hindurch, daß für ihn sich etwas ereignet hat. Göttin, oder Gott an anderen Stellen, wird genannt, was in mir und um mich wirkt; was die Situation vereinigt, in deren Spannung ich hin- und hergerissen bin; was damit auch die Einheit meines Lebens stiftet.

Bei alledem soll nicht gesagt werden, es gebe nicht den Körper in seiner Einheit, nur die einzelnen Körperpartien, die zusammen ihn ausmachen. Es soll vielmehr zweierlei daraus deutlich werden: Zum einen ist die Vorstellung von »dem Körper« eine Fiktion, wenn man die physische Seite von der psychischen, der spirituellen oder anderen Seiten trennt, die gemeinsam die existentielle Einheit eines menschlichen Wesens bilden. Zum anderen wäre der Körper eine Fiktion, wenn er ohne Beziehungen zu der Welt um ihn existieren sollte, zu dem, was ich Mit-Welt nenne, also die Welt, mit der wir leben, nicht nur die Welt uns gegenüber.

Diese Einheit des Leibes existiert durch die Wesen und durch die Situationen hindurch, mit denen wir in Beziehung stehen, mit denen wir leben. Der griechische Leib ist auf zweifache Weise ein anderer als der unsere in den industrialisierten Gesellschaften. Seine Einheit kann nicht Grundlage für eine Vorstellung bilden wie die vom Ego der modernen Psychologie, das sich in der Regel »gegenüber« dem anderen ausbildet. Das Ego bildet, isoliert sich, bevor es mit einem anderen oder etwas anderem in ein Verhältnis tritt. Eine Einheit durch die jeweilige Mit-Welt hindurch erlaubt

dagegen den Wesen zugleich, die Übergänge und die integrative Dimension eines jeden zu leben. Die Grenzen eines Körpers sind fiktiv: Sein Leben, unsere Existenz überschreiten sie immer.

Die Einheit aus Teilstücken rekonstruiert

Eine Vorstellung, die unter den Vorstellungen vom Körper in den Kulturen der Welt einzigartig ist, zeichnet sich bei verschiedenen europäischen Autoren ganz systematisch ab und läßt sich in den modernen Modellen der Organisation des öffentlichen und individuellen Lebens genau wiederfinden. Sie kündigt sich an in den geometrischen Körpern, durch die Dürer² spielerisch die verschiedenen Partien des menschlichen Körpers ersetzt, wo er die »menschlichen Proportionen« in der Form imaginärer, fiktiver Roboter experimentell rekonstruiert. Die mechanischen Grundprinzipien dieser Vorstellung werden in der sogenannten materialistischen Anthropologie von Hobbes³ erläutert. Ihr Name wird deutlich ausgesprochen von Descartes⁴: Der Körper des Menschen – eine Maschine. Eine außerordentliche Fiktion.

Descartes versicherte selbst, er würde niemals meinen, daß der Körper des Menschen wirklich eine Maschine sei. Dabei ist übrigens die Ausdruckweise »*der Körper des Menschen*« schon eine der Grundlagen für die Maschinen-Auffassung. Er wollte nur annehmen, der menschliche Körper könne eine solche Maschine sein, der Hypothese folgend, daß Gott eine Maschine schaffen würde, die, so gut wie möglich, einem menschlichen Wesen ähnlich sein würde, und daß es sich um etwas aus zwei Hauptteilen Zusammengesetztes dabei handeln würde, einen Körper und eine Seele. Descartes war nun vor allem die Beschreibung dieser Maschine wichtig, während die Kapitel im *Traité de l'Homme*, die die Seele behandeln sollten, nicht vorliegen. Man kann sich fragen, warum. Jedenfalls sollten einige Zeilen aus dem Anfang dieser Abhandlung in Erinnerung gerufen werden:

»Ich stelle mir einmal vor, daß der Körper nichts anderes sei als eine Statue oder Maschine aus Erde, die Gott gänzlich in der Absicht formt, sie uns so ähnlich wie möglich zu machen, und zwar derart, daß er ihr nicht nur äußerlich die Farbe und die Gestalt aller unserer Glieder gibt, sondern auch in ihr Inneres alle jene Teile legt, die notwendig sind, um sie laufen, essen, atmen, kurz all unsere Funktionen nachahmen zu lassen, von denen

man sich vorstellen könnte, daß sie aus der Materie ihren Ursprung nehmen und lediglich von der Disposition der Organe abhängen.«

Besondere Aufmerksamkeit verdient der Begriff Teile. Man setzt Teile ein, und man setzt sie so intelligent zusammen, daß das Ganze läuft! Descartes hebt hervor, daß diese Teile, aus denen sich die Maschine Körper zusammensetzt, den Teilen gleichen, aus denen sich ein Uhrwerk zusammensetzt.

Immer, wenn es sich darum handelt, eine mechanische Weise zu erfinden, nach der unsere organischen Funktionen ablaufen sollen, beschrieben werden können oder zu rekonstruieren wären und danach dann in eine Mechanik von Teilen zu übertragen wären – aus Metall oder einem anderen Stoff –, kommt Descartes zu einem System, das die Funktionen nebeneinander stellt, um so verschiedene Wahrnehmungen voneinander unterscheiden zu können. Zum Beispiel schafft er verschiedene kleine Kanäle, durch die die Botschaften des Körpers in das Gehirn gelangen und durch die das Gehirn seinerseits die Rohrpost wieder zurückschickt. Man hat eine Anzahl von Rohren, durch die man kleine Kapseln schießt. Sie kommen am anderen Ende an und lösen einen bestimmten Effekt aus. Daneben gibt es ein anderes Rohrsystem, durch das die Botschaften des Gehirns wieder zur Peripherie zurückgesandt werden.

Um zu einer Differenzierung der verschiedenen Sinneswahrnehmungen zu gelangen, stellt sich Descartes verschiedene Rohrsysteme nebeneinander vor. Dieses Nebeneinander im Raum tritt an die Stelle der Einheit des Erlebens und Handelns. Die Einheit wird auf ein anderes Niveau verlegt, ein Vorgang, für dessen Analyse wir uns auf die Arbeiten des deutschen Psychologen und Philosophen Erwin Straus stützen können. Während der dreißiger und vierziger Jahre hat er zunächst in Deutschland, dann in den Vereinigten Staaten, äußerst weitreichende Studien zu diesen Fragen betrieben und unter dem Titel *Der Sinn der Sinne* veröffentlicht.¹ Er kritisiert dort insbesondere Descartes, und zwar aus psycho-physiologischer Sicht, und betont, daß es sehr wohl eine Einheit der Wahrnehmungen der Sinne gäbe, daß sie aber im Bereich eines einzelnen Sinnes oder seiner Analyse weder vorgestellt noch rekonstruiert werden könne; nicht also etwa im Bereiche des Sehens oder des Hörens allein. Er unterscheidet zwischen der Sinneswahrnehmung und dem, was diese in der Seele auslöst; zwi-

schen der Empfindung und den seelischen Reaktionen. Ein Beispiel: Sie haben einen Wald durchquert oder ein Dünengelände, die Sie noch vom Meer trennen. In einem bestimmten Augenblick kommen Sie auf der Höhe der Dünen an, und Sie haben das Meer vor sich. Niemand wird ganz die Empfindung unterdrücken können, die sich etwa in einem Seufzer ausdrückt; wahrscheinlich werden Sie aber eine Geste machen mit den Worten: Ah, Aha! Großartig! Da ist es! Das Meer! Etwas in uns selbst weitet sich, wenn wir diese Weite betrachten. Dasselbe ereignet sich im Bereich des Gehörs. Es gibt Töne von großer Tragkraft, etwa eines rhythmisch angeschlagenen großen Gongs aus Tibet, die in ihrer Getragenheit uns tragen.

Es gibt also Antworten unserer gesamten Existenz, die von verschiedenen Sinneswahrnehmungen hervorgerufen, untereinander aber gleich sind. Straus rekonstruiert die Einheit unseres Wesens durch die verschiedenen Wahrnehmungen und Wahrnehmungsformen hindurch entsprechend den verschiedenen Sinnen, die untereinander ganz unvergleichbar sind. Er findet die Einheit im Bereich der seelischen Empfindungen wieder auf, die immer Empfindungen des ganzen Wesens für eine Gesamtsituation sind. Dieses ist nur eine der zahlreichen Argumentationen, die Straus uns zur Verfügung stellt. Ein anderer sehr wichtiger Bereich seiner Untersuchungen ist die Frage der Einheit der Wahrnehmung und der Bewegung. Offenbar begegnet uns hier in ausdrücklicher Form ein Motiv wieder, das in dem Verständnis des griechischen Helden mitschwingt, wenn dieser etwas sich in ihm ereignen spürt und doch auch spürt, daß er selbst es ist, der in den letzten Augenblicken seines Lebens sich zu seinem Freunde begeben kann.

Es ist mehr eine These als eine Hypothese, da sie von Straus durch eine Fülle von Untersuchungen hindurch verfolgt worden ist. Sie trifft mit einer der Hauptvorstellungen des Neurologen und schließlich auch Psychologen und Philosophen Viktor von Weizsäcker zusammen, dessen berühmtes Buch *Gestaltkreis* wieder in Mode kommt und das den Untertitel trägt »Die Einheit von Wahrnehmung und Bewegung«. Hier können wir offenbar in das Nebeneinander der verschiedenen Funktionen die Entwicklung in der Zeit wieder einführen, d. h. jene dritte Dimension, die dem mechanischen Modell fehlte. Allein in der Zeit können wir die verschiedenen Anteile einer unserer Situationen ausdrücklich

wahrnehmen, sowohl uns selbst wie das, was sich uns gegenüber, mit uns im Raum befindet.

Henri Bergson führt das alte Paradox von Achill, der nach der Logik des Zenon nie den Vorsprung der Schildkröte im Wettlauf einholen könne, auf eben die Zerstörung einer leibhaftigen Logik zurück, wie sie von Descartes besonders systematisch zum Modell des Denkens erhoben worden ist und nach ihm allgemeine Anwendung gefunden hat:

»So vorzugehen wie Zenon, bedeutet anzunehmen, daß der Lauf willkürlich in Teilstücke zerlegt werden kann wie der durchlaufene Raum; das bedeutet zu glauben, daß der Lauf wirklich der Überwindung der Laufbahn dient; das bedeutet, gleichzusetzen und so miteinander zu verwechseln, was einmal Bewegung und einmal Bewegungslosigkeit ist.

Gerade darin besteht aber die uns gewohnte Methode. Wir räsonnieren über die Bewegung, als sei sie aus Bewegungslosigkeiten gebildet, und wenn wir sie betrachten, so rekonstruieren wir Bewegung aus bewegungslosen Größen. Die Bewegung ist für uns eine Position, dann eine neue Position usf. Freilich sagen wir uns, daß da noch etwas Anderes sein muß und daß es von einer Position zur anderen einen Übergang gibt, in dem der Zwischenraum überwunden wird. Aber sobald wir unsere Aufmerksamkeit auf den Übergang richten, machen wir rasch wieder eine Abfolge von Positionen daraus . . . Wir haben instinktiv Angst vor den Schwierigkeiten, die unserer Vernunft angesichts von Bewegung erwachsen, insofern sie eben in Bewegung ist . . .«⁶

Durch diese Wahrnehmung in der Zeit entdecken wir eine Einheit wieder, die zweifellos von existentieller Bedeutung ist, auch für die Selbstwahrnehmung. Die Einheit der Situation, in der wir uns zu einem bestimmten Zeitpunkt befinden, bildet die Bedingung, unter der es überhaupt eine Möglichkeit gibt, uns selbst wahrzunehmen und in Beziehung zu dem zu handeln, was wir für andere sind, bzw. zu dem, was andere für uns sind – ebensowohl andere Gegenstände, Dinge, Pflanzen, physische Körper und Tiere, die ihrerseits an der Situation beteiligt sind.

In einer der stärksten Passagen dieses Buches demonstriert Straus übrigens, wie wenig objektiv jemand ist, der so tut, als ob er objektiv beobachten könne, einfach nur, weil er ein Wissenschaftler und deshalb sein Blick per definitionem objektiv ist. Denn er und eine Versuchsperson haben immer die Reaktionen zweier Personen gegenüber derselben Situation. Straus kommt selbst in philosophischer Sicht zu einem bemerkenswerten Argu-

ment: Schlußfolgerungen ziehen zu können, indem man von einem Teil ausgeht, von einem Teil, der von einem zerstückelten Ganzen übrigbleibt, ist eine der Fiktionen der Wissenschaften, als könne sich dort leichter als im Gesamt der Funktionen eine Wahrheit finden lassen. »Das Singuläre als Vereinzelttes ist ein Phantom des Denkens, nicht sein Gegenstand.«⁷

Suche nach der Einheit aufgrund eines mechanischen Modells vom Ganzen

Gerade in dieser Absicht hatte das cartesische Denken das Gesamt der Funktionen aufgelöst. Die Veränderungen in einer Situation, die durch das Nacheinander des Erlebens und Handelns in bezug auf die verschiedenen Anteile an ihr im Laufe der Erlebenszeit eintreten können, stören die Fiktion, daß jede Teilbeziehung im Zusammenhang genau derselben Situation stattfindet. Diese Fiktion ist für ein Denken notwendig, das Zeit zur analytischen Reflexion eines Subjekts braucht, das, um seinen Wahrnehmungen trauen und seine Handlungen planen zu können, aus seinen Lebenssituationen heraustreten muß. Ihm ist die statische Einheit der Situation, selbst als Fiktion, wichtiger als eine, dynamische, Einheit der Person in sich und mit seiner Mit-Welt. Deren Analyse wird im Nacheinander der Denkschritte zusammengestellt. Während der Zeit der analytischen Schritte soll die gelebte Zeit stillstehen. Dabei wird aber auch der Vorgang des Lebens stillgestellt, in dem allein wir als lebende Wesen eine Einheit finden. Und unser Austausch mit der Mit-Welt wird ausgesetzt, in dem allein wir uns mit uns selbst als Wesen vereinigen können, die wahrnehmen und wirken.

Zugleich bedürfen wir als denkende Wesen auch des Abstands zu unseren Situationen, um nicht unkenntlich mit dem Äußeren in einer unfreiwilligen Einheit befangen zu bleiben. Das cartesische Denken ist nicht in der Lage, in einem vereinigenden Wechsel von Abstand gegenüber der Situation und ihrem Vollzug, von Reflektieren und Erleben bzw. Bewirken zu denken. Welches wären die Bedingungen und Bewegungsformen eines vereinigenden Wechsels zwischen Heraustreten und Fortschreiten? Wie könnte sich eine Wirklichkeit vollziehen, in der Reflexion und Funktion einander durchdringen? Das cartesische Modell jedenfalls ist zu

primitiv dazu, und die in den industrialisierten Gesellschaften herrschende Systematik des Denkens hat den Widerspruch eher durch eine noch primitivere Lösung beseitigt: durch den Versuch, die Lebenswirklichkeit selbst in statische Einheiten aufzulösen, so daß Widerspruch gegen die Auflösung geradezu als aufständisch erscheint.

Nach dem System Descartes' sollen Mechanismen bloßgelegt werden, damit sie besser beherrscht werden können. Das Ziel ist das gleiche in allen Naturwissenschaften, in der Ökonomie und anderen Systemen zur Vorhersage von Lebensabläufen, um diese besser dem Willen der Menschen zu unterwerfen. Es ist offensichtlich, daß ein solches Denken dann vor einem ungeklärten und unerklärbaren »Rest« steht, der seine Systematik als fiktiv erweist.

Straus protestiert ausdrücklich gegen die Auflösung des Zusammenhanges, in dem eine Sinneswahrnehmung mit den anderen existiert. Er meint damit aber zugleich allgemein das Prinzip, das sich unter vielen anderen Erscheinungsformen zeigt. Keine Wahrheit über das Ganze des Leibes oder auch eines seiner Organe läßt sich in einem isolierten Stück finden. Dies gilt sogar in dem Bereich, in dem metaphorisch die Rede ist z. B. von einem Herzen, das Harvey für eine Pumpe ausgibt, oder vom sozialen Körper.

In den medizinischen Schulen, wie sie schon Descartes vertrat, ging man von dem Prinzip aus, daß man für die Maschine eben jenen Motor suchen und finden müsse, der sie in Gang setzt, der dafür sorgt, daß das Uhrwerk nicht stillsteht. Man hat die einzelnen Stücke – Teile, man weiß, wie sie zusammengehören – den Konstruktionsplan. Bleibt nur noch der Motor zu finden. Man nennt ihn Seele, man nennt ihn auch die »animal spirits«. Descartes ließ diese tierischen Triebe im gesamten Körper zirkulieren, ausgehend von der Hypophyse, die sie im übrigen Körper verteilt und wieder einsammelt: das Prinzip des Kreislaufes.

Kant⁸ spricht im wirklichen Sinne von der Seele. Er spricht von etwas anderem als nur dem Motor des Körpers. Für ihn ist sie die Fähigkeit des Empfindens, die verschiedenen Wahrnehmungen miteinander zu verbinden, d. h. die individuelle Synthese. Er suchte gewiß eher den Sitz des Willens als das Problem des »perpetuo mobile« zu lösen. Die Möglichkeit zu einer Einheit sah er aber nur jenseits unserer Existenz in Leib und Seele: Es bedurfte einer meta-physischen Gegebenheit, die, so ruft uns Gabriel Mar-

cel⁹ in Erinnerung, gegeben ist und nicht erworben.

Wo man von dem Leib der Gesellschaft spricht, reden Adam Smith¹⁰ und Immanuel Kant¹¹ von einem Mechanismus. Für sie ist es ein Mechanismus, in dem das Ganze sich aus dem Gegensatz der Teile gegeneinander bewegt und erhält. Sie nennen ihn den Mechanismus der Egoismen und sehen in ihm ein Grundprinzip. Man könnte dieses Prinzip auch als das der wirtschaftlichen Konkurrenz erklären. Es schließt aber weit mehr ein. Vor allem stellt es eine vollständig negative Konzeption des »Motors« der Gesellschaft dar ebenso wie von ihren »Gliedern«. Seine schwerwiegenden Folgen werden deutlich, wenn man sich klar macht, wie weit und tief es in den verschiedensten Formen unser öffentliches Bewußtsein und selbst unsere unbewußte Individualität prägt – bis heute.

Bei Adam Smith entsprach diese Konzeption immerhin einer Art von Gleichgewicht, also einer gewissen sozialen Einheitlichkeit, weil nach ihm niemand von einem anderen mehr abhängig sein sollte als dieser von ihm selbst. Freilich war auch dieses Gleichgewicht schon negativer Natur; ein jeder definierte sich selbst, indem er den anderen von sich ausgrenzte. Der Gesellschaftskörper, der dabei zustande kam, war nicht ein »body politic«, von dessen mittelalterlicher Tradition die Engländer wenigstens in dem Begriff noch etwas aufbewahrt haben. Kant nahm dieses Prinzip in zwei Bereichen auf. Im Bereich der Ökonomie ist jeder durch seinen Egoismus der Feind seines Nächsten, und eben dies führt dazu, daß die Maschine funktioniert. Das ästhetische Urteil muß, um Gültigkeit erlangen zu können, von den anderen anerkannt werden. Man bedarf also der anderen auf der Ebene der Anerkennung seines Urteils, um sich recht als Person fühlen zu können. Die sozialen Wechselbeziehungen werden also gerade nicht durch gemeinsame Wahrnehmungssituationen begründet.

Das mechanische Denken, das wir etwa bei Descartes, auch schon bei Hobbes und bis heute auf den menschlichen Leib angewendet finden, hing zweifellos mit Mechanismen der Organisation der Gesellschaft zusammen. Das Modell des Blutkreislaufes, das im 17. Jahrhundert entwickelt wurde, ist sicher ein gutes Beispiel.¹² Danach wird der Kreislauf als ein System von Röhren mit einem Motor in der Mitte vorgestellt, der es in Gang hält, das System einer Pumpe.

Seither hat man herausgefunden, daß dies physiologisch keineswegs mit den wirklichen Vorgängen in irgendeinem biologischen Körper übereinstimmt. Immer haben die Teile einen sehr bedeutenden, einen existentiellen Anteil an der Bewegung, die Teile, die selbst an der Peripherie konstitutiv für das Ganze sind. Das Herz hat dann die Aufgabe, für einen gemeinsamen Rhythmus des Ganzen zu sorgen. Ebenso erlaubt das Herz des Embryos dem ungeborenen Kind, die Herztöne seiner Mutter aufzunehmen und sie in seinen eigenen, andersgearteten Rhythmus zu übersetzen: ein äußerst komplexes System. Das Prinzip des Pumpen-Modells besteht in einem äußerst einfachen Mechanismus. Es ist vermutlich aufgrund von Beobachtungen der Techniken in englischen Bergwerken entstanden. Die Erfindung von Harvey kann man sich jedoch nur so erklären, daß sie durch das Vorbild der Gesellschaft im 17. Jahrhundert angeregt wurde, auch wenn dies nicht zum bewußten Ausdruck gekommen ist. Sie zentralisierte sich, sie verlangte von einer zentralen Institution, gleichartige nationale Systeme zu schaffen – zum Beispiel in Geldwesen, Verkehrswegen, Rechtsprechung, Erziehung. Von dieser Zentralinstitution wurde Ordnung durch gesetzliche Verbote erwartet. Dies ist sicher kein utopisches Modell, aber u-topisch im wörtlichen Sinne, d. h. ohne leibhaftigen Ort, also in unserer Sicht ein negatives Modell. Sein fiktiver Charakter, der eben nicht vom Körper her entwickelt, sondern diesem als äußere Konzeption auferlegt ist, determiniert eine Medizin und überhaupt Vorstellungen vom Leben der Menschen, die bestimmte Phänomene und Zusammenhänge größter Bedeutung in unserem Körper verkennen oder sehr schlecht erklären.

Ein ungeheurer, unhörbarer Strom Die Einheit des Leibes und seiner Geschichte

Nietzsche protestiert am Ende des 19. Jahrhunderts mit mehr Kraft und mit mehr Entschiedenheit noch als wir heute gegen die Zerstückelung. Man muß sich jedoch nicht in allem der Formulierung anschließen, die wir in einem der nachgelassenen Fragmente, von Manzino Montinari herausgegeben, finden:

»Der menschliche Leib, an dem die ganze fernste und nächste Vergangenheit alles organischen Werdens wieder lebendig und leibhaft wird,

durch den hindurch, über den hinweg und hinaus ein ungeheurer, unhörbarer Strom zu fließen scheint: der Leib ist ein erstaunlicherer Gedanke als die alte Seele.« »Gesetzt, die Vielheit, und Raum und Zeit und Bewegung (und was alles die Voraussetzungen eines Glaubens an Leiblichkeit sein mögen), wären Irrtümer, welches Mißtrauen wird gegen den Geist das erregen, was uns zu solchen Voraussetzungen veranlaßt hat! Genug, der Glaube an den Leib ist einstweilen immer noch ein stärkerer Glaube als der Glaube an den Geist; und wer ihn untergraben will, untergräbt eben damit am gründlichsten – auch den Glauben an die Autorität des Geistes!«¹³

Nietzsche spricht nicht vom Körper, sondern vom Leib, also einem Begriff der Einheit unserer Physis mit den anderen Seiten unserer Existenz. Das Wort Leib hat eine mittelalterliche Geschichte, besonders geprägt in dem kirchlichen Begriff vom »Leib Christi«.

In den fiktiven Systemen der Zerstückelung und der mechanischen Synthese gibt es immer wieder Risse. Durch diese Risse hindurch sind wir für einen Augenblick mit jenem »ungeheuren, unhörbaren Strom« vereinigt, auf den Nietzsche uns horchen läßt. So werden wir uns jener Beziehungen bewußt, die im Unbewußten des täglichen Lebens eine gewisse Intensität nie verloren haben.

Wir beschäftigen uns heute mit historischen Rekonstruktionen auch in der Absicht, die Fiktionen auf analytischer Ebene festzuhalten und auszumachen.

Im Gegensatz zu dem wirklichen Gang der späteren Geschichte bis heute war für Descartes die Gleichsetzung von menschlichem Körper und Maschine eine Fiktion, die er wagte, gerade weil sie so außerordentlich unwahrscheinlich erschien. Immanuel Kant hat die primitive, und zugleich doch auch sehr lehrreiche offensichtliche Seite des mechanischen Modells überwunden. Er hat auch Gott als den Garanten für das Funktionieren einer solchen Maschine abgelöst. Die Vorstellungen von unseren Sinneswahrnehmungen, überhaupt den menschlichen Vermögen und auch von ihrem Zusammenspiel sind bei Kant ganz psychologisch gefaßt gegenüber dem kruden mechanischen Modell von Descartes. Dennoch hat er dessen Denken in dem entscheidenden Punkte der Trennung der Wahrnehmungsfähigkeiten noch weiter getrieben. Das Nebeneinander verschiedener Vermögen und Wahrnehmungsformen ist geradezu zum System erhoben.

Diese Suche dürfte getragen gewesen sein, durchaus im Gegensatz zu dem System seiner »Kritiken«, von einer Empfindung der Einheit, die in den »vorkritischen Schriften« zu finden ist.¹⁴ Wenn man ihn fragen würde, wo der Sitz der Seele in unserem Körper sei, heißt es da, würde er nicht zögern zu antworten, daß sie gerade im Gesamt unseres Körpers ihren Sitz habe. Dies war für Kant eine evidente Erfahrung, die darum allen möglichen anderen Argumentationskonstruktionen vorzuziehen sei, die nur schwächer sein würden als dieser Begriff, der doch wenigstens der Lebenserfahrung entspreche. Um den Begriff der Einheit, des Gesamt, noch deutlicher zu machen, fügte Kant eine außerordentlich bemerkenswerte Behauptung hinzu: Die Seele in ihrer Einheit sei ebenso gut in dem kleinsten Teil des Körpers wie in seiner Gesamtheit aufzufinden. Vielleicht ist es gerade eine Definition der Seele, daß sie als lebendige Einheit im Bereich des Ganzen gerade so wie in den Teilen zur Anwesenheit kommt.

Diese Einheit zu erfahren, ist das, woran es im modernen Leben mangelt. An einer Berliner Häuserwand steht das Graffito: »Live is Xerox, you're just a copy«. Dieser Satz ist an der Wand eines besetzten Hauses zu lesen, und selbst ein Politiker wie Hans-Jochen Vogel will die so ausgedrückte Forderung verstanden wissen. Es ist die Forderung nach einer gewissen Einheit in zwei Dimensionen, der Einheit eines Wesens, die eben keine Fiktion sein kann, und seiner Einheit mit seiner Umgebung in einer greifbaren und wirklichen Situation.

Wenn bei Homer die Einheit des Leibes sich durch das Dazwischentreten der Götter vollzieht, die mich mit den durch mich hindurchwirkenden Vorgängen verbinden, so kommt eine tiefe Sehnsucht nach solcher Art von Einheit in uns auf. Aber das Individuum verliert sich auch an solch einen Zusammenhang. Solche Einheit mit uns selbst durch die Einheit mit der Welt um uns hindurch bedeutet auch, daß wir uns von ihr kaum zu unterscheiden vermögen, daß wir nicht ganz zu sein vermögen. Einen solchen Zusammenhang wiederzufinden oder wiederherzustellen im vollen Bewußtsein dessen, was wir im Bereich der Individualität haben entfalten können – Individualität der einzelnen wie auch als gemeinsame Substanz der Gesellschaft –, dies wäre eine Aufgabe, der zu widmen es sich lohnen würde. Ich meine, daß die Fiktionen über den Körper, trotz allem, was wir an ihnen kritisieren, eines der dafür nützlichen Werkzeuge sein könnten.

Wie die Risse in den analytischen Systematisierungen der einen, so gelangen auch die Versuche der Öffnung bei den anderen nicht über eine falsche Alternative hinaus. Es scheint, als ob wir zu wählen hätten zwischen einer zerstückelnden Analyse und einer ursprünglichen Bewußtseinslosigkeit – zwischen der Auflösung und einer Einheit, die durch unvollständiges Verstehen zustande kommt.

Kleist nennt die Einheit des Körpers mit der Seele Unschuld, ein Ausdruck, der etwas zu biblisch ist, um unsere Forderung nach einem historischen und handelnden Bewußtsein ganz befriedigen zu können:

»So, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keines, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

. Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.«¹⁵

Die gegenwärtige historische Situation: Der Drang zu einer Einheit jenseits des Streits um Fiktionen

Heute können wir uns nicht einfach wieder jenem ungeheuren, unhörbaren Strom überlassen. Wir können nicht wieder eintauchen in den Beziehungsreichtum mit den Menschen, mit der Natur, mit den Kräften des Lebens, mit den Göttern, wie man ihn in anderen Kulturen findet. Die Frage der Abgrenzung der Einheit – z. B. der des Ego –, die wir gegenüber den Situationen um uns bilden, von der Einheit, die wir mit ihnen bilden, stellt sich nachhaltiger als je zuvor.

Allein, denke ich, eine historische und vergleichende Anthropologie könne einen gemeinsamen Horizont anbieten, vor dem die verschiedenen Bereiche eine höhere logische Stufe erreichen könnten. Dies wäre eine Ordnung von einander ergänzenden und sich wechselseitig beeinflussenden Beziehungen.

Ich wähle dafür ein Beispiel, dessen Bedeutung für die industrialisierten Gesellschaften des europäischen Typus praktisch nicht in Zweifel gezogen wird: das Spiegel-Stadium. Das Kind geht offen-

bar durch eine existentielle Angst, die sich in dem Bilde einer Zerstückelung seines Körpers ausdrückt. Die Wahrnehmung des Bildes von seinem heilen Körper in einem Spiegel gibt dem Kind wieder seine Sicherheit – unter der Bedingung freilich, daß eine dritte Person der Szene beiwohnt, die zum Zeugen des wahrgenommenen Spiegelbildes wird. Hier haben wir es, offensichtlich, mit einer Fiktion zu tun, die für die Rekonstitution unseres Körpers sehr nützlich ist und die unsere existentielle Einheit als ein Wesen unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft begründet – unter Bedingungen, die sie übrigens sicherlich zugleich fortzusetzen beiträgt, unter dem beurteilenden Blick nämlich des anderen.

Welchen Platz hätte eine solche Fiktion über den Körper im Zusammenhang einer universellen historischen Anthropologie einzunehmen, die es zu entwickeln gilt? Dabei heißt universell, daß eine solche Anthropologie nicht uniformierend, sondern vergleichend vorgehen sollte, also den je verschiedenen Zusammenhängen von Bedingungen und Ergebnissen der Sozialisation in einer jeden Gesellschaft Rechnung tragen sollte.

Die Tragweite einer solchen Frage wird angesichts einer weiteren Fiktion umso deutlicher; ich meine die Fiktion des Vorwiegens, ja geradezu der Vorherrschaft des Sexualtriebs über die anderen Triebe, also über jedes andere Wünschen und Begehren. Man kann sagen, daß die Erklärung des Sexuellen zur vorherrschenden Determination aller Triebe – früher »animal spirits« genannt – nichts anderes ist als die Feststellung, daß in dem zerstückelten Körper diese anderen Kräfte empfindlich geschwächt sind und es nur dem Sexualtrieb manchmal noch gelingt, sich als eine positive Stimme Gehör zu verschaffen.

Diese Parenthese führt noch einmal zu der methodologischen Frage: Können wir für ein historisches Bewußtsein verschiedene Weisen festhalten, nach denen Zivilisationen diesen Leib leben, der uns eine wirkliche Anwesenheit ermöglicht? Dabei wollen wir selbstverständlich vermeiden, diese Anwesenheit den menschenfresserischen Repräsentationen auszuliefern, wie Beschreibungen, Interpretationen, Analysen usw. sie darstellen.

Jede Epistemologie, jede Semantik unterliegt der Gefahr, die Rolle zu verdoppeln, die bestimmte Fiktionen für die Rekonstitution des Körpers durch den Diskurs über den Körper spielen. Vor allem anderen droht sich die Trennung, die fiktive analytische

Trennung, eines Körpers von einer Seele, von einer Vernunft usw. durchzusetzen. Der Therapeut spricht dann davon, daß die Fiktion und die Anwesenheit sich in unerheblichen Erläuterungen verlieren. Der Semiotiker I. Almeida¹⁶ versichert uns, daß nur die Tatsache, wirklich zu leben und, wird man hinzufügen, bewußt zu leben, jenseits eines erzählten, eines in Worten zu fassenden Bewußtseins, eine wahrhafte Anwesenheit ermöglicht.

Zen-Geschichten sprechen von Augenblicken des »sartori«, von Augenblicken exemplarischer Anwesenheit, in denen das Universelle erfahren wird. Sind sie und vergleichbare Traditionen in anderen Kulturen die einzig möglichen Überlieferungsformen eines derartigen, geschichtlich hervorgebildeten Bewußtseins?

Unsere Gesellschaft hat sich die Zugänge zu derartigen Erfahrungen durch ihre Konzeption von Vernunft und Logik verstellt, die auf Modelle wie das der Kausalität, das der Identität usw. fixiert ist. Kant artikuliert sehr genau das System der logischen Hierarchie. Wenn ich mich mit etwas auf der niedrigsten Stufe der Wahrnehmung beschäftige, muß ich mich der Wahrheit dieser Wahrnehmung auf einer höheren Stufe versichern, d. h. auf einer höheren Stufe von Abstraktion. Es gibt vier solcher Stufen, und die letzte ist transzendental; denn um die Wahrheit zu konstituieren, die die verschiedenen Vermögen vereinigt, braucht man eine Garantie. Die Garantie war für Descartes der liebe Gott, weil doch der liebe Gott ein Interesse daran hat, daß man ihn nicht für etwas Unvollkommenes hält, und er deshalb den Menschen vollkommene Begriffe geben muß, um seine Vollkommenheit zu beweisen. Kant übersetzt dies auf eine etwas neutralere Weise in die Metaphysik, in die Stufe des Transzendentalen. Derart steigt man in Stufen von Abstraktion aufwärts. Ich denke, daß genau hier einer der Grundirrtümer in unserem logischen Denken liegt, daß wir nämlich kein anderes Modell zulassen. Die bis zur höchsten Abstraktionsstufe getriebene Vorstellung kann auch durch erneute Vereinigung mit der Wirklichkeit ihre Anerkennung als Wahrheit finden. Die Frage, ob nicht die Fiktion eine Fiktion sei, führt nur zu der Frage, ob nicht die Fiktion die Fiktion einer Fiktion sei usw.; man hält damit ein, wo man will, beim Nichts oder beim lieben Gott, die einander die Bälle zuwerfen. In dieser Stufe läßt sich die Frage nicht lösen. In seinem Buch *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*¹⁷ gibt Gregory Bateson ein Beispiel für eine Logik, die ihre höchste Stufe in der Wiedervereini-

gung des abstraktesten Denkens mit dem Konkretesten, mit der Lebenswirklichkeit, mit der Lebenserfahrung, wie Kant sagte, findet.

Die Logik der Kausalität, der Identität usw. ist eine Verlängerung jenes Willens, den der Mensch dem auferlegt, was ihm begegnet. Sie soll Erkenntnis und Einfluß des Menschen einem Objekt gegenüber sicherstellen. Während der Mensch es analysiert und seine Strategie kalkuliert, darf es sich unter seinem Zugriff nicht rühren. Insbesondere ist »die Unterhaltung während der Fahrt mit dem Fahrer verboten«; ein Dialog zwischen Subjekt und Objekt würde beide Seiten zugleich verändern und eine nur vom Willen des Subjekts abhängige Strategie vereiteln. Die Kausallogik und die Identitätsphilosophie schaffen ein statisches Objekt – oder vielmehr dessen Fiktion.

Das entgegengesetzte Extrem bestünde darin, einen »Naturkreislauf« hinzunehmen, dessen Teil die Menschen wären, mehr oder weniger bewußt. Seit die Individuen aus dem naturhaften und dem sozialen Zwangszusammenhang herausgetreten sind, hat der Wille eine bis dahin unbekannte Freiheit und Verantwortlichkeit gewonnen. Zugleich steht dieser Wille, aus derselben Entwicklungsgeschichte heraus, in einem einzigartigen Gegensatz zu einem jeden anderen. Er ist auf gefährliche Weise beschränkt.

Wir dürfen, denke ich, aus unserer historischen Situation in gar keiner Weise auf den Willen des Individuums verzichten. Unser Denken und die Organisation des Lebens sind andererseits an einem Punkt angekommen, an dem wir diesen Willen nur unter der Bedingung für uns fordern können, daß wir anerkennen, wie wenig er zugleich im eigentlichen Sinne unser Wille ist. Wir befinden uns auch hier einem Paradox gegenüber. Unsere traditionellen Denk- und Lebensweisen haben den unveräußerlichen individuellen Willen von den Kräften des Lebens getrennt, die doch auch in ihm ihren Ausdruck finden. Eine absurde Konfrontation, aber eine sehr menschliche findet statt zwischen dem einzelnen und dem Universellen, von denen jedes die Verlängerung bzw. die Überschreitung des anderen sein sollte.

Diese Konfrontation hindert unser Bewußtsein, den »ungeheuren, unhörbaren Strom« wahrzunehmen. In dem Augenblick, in dem wir uns vollständig von allen gesellschaftlichen – Kant sagte noch: geselligen – Beziehungen und von allen Zusammenhängen mit der Mit-Welt – operationalistisch Umwelt genannt – isolieren,

kann jener Wille, der einzig der eines einzelnen wäre, nicht mehr existieren. Es geht darin wie bei der Atmung, die sicherlich die unsere ist, da sie uns zu leben erlaubt. Mit dem letzten Atemzug sind wir nicht mehr die, die wir bis dahin waren. Wir müssen uns darein fügen, Durchgang, Übergang von etwas zu sein, das wir nicht sind, wenn wir eine lebendige Einheit wiederfinden wollen.

Dies ist aber wohl nur annehmbar unter der Bedingung, daß die hochentwickelte Individualität nicht wieder verlorengeht, die doch das Ergebnis fiktiver Trennungen ist. Wie sollen wir aber andererseits die Isolation des Ego von den anderen Wesen überwinden und eine Einheit im Austausch begreifen?

Als Alternative ist dies ein unlösbarer Widerspruch. Wir müssen auf eine höhere logische Ebene übergehen, die beide Seiten in einen vereinigenden Vorgang zusammenführt. In einer geistigen Ordnung über die falsche Alternative hinaus können sich die beiden Prinzipien der Abgrenzung bzw. des vereinigenden Austauschs ergänzen. Gregory Bateson hat dies am Modell der Arten gezeigt. Jede Gattung bedarf für ihre Erhaltung sicherer Garantien für ihre Kontinuität wie angemessener Fähigkeiten, sich mit einer Welt in Veränderung ihrerseits zu verändern. Dies geschieht in einem endlosen Wechselspiel von Durchsetzung bereits entwickelter Strukturen mit einer Evolution der Gattung, die in den individuellen Varianten dieser oder jener biographischen Erprobung auf das Unvorhersehbare reagiert. Dieses Denken ist nicht wie das darwinistische von einem bestimmten Endziel her bestimmt, so daß der Weg dahin dem Ergebnis untergeordnet wäre wie der »Übergang« den Positionen vor ihm und nach ihm, entsprechend der Kritik von Bergson.

So trägt sich die Einheit der Menschen mit ihrem Körper, des Bewußtseins mit dem, was in uns unbewußt ist, in der Geschichte unseres Lebens zu und bildet sich in ihr. Einheit – das wäre ein angemessener Dialog zwischen Innen und Außen, ein logischer Wechsel zwischen Konzentration der Individualität und Austausch mit dem Anderen. Einheit hieße ein gleichgewichtiger Rhythmus. Die Einheit der Menschen in der ablaufenden Zeit muß immer neu aus den Beziehungen entstehen. Humberto Maturana nennt dies »co-history«, gemeinsame Geschichte. Die Einheit eines Wesens ist geradezu die Geschichte, oder die gemeinsame Geschichte, seiner vielen verschiedenen Möglichkeiten, die

entsprechend den Situationen seines Lebens sich verwirklichen. Je weniger unsere Einheit eigens integrierender Schritte bedarf, desto weiter ist ihre Vervollkommnung gelangt. Je mehr in der gerade zu lebenden Gegenwart die Vielheit angelegter Möglichkeiten zum Ausdruck kommt, schon verwirklichter Möglichkeiten wieder aufgenommen und übertragen werden kann, ohne daß dies noch besonderer Anstrengungen bedürfte, desto universeller wird die Einheit.

Anmerkungen

- 1 Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, 1924.
- 2 Albrecht Dürer, insbesondere Dresdner Skizzenbuch.
- 3 Thomas Hobbes, *Leviathan*, London 1651.
- 4 René Descartes, *Traité de l'Homme*, Leyden 1647.
- 5 Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne*, 1937; Berlin-Heidelberg 21958.
- 6 Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris 1934.
- 7 Erwin Straus (s. Anm. 5), S. 231.
- 8 Immanuel Kant insbesondere in der *Kritik der reinen Vernunft*, 1781.
- 9 Gabriel Marcel, *La Dignité humaine*, Paris 1960.
- 10 Adam Smith, *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 1776/78.
- 11 Immanuel Kant, insbesondere: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, Königsberg 1795.
- 12 William Harvey, *De motu cordis et sanguinis*, Frankfurt 1628; *De circulatione sanguinis*, Rotterdam 1649.
- 13 Friedrich Nietzsche, *Am Leitfaden des Leibes. Nachgelassene Fragmente*, 1885.
- 14 Immanuel Kant, *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Band II, S. 931, Frankfurt 1968.
- 15 Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, Berlin 1810.
- 16 Ivan Almeida, *Les sémiotiques du corps*, in: Daniel Reichler (Hg.), *Les fictions du corps*, 1983.
- 17 Gregory Bateson, *Mind and Nature. A Necessary Unity*, New York 1979.

Medusa oder Der Blickwechsel

Was erfahren wir mehr in den Fällen und Botschaften, die uns widerfahren, als daß uns dabei der Schrecken zuweilen an-geht, an-stimmt, antastet, anhorcht, anblickt auf eine Weise, die uns nichts entgegnen läßt als Erstarrung oder Auflösung? Erst wo wir einen Raum der Befürchtungen und Bedrohungen, der Bilder und Mythen des Grauensvollen, der Qualen, Vernichtungen und des Todes, mit all den Techniken einer versuchten Absicherung, vor uns eröffnen, kann der Schrecken abwendbar erscheinen, und die Territorien seines möglichen Ausbleibens nehmen unsere Diskurse an. Nun erst sehen wir das Schreckliche der Fälle mit näher oder ferner drohenden Gesten und Zeichen auf uns zukommen, vielleicht sich von uns wenden, an uns vorbeigehen. In seinem Ausbleiben wird der Anblick des Schreckens zum *Ausblick* auf ihn.

Das Großartige am Mythos von Perseus und Medusa liegt vielleicht nicht darin, daß er uns Ausblicke auf das Schreckliche gibt – sei es das entsetzliche Aussehen Medusas, die Wirkung der Versteinerung oder das Grauensvolle ihrer Enthauptung. Der Mythos benutzt das *Bild* des Schreckens zu einer viel wichtigeren Aussage. Man könnte meinen, sie liege in der Abwendung der Schreckenswirkung durch die Spiegelung des versteinernen Blicks. Wie aber, wenn er gerade umgekehrt vom Erschrecken bei dieser Abwendung ›spräche‹, wobei hier bedacht ist, noch im Berichten selbst, daß ›über‹ das Erschrecken selbst nicht anders gesprochen werden kann, als wenn dieses selbst ausbleibt, so daß hier gerade das Aussagen des Schreckens unterbleibt; statt also von ausbleibenden Schrecken zu reden, von einem uns an-gehenden, anblickenden, anwesenden Schrecken schweigt? Das Schweigende ist nicht stumm, aber es redet auch nicht mit Gesten, Mimiken und Gebärden statt mit einer Stimme. Es ist, was die Aussagen voneinander unterscheidet. – Hier geht es um die Geschichte eines einzigen Augenblickwechsels, den ich beschreiben werde. Vielleicht gelingt es mir durch die Art, wie über den Schrecken im Mythos geschwiegen wird, mehr über ihn zu erfahren.

Man begegnet heute vor allem zwei Gebrauchsweisen dieses Mythos: neben dem einer psychoanalytischen Hermeneutik zunächst dem einer sozio-religionsgeschichtlichen Beschreibung über das Auftauchen des Patriarchats. So beschreibt Robert Graves¹ den Perseusmythos gegenüber einem, von ihm ziemlich einheitlich vorgestellten, matriarchalischen Herrschaftskörper, und zwar so, daß sich ein Patriarchat aus zersprengten Kampffiguren allererst sammelt. Der erzählende Mythos biete uns diese Szenerie. Die narrative Genealogie stellt schon den Blick auf die versammelten Funktionen dar, bildet so eine Art Film mit Licht – Schatten-Verteilungen und Folgen, in welcher die Kämpfe in der Fantasmatik ihrer ehemaligen Mächtigkeiten erscheinen. Die Geschichtsschreibung sucht so im Mythos einen anderen Text: Die Nereiden, von denen auch die in Lybien hausenden Gorgonen abkünftig sind, werden lesbar als Kaste von Mondpriesterinnen einer matriarchalischen Religion, verbunden noch mit Fruchtbarkeitskulten und Menschenopfern, wobei die der Mondgöttin zu Opfernden durch Schlangenbiß getötet wurden. Die Priesterinnen trugen abschreckende Masken, um Fremde und Uneingeweihte von den heiligen Bezirken abzuhalten. Und ›Medusa‹ ist nichts als eine dieser Masken. – Graves verweist, neben vielen andern Indizien, auf eine schlichtere Version der Sage, wonach Perseus die Königin Lybiens besiegte, enthauptete und ihren Kopf auf dem Markplatz von Argos zur Schau stellte. – In der mythischen Übersetzung taucht nun zunächst auch das Element einer universaleren Rechtfertigung auf, durch welche der Kampf, nunmehr als das Geschehen eines Frevels und seiner Sühne beschrieben, *durch* die Geschichte *hindurch* eine Geltung über den Fall hinaus gewinnt. In dem Sinne scheint es mir nicht um eine bloße Ablösung des Matriarchats durch das aufkommende Patriarchat zu gehen, sondern um eine innere Wende des Matriarchalischen. In dieser Wende bleibt zugleich die anfänglich ›matriarchalische List‹ (Medusa = ›die Listige‹) in einem schweigenden Raum zurück; wogegen die Wende selbst schon in der Einverleibung der Methis, Titanin und Göttin der Weisheit und List, durch Zeus ausgedrückt ist, nachdem dieser zuvor jene geschwängert hatte, ein Orakel der Mutter Erde ihm aber bedeutete, er werde einen Sohn haben, der ihn ebenso entthronen werde, wie er, Zeus, zuvor den Titanen Chronos gestürzt habe. Bekanntlich gebiert Zeus, nach der Einverleibung der Methis, aus seinem Haupte

Athene in voller Rüstung, die erste Göttin, deren Tempel von Priestern, nicht mehr von Frauen verwaltet wird.

Medusas Frevel – sie hatte mit Poseidon im Tempel der Athene geschlafen – mag wie eine versuchte neuartige Verbindung von nächtlichen Mondkulten mit Wasser- und Regenkulten lesbar sein; die Gefährdung der olympischen Kulte läge dann in der spezifischen Anerkennung, daß alle Fortpflanzung, Fruchtbarkeit, alles Wachstum sich in einem Halbdunkel, einem Dämmerlicht vollzieht, also eine Weise hat, sich im Anblick diesem zugleich zu entziehen, sich nur verbergend zu zeigen; wogegen die *techné* und *mechané* der Olympier ein vollkommen auswendiges Wissen im kämpfenden oder handelnden Umgange erfordert. Vielleicht kennzeichnete gerade das Menschenopfer den extremsten Gegenzug gegen ein durchschauendes Wissen als *Können*, nämlich das Wissen als ein *An-erkennen*, der Blick als Anblick.

Der erste Schritt der Sühnung des Frevels scheint die Wende vom Anerkennen zum Können nicht ganz zu vollziehen; bekanntlich verwandelt Athene die schönste der Gorgonen in ein beflügeltes Monster mit flammenden Augen, hervorstehenden Zähnen, bronzenen Fingernägeln, Schlangen als Haaren und vor allem mit der Wirkung des versteinernenden Blicks. – Der zweite Schritt erst vollzieht sich als *Entleibung* ihres Blicks, der derart zur mächtigsten aller Waffen wird. Denn so ›athenisch‹ ihr Blick durch die Verwandlung bereits geworden sein mag, so war er doch immer noch ›Wille und Leiblichkeit‹ der Medusa geblieben.

Denken wir einen Augenblick an die gewaltige Leistung Caravaggios, das Bild der enthaupteten Medusa nochmals zu wenden und zu *ihrem* Anblick zu machen: lebend statt tot, entsetzt, statt entsetzlich dargestellt, spielt Caravaggio durch die Züge ihres Schreckens ihre ganze vormalige Schönheit hervor.

Die Entleibung ihres Blicks vollzieht sich bekanntlich durch eine entscheidende Passage, nämlich durch die Reflexion, die Ablenkung und Beugung ihres Blicks durch den spiegelnden Schild des Perseus.

Mit einer heute nicht selten alles füllenden Bedeutung des Wortes ›Begehren‹ ließe sich diese Beugung ihres versteinernenden Blicks als Ablenkung eines Begehrens lesen, durch welche dem Perseus die Enthauptung Medusas ermöglicht werde. Zudem der Mythos erzählt, Perseus verdanke seine Abkunft einem Beilager

des Zeus, der als Goldregen zu seiner Mutter kam (wie eine Konzession an den Frevel Medusas und Poseidons), mit Danae; und nun, da Perseus sich einer Wiederverheiratung seiner Mutter mit dem König Polidette widersetzte, verspreche er diesem das fast Unmögliche, nämlich das Haupt der Medusa, wenn er von dieser Absicht ablasse. Zu sagen, die versteinemde Kraft der Medusa sei lesbar als die Auslösung eines Begehrens, die Perseus durch eine Beugung und Enthauptung umgehe, um so sein Begehren der Mutter gegenüber zu retten, ist die Einschreibung eines psychoanalytischen Textes, die sich gewiß wesentlich feiner noch verzweigen ließe. – Mir geht es hier jedoch nicht um die Hermeneutik einer Symbolik, sondern nur um die versuchte Beschreibung einer folgenreichen Blickwende, die auf andere Weise ihren Text in den Mythos einschreiben wird. Bei Freud, wohl auch bei anderen, fällt auf, daß die Psychologie mit einer Ankoppelung an eine (zumeist in einer mechanischen Vulgarität belassenen) Physiologie des menschlichen Leibes mehr Schwierigkeiten zu haben scheint als mit jener an die Apriorität von Logik und Gesetz, wie sie die Philosophie zwischen Kant und Husserl beschäftigte. Letzteres aber ist es, was mich als die Geschichte einer Abschreckung interessiert. Es geht mir um die Entleibung eines Blicks als Möglichkeit des Apriori.

Perseus nähert sich Medusa in der Weise einer gewissen Assimilation, die zugleich die Folgen des Geschehens antizipiert. Denn die geflügelten Sandalen als Korrespondenzen ihrer Geschwindigkeit, der unsichtbar machende Helm als eine an Medusas Maskenhaftigkeit und der magische Sack als die Hülle ihres versteinernen Blicks, der ihn aufbewahren wird, dieses sind bereits vom Leibe abgetrennte Rüstungen desselben, Waffen, die nach der Tat den Graien zurückgegeben werden, ähnlich wie Medusas Haupt der Athene überreicht wird, die es auf ihrer Ägide befestigt. Es sind Waffen, die die Götter und Halbgötter zu hüten haben und die sie nur zu Heldentaten verleihen.

Ich werde auch des Perseus' Erstaunen übergehen, da er bemerkt, wie aus dem Kadaver Medusas Pegasos und der Krieger mit der goldenen Sichel entsteigen; ich übergehe seine Flucht, seine Rache an Atlas' Gastunfreundlichkeit, die Befreiung und Kämpfe um Andromeda, die Versteinierung des Hofes Polidettes und beschreibe nur den Augenblick einer Begegnung:

Zunächst fällt auf, daß Perseus weder überraschend schnell noch

unsichtbar Medusa gegenübertritt. Vielmehr findet er im Westen die Gorgonen eingeschlafen vor, also im Moment ihrer höchsten Unwachsamkeit und ›Listlosigkeit‹. Sie ruhen in einem Felde zwischen versteinerten Tieren und Menschen – Statuen, die schon Winde und Wetter ausgezehrt hatten, als sei sehr lange niemand mehr hier vorbeigekommen und versteinert worden. Dann kehrt sich Perseus seitwärts gegen Medusa, hält seinen Schild im Winkel der möglichen Blickrichtung Medusas – ›möglich‹, weil der Bericht ganz unentschieden läßt, was der Moment zwischen Schlafen und Erwachen der Medusa sein könne – und haut mit der Hippe ihr den Kopf ab, wobei Athene seine Hand führt.

Was eigentlich durch die Spiegelung des medusaischen Blicks abgewendet wird, ist so leicht nicht zu beantworten. Denn wir sahen, daß wir beim Erschrecken manchmal erstarren, ›versteinern‹, manchmal umgekehrt aber in Auflösung geraten. Selbst aber, wo das Erschrecken im Bild der Versteinerung vorgestellt wird, ist keineswegs deutlich, was dieses Bild uns aufdrängt. Die Versteinerung, auf welche sich das Lichtige der Spiegelreflexion hier so sehr bezieht, hat keine einfache Bildlichkeit.

Der Stein fungiert zumeist selbst schon als ein Bild dessen, was wir ›Körper‹ nennen, nämlich im Unterschied zu den räumlichen Abständen als das *Undurchdringliche*, das, was vielleicht bis zur Auflösung ins Nichts oder wahrscheinlicher bis zum Atom, zum In-dividuum, geteilt werden mag, was jedoch voranalytisch dasjenige ist, was seinen Ort und Platz nicht teilt. Eine Spaltung des Körpers kann demnach nur da stattfinden, wo dieser sich nicht aufhält. Das Durchdringen scheint so nur wie eine Erweiterung räumlicher Abstände dessen, was zuvor näher beisammen war. Man mag so die Lage der Körper verschieben, ihnen aber nicht überhaupt ihren Ort nehmen.

Soweit der lebendige Körper, sich bewegend, in den Raum greift, wird er vorgestellt als das, was die Lage anderer Körper ebenso wie seine eigene verschiebt und so aus sich seinen Ort wechselt. Dieses ist es, was dem ›toten‹ Stein abgesprochen wird, sofern man vom Wachstum der Kristalle absieht. Er zeigt sich als Körper, der dem Geschehen nur ausgeliefert ist, ein ernsthaftes Bild des stumm gegebenen Daseienden, sofern es nicht die Größe eines drohenden Felsmassivs oder die Spur verwischende Kleinheit des Sandkorns annimmt. Leicht wird aber so der Stein durch die Kraft des Lebendigen gesehen, die ihn aufzuheben oder zu

versetzen mag. Doch gerade darin, nicht erst bei der Erfahrung, welchen Widerstand der Stein seiner Zerspaltung entgegensetzt, wendet sich das Bild des reinen Erduldens oder erleidenden Schicksals (ohne Leiden). Der Stein ist das Gewichtige, was nicht nur sich selbst zusammenhält, sondern auch, was der Änderung seiner Lage sich widersetzt. Er hat nicht nur seinen Ort in seiner eigenen Ausdehnung als Körper, er setzt seinem Zerfall und seiner Verwitterung nicht nur mehr Widerstand entgegen als die Kadaver des Organischen; vielmehr liegt seine Beziehung zum Grund seltsam zwischen der Verwurzelung der Pflanzen und den Streifzügen der Tiere. So haben die Steine ihre Fundstellen, ihre Gruppen, Häufigkeiten und Seltenheiten, ihre Gestalten, Texturen, Farbigkeiten. – Wie ist es möglich, von all dem im Moment der Versteinerung abzusehen? Oder vielmehr, was bleibt davon *im Blick*, wenn wir von Versteinerung sprechen?

Paradox vielleicht, ist es zunächst gerade das Bild des Angenehmen, das der Stein bietet, zumindest in dem Sinne, wie Kant es definiert: »Was unmittelbar (durch den Sinn) mich antreibt, meinen Zustand zu *verlassen* (aus ihm herauszugehen), ist mir *unangenehm*, – es schmerzt mich; was ebenso mich antreibt, ihn zu *erhalten* (in ihm zu bleiben): ist mir *angenehm*, es vergnügt mich.«² Kant sucht hier nicht eine erregende Lust zu beschreiben, die inmitten schmerzhaften Erzitterns unentwegt sucht, sich darin zu halten – wie Nietzsche oder die Psychoanalytik. Kants Begriff der Lust zeigt eher die Gemütlichkeit des Bewohnbaren, fern des Exzessiven. Das Bild des ausgelieferten, »gestoßenen« Steins kann sich leicht ändern, und gerade seine »Gegebenheit« wendet sich zum Bild einer Art des Insichruhens, des »angenehm« Genügsamen, wie eine Häuslichkeit in sich. Kinder und Künstler kann dieser Anblick des Steins treffen. Dieses Innige kann sich dann auch zur harten Verschllossenheit verdichten, zur Kälte, zu stolzer Unbeugsamkeit, zum steinernen Herz. Da das organische Leben sich von der Auflöslichkeit der Stoffe nährt, kann ihm der Stein das Bild des Unverzehrbareren, der Knochen des Todes entgegenwerfen. Aber selbst darin stellt er sich noch als ein in sich verschlossenes Leben dar und, sofern die Härte nur wie eine Hülle und Mauer gedacht ist, wie der Sarg eines Vorgeburtlichen.

Gewöhnlich läßt die Versteinerung das vergangene Lebewesen in der Gestalt des Aufgehaltenen erblicken. Unumgänglich zeigt sich hier das Tote als in sich verschlossenes Leben, als das, was

sich nicht regt; wogegen sonst verstorbenes Leben zerfällt, verwest, zu »Asche« wird.

Wo der Bildhauer das im Statuarischen bloß aufgehaltene Leben zur Skulptur steigert, verschiebt sich der Mythos der Versteinierung: wenn er eine Handbewegung, die Drehung des Leibes, einen Gesichtsausdruck in ihren Regungen und Bewegtheiten aufhält, so ist dies schon *sein* Blick, den er aus dem Stein heraus – oder in ihn hinein – haut, ein Blick, der über die sinnliche Wahrnehmung in dieser selbst hinausgeht. Erst hier wird der Stein zum Material, dem an sich die Seele fehlt, wie Pygmalion am schmerzhaftesten erfuhr. Doch bleibt, daß der Stein in der Skulptur zum Anblick eines *anderen* Lebewesens wird, wogegen uns in der Versteinierung das erstarrte Leben selbst als vergangenes anblickt.

Die Schwierigkeit, jene Versteinierung zu verstehen, die von Medusas Blick bewirkt wird, liegt wohl darin, daß sie zwischen dem Petrefakt und der Skulptur liegt. Der Mythos spricht an keiner Stelle davon, daß etwa die Versteinerten erschreckte Gesichtszüge oder verkrampfte Haltungen zeigen. Der Blick der Medusa versteinert »schneller«, als etwa die Physiognomik darauf reagieren könnte. So wäre durchaus vorstellbar, daß die Versteinerten, die Perseus antraf, gerade nicht eine Unterscheidung von Petrefakten und Skulpturen zuließen. Sie sind einfach der Anblick des aufgehaltenen Lebens. Wir wissen nicht zu entscheiden, ob das, was *zu* Stein wurde, auch *aus* Stein »gemacht« wurde.

Vielleicht könnte man sagen, daß eben in dieser Unentscheidbarkeit die unbeendete »Sühne« der Medusa besteht: die Versteinerten sind Produkte ihres Blicks, ihres olympisch-athenischen Blicks, und doch ebenso Versteinierungen aus sich selbst heraus, also nur Antworten auf ihren Blick. Darin sind sie nicht von Medusa/Athene Gemachte, sondern enthalten etwas vom verführerischen Blick Medusas im Augenblick ihres Frevels und vor ihrer Verwandlung: der Blick des Anerkennens, der nicht durchdringt, sondern das Fremde des Anderen im Gestus des Opfern beläßt, es nur auf sich zu ziehen versucht. Die Versteinierung wäre nur von der Art jener Verdinglichung, die den Leib des Anderen in seiner undurchdringlichen Körperlichkeit und Individualität begehrt, statt diese durchschauend zu beherrschen. Die Liebe der schönen Medusa würde gerade im Anerkennen die Fremdheit, das Mondhafte, nicht die Entfremdung, das Vertraute und das Durchschaubare suchen. Vielleicht ist jedoch das Leben, auf das

ihr Blick fiel, gerade dadurch nur ein erschrecktes Leben. Was so als monströser Blick und Anblick erscheint, wäre schon eine Botschaft davon, daß der opfernde Blick der Anerkennung des Fremden und Undurchschaubaren unerträglich geworden ist.

Unter ›Anerkennen‹ verstehe ich eine Bewegung des Erkennens an etwas heran statt durch etwas hindurch. Das Achten und Achtgeben ist eine Weise des Aufmerkens beim Anblicken, das den ganzen Leib mitmeint und so seine erotische Pantomime ausmacht. – Die Medusa-Perseus-Sage schildert uns jedoch eine asymmetrische Verschiebung. Denn wo die Versteinerung nicht mehr als Konstitution unserer Leiblichkeit durch einen Blickwechsel erfahren wird, deutet der von Medusa Erblickte und Anerkannte ihren Blick als versuchte Durchdringung und Beherrschung, worin die Leiblichkeit ›körperlich‹ wird, und zwar im Sinne eines Netzes von Rahmen, die gleichsam Fensterausschnitte angeben, durch die hindurch der Blick stets auf anderes fällt. Indem so der Anblick zum Durchblick zu werden droht, wehrt der Erblickte die Bewegung ab, indem er der Transparenz die Versteinerung entgegensetzt. Statt sich als Leib zu konstituieren, wird der Erblickte zum undurchdringlichen Körper und bildet gerade so das Steinerne zur eigenen Maske aus, ›hinter‹ der sein Leben als ›eigentliches‹ und ›inneres‹ geschützt sich vollziehe. Gleichzeitig wird eben dadurch Medusas Blick abgestoßen, eine Bewegung, die jedoch als von ihr ausgelöst vorgestellt und womit ihr Anblick abstoßend wird. Ihre Leiblichkeit verschmilzt mit der Maske, und Medusa wird zur Person. Umgekehrt wendet der von ihr Erblickte seinen Blick auf sich selbst zurück, und er beginnt, im Riß zwischen der Äußerlichkeit seines Körpers und der Innerlichkeit seines Lebens, etwas zu sehen, was keinen sinnlichen Anblick mehr bietet. Das Innere drückt so eine beginnende Aufhebung der Örtlichkeit aus, die nun zur bloßen Lage und Beziehung von Körpern wird.

Durch die Verurteilung zum athenischen Blick scheint die List der Medusa darin zu bestehen, daß sie maskenhaft einen anderen Anblick bietet und vorhält, und so ihre ehemalige Schönheit zur Vermutung wird, die selbst nur durch einen übersinnlichen Blick vorgestellt werden kann, nämlich durch die Sichtweise des Aussagens, durch die Aspekte der Sätze.

Ogleich der Blick Medusas schon als Sühne ihres Frevels gilt, scheint diese doch nicht beendet. Ihr athenischer Blick konstitu-

iert ein Oszillieren zwischen Innen-Außen; aber an keiner Stelle des Mythos wird ausgedrückt, daß Medusa die versteinemde Wirkung ihres Blicks selber entorganisiert und als Waffe ihrer Macht verwendet. Noch in der Abwendung von ihr als Versteinering dominiert so das Moment einer Begegnung, in welcher das vertraut Freundliche des entstehenden Innenlebens und das diesem fremd Feindliche noch nicht klar geschieden sind.

Besteht also die List der athenischen Medusa im betruglosen Vortäuschen eines Anblicks, hinter welchem sie verbirgt, was niemand mehr begehrt zu sehen, so besteht die List des Perseus darin, nicht zu verbergen, sondern einen von der Körperlichkeit des Steins und seinem ›Innenleben‹ selbst noch abgelösten Anblick zu bieten. Denn der Spiegel ist der Körper ohne Inneres. Der Blick fällt zunächst durch ihn hindurch in einen Sichtraum anderer Körper. Daß diese Körper einen von ihrer eigenen Undurchdringlichkeit völlig abgelösten Anblick zeigen, kann nur Perseus, nicht Medusa wissen. Was Medusa im Spiegel erblickt, ist der An-schein der Dinge, von dem Perseus weiß, daß er nur Schein ist.

Perseus wendet also seine Versteinering ab, indem er einen ›vollkommenen Stein‹ zwischen seinen und Medusas Blick schiebt, nämlich einen Körper, dessen Inneres völlig zurücktritt und so sehr äußerlich wird, daß er jede Begegnung mit anderen Anblicken verwehrt und, diese in ihrer Lage verschiebend, von sich zurückwirft. Medusas Blick in den Spiegel konstituiert nur den scheinbaren Ort, an dem Perseus sich gerade nicht aufhält. Der athenische Blick Medusas spaltet zwar ein Innen und Außen. Aber das Innere bewahrt noch insofern seinen Ort, als das Außen seine begrenzende Hülle ausmacht. Insofern blieb ihr Blick die *Herausforderung* eines Inneren. Eben diese Herausforderung wird am Spiegel wirkungslos, weil er ein Außen ohne Inneres präsentiert und gerade das Innere sich woanders aufhält. Der Spiegel wird so zur Maske aller Masken, zum Aus-wendigen alles Subjektiven und Lebendigen schlechthin. Was auf Medusa im Spiegel zurückblickt, ist an sich schon reines Sehen, das sich selbst durchdringt, aber noch mit dem Schein des Begehrens, zu wissen.

Perseus weiß von dieser neuen Funktion des Blicks als ›reiner Empfänglichkeit‹ eines Sinnes wohl noch kaum; er handelt, wie Athene ihm rät. Dennoch muß er beim Hieb mit der Hippe be-

reits ein Wissen ausüben, das sich von aller unmittelbaren Leiblichkeit des Erblickens unterscheidet und diesen Unterschied zugleich als Übereinstimmung von Spiegelbild und ›Wirklichkeit‹ wirksam werden läßt. Da das Spiegelbild rechts und links symmetrisch spiegelt, muß Perseus genau umgekehrt handeln gegenüber dem, was er sieht. In der Verkehrung der leiblichen Bewegungsrichtungen gegenüber jener des wahrnehmenden Auges vollzieht sich bereits eine vorbereitende Weise der Entleibung des Erblickens. Dieses zumindest insofern, als die Bewegung des Auges und der erblickten Erscheinungen symmetrisch denen des handelnden Leibes sich entgegensetzen.

Der Mythos schweigt auf besondere Weise darüber, ob mit der Enthauptung Medusas eine Veränderung ihres Blickes geschieht. Es scheint zunächst ganz einfach die Funktion des versteinernen Blicks fortzuwirken. Genauer betrachtet, ist der Unterschied jedoch gewaltig. An keiner Stelle erzählt der Mythos davon, daß Medusa den Blick des anderen suchte. Als wußte sie, daß die versteinemde Wirkung schon jene einer anderen Person in ihr ist, nämlich der Athenes, lebt sie an einem fernen Ort, von dem sie sich nicht zu entfernen scheint. Nur was zufällig vorbeikommt, wird versteinert aufgehalten und an ihren Ort gebunden. Die Entleibung Medusas ist die Auflösung ihrer statischen Örtlichkeit, wodurch allererst die Wirkung ihres Blicks beliebig wird und somit zur disponiblen Waffe eines anderen Willens. – Geschah also die Versteinering zunächst noch aus einer Art von Begegnung mit asymmetrischem Verlauf, so wird nunmehr ihr Blick, in der Hand des Perseus, zum Geschloß. Es geht nicht mehr um ein mögliches Spiel der Innen-Außen-Bildungen. Vielmehr wird jedes Petrefakt nurmehr als Verknöcherung des aufgehaltenen Lebens erscheinen, um dieses selbst – als feindliches – außer Kraft zu setzen. Im magischen Sack, der die Wirkung des versteinernen Blicks suspendiert – und seine Magie besteht ja darin, daß sein eigenes Gewebe nicht, wie etwa die Algen, selbst zu Stein werde –, ist zugleich die prinzipielle Unterscheidungslosigkeit einer Wirkung wie auch die Unterscheidung zwischen Freund und Feind aufbewahrt, also eine Macht, die im Mythos auf Dauer den Menschen nicht überlassen werden konnte. Daß die Sage nach der Enthauptung nicht von einer Veränderung ihres Blicks spricht, könnte das nicht die Stelle jenes Schweigens über den Schrecken sein: daß nämlich der neue Blick der Medusa, anstatt wie zuvor dem ver-

steinerten Leib die Differenz zwischen einem äußeren schützenden Steinkörper und einem innewohnenden Leben zu belassen, nunmehr alles Leben durchdringt und darin die reine Auswendigkeit der Körperwelt als eine Welt der Erscheinungen konstituiert? Ist es unwahrscheinlich, daß das Erschrecken darüber größer und gewaltiger war, als daß die Sage in der Distanz von seinem vermeintlichen Ausbleiben hätte sprechen können?

Man könnte den entleibt-versteinernden Blick der athenischen Medusa in seiner beliebigen Wirkung als den geologischen Blick der Anatomie beschreiben. Erschreckt mag die Entdeckung haben, daß alles vermeintlich Innere dem durchdringend analytischen Blick nur Anblick eines ewig Äußerlichen ist. Abwesend und ›verborgen‹ ist nur, worauf der Blick noch nicht fiel. Das Mögliche ist das an sich immer schon Wirkliche, und insofern ihm das Unmögliche entgegengesetzt wird, ist diese Entgegensetzung selbst unmöglich und folglich – nichts. Der Nihilismus des entstehenden wissenschaftlichen Blicks besteht also nicht, wie Nietzsche meinte, in der Weise einer Entwertung, sondern, umgekehrt, in der höchstmöglichen Steigerung eines Wertes: daß nämlich alles, was ist, seiend und nicht vielmehr Nichts ›sei‹. Das Problem des Nihilismus besteht gerade darin, daß er das Nichts für unmöglich erklärt, weil es nicht *sein* kann, daß es also mit dem Nichts nichts sei.

Dieses Auftauchen des wissenschaftlichen Blicks mußte im Mythos zunächst noch den Göttern zurückerstattet, und er durfte zunächst auch nur dem bestimmten Feind gegenüber, nicht aber beliebig allgemein, wirksam werden. Wo Medusas Haupt in der Antike selbst bildlich dargestellt wurde, verblieb dieses daher bewußt in der Darstellung einer Maske. Soweit mir bekannt, findet erst Caravaggio zur Darstellung ihrer Leiblichkeit. Begriff er, daß die Geburt des wissenschaftlichen Blicks im Anblick und in Begleitung eines Schreckens sich vollzog? – Der Mythos konnte dies nicht mehr sagen, und so beließ er die Versteinerungen in einer düsteren Verslossenheit aufgehaltenen, vergangenen Lebens.

Jahrhunderte später dagegen war der Blick der Medusa derart abgeschreckt, daß der Reiz seiner bloßen Betrachtung sogar verdoppelt werden konnte. Das *Schreckenshaupt* nennt Edward Burne-Jones (1833-1898) seine Darstellung: über einen Brunnen gebeugt sehen wir, die Betrachter, Perseus und Andromeda – als Betrachter. Perseus hält das Haupt der Medusa so, daß ihr Antlitz

sich im Wasser spiegelt. Konnte ehemals die versteinernde Kraft des Blicks nur dadurch überlistet werden, daß man ihm selbst eine gesteigerte Form des Steins, nämlich das spiegelnde Metall, entgegenhielt, so bleibt hier das Wasser ein vom Blick unberührtes flüssiges Element. An die vergangene Wirkung erinnert nur von fern, daß Perseus der Andromeda nur das Spiegelbild eines Hauptes zeigt, das die Augen sogar geschlossen hat. Wir dagegen betrachten nur noch die Betrachtung der anderen. Es scheint, daß das rein empfängliche Sehen – als die innere Gewendetheit des ›Matriarchalischen‹ – der Tribut an den wissenschaftlichen Blick des Durchdringens geworden ist. Und weder im einen noch im anderen wird Leiblichkeit konstituiert. Umgekehrt vielmehr kann diese nunmehr zum organlosen Körper, zur Maschine des Begehrens werden, worin selbst das ›Unsichtbare‹ noch zur Auswendigkeit einer Sprache werden kann.³

Anmerkungen

- 1 Vgl. vor allem: Robert Graves, *Greek Myths*, London 1955.
- 2 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: *Theorie – Werkausgabe* Bd. 12, Frankfurt 1968, S. 550.
- 3 Der vorstehende Text ist ein Abschnitt aus dem noch unveröffentlichten Manuskript ›Der Satz ins Nichts‹ – Ein Versuch über den Schrecken.

Die Seele und die Tätowierung

Gefährlich ist das Feuer an Bord, es treibt einen hinaus aus dem Schiff. Blendend hell und rasend breitet es sich aus, um einziger Herr an Bord zu werden. Ein Schwall Wasser ist halb so schlimm, man hat Schiffe in den Hafen zurückkehren sehen, den Rumpf aufgeschlitzt, voll Wasser bis zum toten Werk. Das Seeschiff ist gemacht, die See zu lieben, ob drinnen oder draußen, das Feuer aber scheut es. Zumal wenn seine Kammern voll sind mit Bomben und Torpedos. Nur brauchbare Feuerwehrmänner taugen zu guten Seeleuten. Die Ausbildung zur Brandbekämpfung in diesem Beruf ist ungemein härter, fordernder, unerbittlicher als alles, was getan wird, um einen an die See zu gewöhnen. Ich erinnere mich noch einiger Martern, die mich mehr fürs Leben oder Überleben gelehrt haben als meine Mutter oder der Lehrer. Man hieß uns über endlose Leitern in schwarze Schächte hinabsteigen, über feuchte Sappen kriechen, bis in niedrige unterirdische Hallen, in denen eine Öllache brannte. Dort mußten wir lange ausharren, flach unter den beißenden Rauch gestreckt, die Nase am Boden, reglos, um nicht die dicke Wolke aufzuwirbeln, die auf uns lastete. Man mußte, wenn man aufgerufen wurde, den Raum langsam verlassen, ganz sachte, eine heftige Bewegung hätte genügt, um einen ersticken zu lassen, weil sie das Gewölk noch weiter herabgezogen hätte. Der Atemraum ist nur eine hauchdünne Schicht über dem Boden. Seinen Atem anhalten können, den Abstand zur Glut oder die tödliche Nähe kennen, wissen, wieviel Zeit noch bleibt, blind gehen und sich zurechtfinden können, versuchen, sich nicht dem allgegenwärtigen Gott der Panik hinzugeben, beherrscht das Schlupfloch ansteuern, das man wie verrückt ersehnt, das sind zwei oder drei Dinge, die ich vom Körper weiß.

Dies Wissen bleibt so lange unnütz, wie nicht der wahre Tag des Zorns gekommen ist. Er kam, unversehens, an einem Wintertag auf See. Das Feuer dröhnte wie ein Donner, entsetzlich, im Nu waren die Schotten dicht. Mit Bewunderung sah ich die, die sich

unbedenklich in die Mannlöcher neben den Leitern warfen. Ich hörte viel Lärm, und weiter habe ich keine Erinnerung.

Plötzlich bin ich allein. Ich weiß nicht, was passiert ist. Die Hitze in der geschlossenen Kabine ist unerträglich, ich bin der Ohnmacht nahe. Ich muß hinaus. Hinter mir die Tür ist auf immer versperrt, Räder und Hebel stehen auf dicht, sind von der anderen Seite verzurrt. Ich erstickte unter dem dichten Qualm, kauere auf dem schwankenden, von den Stößen der See erschütterten Boden. Da, das Bullauge, das kleine Bullauge, es bleibt nur noch das Bullauge. Ohne zu atmen stehe ich auf, versuche die rostigen Klampen zu lösen, die es verriegeln. Sie klemmen, man hat sie kaum benutzt, ein oder zwei Mal vielleicht seit dem Stapellauf. Sie geben nicht nach. Ich lege mich wieder flach auf den Boden, um Luft zu holen. Ich bin sicher, allein zu sein, was ist geschehen? Mir scheint, als würde das Wetter rauher, als sei die Dünung jetzt kürzer. Mit angehaltenem Atem erhebe ich mich wieder, versuche erneut die Verriegelung zu lösen, und langsam scheint sie nachzugeben. Drei, vier Mal, ich erinnere mich nicht mehr, gehe ich wieder zu Boden; ebensooft kehre ich, die Zähne zusammengebissen, die Muskeln verkrampft, zum geschlossenen Fenster zurück und arbeite, arbeite, arbeite. Und jählings ist es auf.

Licht fällt herein und vor allem Luft, wütender Wind fährt in den Qualm und raubt mir die letzte Luft, los, ich stecke den Kopf durchs Loch hinaus. Das Wetter ist greulich, brutal packt mich die Kälte, im Toben der eisigen Gischt kann ich die Augen nicht öffnen, meine durch das Herausstecken verletzten Ohren scheinen vom Kopf gerissen zu werden, mein Körper krümmt sich und will zurück in die warme Kammer. Ich ziehe den Kopf wieder hinein, aber drinnen erstickte ich, zudem höre ich kleine Explosionen, offenbar hat das Feuer die Munitionsbehälter erreicht, also nichts wie raus, auf schnellstem Wege raus. Ich stecke den Kopf hinaus und versuche, einen Arm durchzuzwängen, noch nicht die Schulter, erst die Hand, das Handgelenk, am schwersten geht der Ellenbogen durch den Engpaß zwischen meinem Hals und dem Kupferkragen des Bullauges. Ich kann nicht raus, und ich muß raus. Ich verbrenne, und mein Kopf erfriert.

Lange genug hing ich so da, gelähmt, gefesselt, zitternd, fuchtelnd in der starren Halskrause, die mich einschnürte, um darüber nachzudenken, nein: damit mein Körper für immer und wahrhaf-

tig »ich« sagen lernte. Wahrhaftig, das heißt, ohne sich jemals täuschen zu können. Ohne jeglichen Irrtum, weil jene schwarze und langsame, zermalmende Meditation schlichtweg über mein Leben entschied.

Ich bin drinnen, verbrannt, verkohlt, mein Kopf, einzig mein Kopf ist draußen, erfroren, schauernd, blind. Ich bin drinnen, hinausgetrieben, ausgestoßen, einzig mein Kopf und mein Arm, und dann auch die linke Schulter sind draußen, in dem rasenden Sturm. Ich bin drinnen, in dem mörderischen Feuer, das mich hinauswirft, einzig mein Kopf und jetzt die zweite Schulter, mit knapper Not, von einer Angstkrause noch geschnürt, sind draußen, dem Unwetter ausgeliefert. Ich bin nicht gerettet, ich bin nicht draußen, ich bin noch nicht befreit, ich bin noch gefangen, ganz auf der einen Seite des Fensters, der offene Kupferring in der Hüfte des brennenden Schiffes ist zu eng für den Umfang des Brustkorbs. Ich bin noch drinnen, obwohl Kopf und beide Schultern in den Frost hinausragen. Das Bullauge preßt mir die Brust bis zum Zerquetschen. So werde ich denn sterben. Nirgends kann ich meinen Fuß hinsetzen hinter mir, in der Höllenglut, in der ich noch stecke, die an den Leib geklebten Arme nützen zu nichts, ich bin ein Strohhalbm, gefädelt in ein Loch, es geht nicht vor und nicht zurück, ich werde elendig ersticken. Keine Luft mehr kriegen im Qualm oder im eisigen Wind oder im rostigen Halseisen, nicht einmal die Wahl habe ich.

Da läßt eine schwere See, die schräger und trockener anläuft, den Kragen mir bis zu den falschen Rippen rutschen. Ja, gottlob, ich bin draußen. Ich atme die kalte Luft, bis mir die Sinne schwinden. Oh Schreck, die See, härter noch, läuft wild gegen den Rumpf des Schiffes. Es neigt sich zur anderen Seite, und von neuem stecke ich bis zur Brust in dem eisernen Reifen, für immer drinnen. Es ist, als liefe das Schiff über Steinhäufen. Der Schlag von der einen Seite entband mich, ein Schlag von der anderen Seite warf mich wieder hinein. Ich war drinnen, ich war draußen.

Wer, ich?

Jeder versteht das, auch ohne Drama und Entsetzen. Man braucht nur durch ein enges Loch zu schlüpfen, sich durch einen schmalen Gang zu zwängen, vielleicht auch nur über einen Steg zu balancieren oder über einen Balkon in schwindelnder Höhe, damit der Körper alarmiert wird. Der Körper ganz allein weiß, ich zu sagen.

Er weiß, bis zu welchem Punkt ich diesseits der Schranke bin, er weiß, wann ich draußen bin. Er bemerkt die Gleichgewichtsverschiebungen, reguliert sogleich die Abstände, weiß, bis wohin und nicht weiter. Das Gemeingefühl ganz allein sagt ich. Es weiß, ob ich drinnen bin, es weiß, ob ich entbunden bin. Der innere Sinn schreit das Ich hinaus, ruft es, kündigt es und brüllt es manchmal.

Ich bringe das Bein hinaus, bin aber noch im Innern, Bein, Knie, Schenkel sind nach außen befördert. Für mich werden sie beinahe schwarz. Das Becken gleitet hinaus, auch das Geschlecht, das Gesäß und der Nabel sind wohl draußen, ich bleibe drinnen. Ich weiß, was ein Stumpf-Mensch ist, einen Augenblick lang glaube ich zu wissen, was Phantomglieder sind. In einem bestimmten Augenblick, genau in dem Augenblick, wo der zerteilte Körper, in sich umkippend, ego schreit, rutsche ich nach draußen, kann den Rest des Körpers nachziehen, die Stücke nachziehen, die noch drinnen sind, die verstreuten Stücke, die das jähe Umkippen des Eisbergs geschwärzt hatte.

Die unregelmäßigen Stöße des beiliegenden Schiffes werfen also das Ich auf die linke und auf die rechte Seite des Hoffnungsfensters. Ich bin drinnen, ich bin draußen, das Ich ist im Schiffsinnern, das Ich ist draußen, in den eisigen Windböen. Das Ich im Boot sagt: ich bin das Boot. Das Ich außerhalb des Schiffes sagt: ich bin nicht mehr das Schiff. Die Wellenschläge stoßen oder ziehen die Brust um einige Millimeter, um ein winziges Stück. Der Körper erkennt dieses Intervall, er vermag die Bewegungen um ihn herum abzuschätzen. Ich bin entbunden oder eingesperrt, atmend oder erstickend, verbrennend vom Feuer drinnen oder zerrieben vom scharfen Nordwind, tot oder lebendig. Ich versinke oder ich existiere. Es gibt einen Ort, gleich einem Punkt, von dem der gesamte Körper in der räumlichen Erfahrung der Passage kündigt. Global springt das Ich auf die Seite dieses lokalen Punktes, entschlossen geht es von einer Hälfte in die andere über in dem Augenblick, wo dieser Punkt die Scheidewand von der Innenseite zur Außenseite passiert.

Seit meinem Beinahe-Schiffbruch pflege ich diesen Ort Seele zu nennen. Die Seele ist der Punkt, wo das Ich sich entscheidet.

Wir alle sind mit einer Seele begabt, seit wir, bei unserer ersten Passage, unsere Existenz gerettet haben.

Am Abend jenes Tages des Zorns begriff ich den Sinn des Schreis: Rettet unsere Seelen. Nur diesen Punkt muß man retten. Ich war draußen, in der entsetzlichen Kälte, als der Punkt über die Schwelle des Zwangskragens glitt, die ganze Zeit davor war ich drinnen. Descartes hat nicht unrecht, wenn er sagt, die Seele berühre den Körper gleichsam in einem Punkte, nur war die Zirbeldrüse eine schlechte Plazierung. Die Seele kreist um den Solarplexus. Von dort aus erhellt oder verdunkelt sie den Körper, durch Lichtblitze oder Düsternisse macht sie ihn durchscheinend oder epiphanisch, macht sie ihn zum schwarzen Körper. Jeder verlegt sie in diesen Umkreis, wohin, sagt ihm der Körper. Ein für alle Mal ist sie dort markiert, bei einem jeden, wo der Tag seiner Geburt sie fixiert hat. Wir vergessen sie die meiste Zeit, wir lassen sie im Schatten des inneren Sinns, bis zu jenem Tage, da die jähe Wut des Wetters, Zufall, Schmerz, Angst, Glück, uns ein zweites Mal geboren werden lassen. Es ist gar nicht schlecht, daß wir an jenem Tage damals, in der Jugend, Steuermann auf einem Schiffe waren, um, wieder gegen Descartes, festzustellen, daß ein Steuermann Ich sagt für sein ganzes Schiff, vom Kielende bis zum Mastknopf und vom Achtersteven bis zum Vorderspriet, daß die Seele seines Körpers in die Seele des Schiffes hinabsteigt, mitten in sein Triebwerk, ins Herz der lebendigen Werke. Um sich von diesem Schiff zu entbinden, muß man seine Seele schon aus dessen Bunkern holen, von dort, wo das Feuer wirklich gefährlich ist, an einem Tage höchster Not.

Die Seele ist ein Quasi-Punkt, sie ist der Quasi-Punkt, wo das Ich sich entscheidet.

Die Gymnasten erziehen ihre Seele, um sich um sie herum zu bewegen oder aufzuwickeln. Die Athleten haben keine Seele, sie rennen oder werfen. Die Springer haben eine Seele, sie werfen sie über oder hinter die Latte und rollen sachte ihren Körper rings um den Ort, wohin sie geworfen wurde. Der Unterschied zwischen Athletik und Gymnastik, Springen ausgenommen, liegt in der Seelenpraktik. Drehsprung, Barren, Ringe, Bodenturnen, Trampolin, Turmspringen, all das sind nichts als Übungen experimenteller Metaphysik, ebenso wie die Passage durch das kleine Bullauge, bei der der Körper schlichtweg auf der Suche nach seiner Seele ist, bei der Körper und Seele wie Verliebte spielen: sich verlieren und wiederfinden, verlassen und wiederkommen, im

Pech und im Glück. Die Gruppenspiele spielen, haben keine Seele, denn sie haben sie an ein gemeinschaftliches Objekt abgegeben, den Ball, und um dieses herum organisieren, balancieren, entrollen sie sich. Es kann also eine kollektive Seele geben. Die Metaphysik-Übung verwandelt sich dabei in ein Manöver angewandter Soziologie. Aber was ich da sage, sind Banalitäten.

Ich kehre zur Metaphysik zurück.

Die Seele, sage ich, ist ein Quasi-Punkt. Ich habe sie in einem Körper, genauer gesagt in einem Schiff, gesucht, und zwar mittels meines ungewöhnlichen Ausstiegs. Jetzt möchte ich sie in oberflächlicherer Weise aufsuchen. Das ist sehr viel schwieriger.

Also zurück ins Laboratorium. Mein erster Apparat hier war ein Bullauge, der zweite ist eine Schere. Die Atmosphäre ist weniger dramatisch. Ich schneide mir die Nägel.

Achten wir immer auf den Ort, an dem das Ich sich entscheidet. Als Linkshänder halte ich das Werkzeug in der linken Hand, ich bringe die offenen Klingen an die Nagelspitze des rechten Zeigefingers. Ich bin an den Griffen der Schere, ich bin, damit will ich sagen, daß das Ich sich jetzt dort befindet und nicht am Nagelrund der Rechten. Mein Nagel ist ungeschickt gegenüber der Stahlkante, meine Hand ist fein und listig im Ausführen des Schnitts. Fast kann ich sagen, daß das Subjekt linke Hand das Objekt rechter Finger bearbeitet. Meine linke Hand gehört zu mir, mein rechter Finger gehört zur Welt. Nehme ich die Schere in die andere Hand, so ändert sich alles oder vielleicht auch nichts. Das Ich haust in meinem linken Zeigefinger, dessen Nagel feinfühlig und unbekümmert sich an die schmale Schneide schmiegt, während die Griffe des Instruments in meiner rechten Hand von meinem Ich verlassen sind. Ein fremder Motor betätigt die Maschine, und mein Zeigefinger bestimmt, indem er sich darbietet, die genaue Grenze des Schnitts. Von der einen Seite schneide ich einen Nagel, von der anderen schneidet mein Nagel sich. Das Anlegen des Fingers an die Klinge, seine Schmiegsamkeit oder Steifheit im Augenblick des Schnitts, die Präzision der Ausführung genügen dem äußeren Beobachter, um genau den Zustand der Seele zu bestimmen, ihren augenblicklichen Ort und den, an dem sie heimlich ist. Die Seele des Linkshänders sitzt links, rechts ist er ein schwarzer Körper.

Das ist so einfach gar nicht. Bei den Fußnägeln passiert die Um-

kehrung nicht. So fern, da ist immer noch der Körper. So fern, da ist immer noch die Welt. So fern, da ist nicht die Seele. Kein Zeh berührt die Klinge, wie mein linker Mittelfinger es tat. Verlassen wir hier die Werkzeuge.

Mit dem Mittelfinger berühre ich meine Lippen. In diesem Kontakt ruht das Bewußtsein. Ich beginne die Bewußtseinserforschung. Oft kauert es in einer Falte, Lippe liegt an Lippe. Zunge klebt am Gaumen, Zähne auf Zähnen, gesenkte Lider, gespannte Schließmuskel, zur Faust geballte Hand, aneinandergedrückte Finger, über die Vorderseite des einen gekreuzte Unterseite des anderen Schenkels, oder Bein gedeckt mit Beine. Ich wette, der kleine, monströse Homunkulus, der rundum proportional zum Ausmaß meiner Selbstempfindung ist, wächst und dehnt sich bis zu den Stellen der Automorphismen, wenn das Gewebe der Haut sich über sich selbst faltet. Haut auf Haut faßt Bewußtsein, ebenso wie Haut auf Schleimhaut und diese auf sich selbst. Ich glaube, ohne Faltung, ohne Kontakt des Ich mit sich selbst gäbe es wohl keinen inneren Sinn, keinen eigenen Körper, weniger Gemeinempfinden, wohl auch kein Körperbild, wären wir ohne Bewußtsein; ganz glatt wären wir dem Zerfließen nahe. Die Kleinsche Flasche und die gekreuzten Mützen verhelfen zu unserer Identität. Wir besitzen auch tumbes und flaches Gehäut, Wüsten, über die das Bewußtsein hinhuscht, ohne die Spur einer Erinnerung zu hinterlassen. Es verweilt an den Sonderbarkeiten, die kontingent sind, will sagen, wo der Körper sich selbst tangiert.

Ich berühre meine Lippen mit dem Finger, meine Lippen, die ihrer selbst bereits bewußt sind. So kann ich also meinen Finger küssen und sozusagen im selben Zuge meine Lippen mit meinem Finger berühren. Das Ich erzittert auf beiden Seiten des Kontakts, es alterniert, verweist plötzlich die andere Wand auf die Seite der Welt oder springt in die unmittelbare Nachbarschaft und läßt hinter sich ein schieres Objekt zurück. In der Geste des Schweigengebietens spielt der Körper, lokal, mit der Seele Ball. Die nicht wissen, wo ihre Seele ist, legen die Hand an den Mund, und dort erfahren sie es nicht. Der Mund, der sich selbst berührt, macht seine Seele und weiß sie an die Hand zu geben; die Hand, die sich von selber ballt, weiß ihre bleiche Seele zu bilden und mag sie, nach Laune, dem Munde geben, der sie längst hat. Lauter Kontingenzen.

Der Körper kann nicht immer und überall Ball spielen. Es gibt

Stellen, wo diese Kontingenz nicht statthat. Ich berühre meine Schulter mit meiner Hand, aber ich schaffe es nicht, mit meiner Schulter meine Hand zu berühren. Gegenüber der Hand, dem Mund ist die Schulter stets ein Objekt der Welt. Sie bedarf eines rohen Objekts, Felsen, Baumstamm, Wasserfall, damit auch sie Subjekt werde. Die Schulter besitzt keine Seele außer gegenüber dem, was außerhalb des Körpers ist. Entscheiden Sie nun, wo die Seele sitzt, indem Sie die Ellbogen auf die Knie stützen, einen Teil des Körpers auf einen anderen decken.

Einzige Grenze dieses Spiels ist Ihre Geschmeidigkeit.

Hier ist die Gymnastik der Beginn, die Bedingung der Metaphysik.

Jetzt heißt es vielleicht zeichnen oder auch malen. Legen Sie, soweit das möglich ist, die kleinen verborgenen Zonen frei, in denen die Seele offenbar stets zugegen ist, Winkel oder Falten der Kontingenz, legen Sie ebenfalls, soweit möglich, die instabilen Zonen frei, die mit einer anderen Seelenball spielen können, zeichnen Sie die Zonen ein, Kreise oder Vierecke, die nur gegenüber Objekten Subjekte sein können, die dichten oder kompakten Regionen, die stets Objekte sind, von sich aus oder gegenüber solchen, die sie objektivieren, seelenlosen Wüsten, tiefschwarz, nein, selten sind das Zonen, sie zerfließen und fliehen in schmalen Rinnen, sie bilden Pässe, Kamine, Pfade, Passagen, Flammen, Schlangenlinien und Labyrinth, dort, auf der Haut, ist die Seele, die unstete Seele, gleisnerisch und flüchtig, gestreifte Seele, gewölkt, getigert, getupft, gescheckt, chiniert, verworren, bestirnt, verbrämt, schillernd, strömend, wirbelnd, lohend. Eine naive Vorstellung, vielleicht die erste nach dem Bewußtsein, ginge dahin, jene Zonen und Passagen fein auszuziehen und zu kolorieren, wie eine Karte. Da haben wir die Tätowierung, meine stets gegenwärtige Seele ist weiß, sie flammt und sprüht in Rot und mischt sich fließend mit anderem Rot, schwarz sind die seelenlosen Wüsten, grün die Prärien, da die Seele bisweilen sich niederläßt, ocker, malve, stahlblau, orange, türkis, was weiß ich . . . Solcherart, komplex und ein wenig erschreckend, ist die Karte unserer Identität. Ein jeder trägt die seine, einzigartige, wie seinen Fingerabdruck oder seine Gebißspur, keine Karte gleicht je der anderen, jede ändert sich mit der Zeit, soviel Fortschritt habe ich gemacht seit meiner traurigen Jugend, auf meiner Haut trag ich die Spur und die Wege, die jene

bahnten, die mir meine zerstreute Seele suchen halfen.

Du, die du nackt an meine Seite dich streckst oder schmiegst, dich sehe ich als einen Jaguar, als einen Tiger, einen Kuguar, ein Gürteltier. Deine Haut ist getränkt mit Bildern und Geschichten. Unsere ausgebreitete Seele macht, daß wir nicht geeint sind.

Die globale Seele ist ein tiefer Punkt. Die lokale und Oberflächen-Seele ist ein zähflüssiger See, der dem Lichte folgt, vielgestaltig, irisierend, sacht fließend. Die Seele ist pfeilspitz und pfauenfedrig, sie sticht uns und sie brüstet sich.

Da nun beginnt wirklich die Geschichte. Wie können zwei so komplizierte Labyrinth einander treffen, überlagern, ergänzen? Ariadne verliert sich in dem des Theseus, Theseus findet sich nicht durch die Straßen und Plätze auf dem Ariadneberg, Ariadne hat mit dem Stier geschlafen. Es heißt, das Verhältnis zwischen zwei Arten zu begreifen, zwei Gattungen, zwei Reichen, dem Tiger und dem Pfau, Zebra und Jaguar, Maikäfer und rotem Mohn, Tausendfuß und Chalzedon, ein Chamäleon auf Marmor. Wohl kommen Wunder vor, einzelne Liger oder Tigrionen, aber sie sind selten und überleben kaum. Oder es muß Ariadne bleichen, Theseus all die Fäden wieder auf seine Spule winden, die den verbrämten Leib Ariadnens umgarnen und zerteilen. Unsere Oberflächenseele steht, wo nicht ein Wunder geschieht, unserer Liebe im Wege, als trügen wir einen tätowierten Panzer. Es sei denn, man legt den Panzer ab, zerreißt die Karte der Wege und Kreuzungen, heißt seine Seele anders sich spannen oder flammen, auf daß die Flammen sich vermischen.

Wenn die Seele auf ein Organ kommt, so gewinnt es Bewußtsein und verliert es zugleich. Wenn der Finger die Lippe berührt und wenn er Ich sagt, wird der Mund ein Objekt, doch in Wirklichkeit ist es der Finger, der verlorenggeht. Sobald die Seele sich in die Fingerspitze setzt, hat sie den Finger gestohlen. Wenn ich diese Ziegel und Backsteine da aufhebe, bin ich ganz in meinen Händen und Armen, meine Seele steckt ganz darinnen, doch plötzlich geht meine Hand im rauhen Körper der rohen oder gebacknen Steine verloren. Das Objekt ist nichts als ein schwarzer Körper, die Seele eine weiße Leere. Die Seele ist transparent. Die Seele ist weiß wie ein Engel, sie ist da, selten nur, sie bleicht die Stellen, auf die sie

sich niederläßt, deine Haut, bebildert in bunten Farben, wird hier umso heller, als sie, gerade hier, beseelt ist, licht bis zur Weiße. Siehe: die Haut seines Antlitzes leuchtete. Siehe: sie verwandelte sich vor euren Augen, weiß wie Schnee. Durch ihre Flecken bildet die weiße Seele die Tätowierung, aber das Geschlinge der Linien umreißt ein Kräftefeld, den Raum des ungeheuren Dranges der Seele, sanft die Schatten des Körpers zu tilgen, und die Verschanzungen des Körpers, um diesem Drange zu widerstehen. Auf deiner Haut streiten die Seele und das Objekt, rücken vor, gewinnen und verlieren Boden, ein langes und trübes Gemenge von Ich und schwarzem Körper. Daher das bunte, allzeit neue Pfauenkleid. Siehe: der Kampf ist vorüber. Der mystische Körper ist alabastern weiß. Und ich bin nichts mehr. Der kybernetische Körper ist eine schwarze Schachtel.

Die ekstatische Verklärung ist der Verlust des Körpers in der Seele, und die Tätowierung ist dahin. Saht ihr das je? Die gelungene Häutung, der vollkommene Automat ziehen auch die Tätowierung ab, und es bleibt die totale *black box*.

Vielleicht läßt der Dualismus uns nie anderes erkennen als ein Gespenst gegenüber einem Skelett. Alle wirklichen Körper sind moiriert, verschwommene, oberflächige Gemenge von Körper und Seele. So einfach es ist, obgleich pervers und lächerlich, sich die Liebe einer Larve und eines Automaten, eines Phantoms und einer *black box*, bedeckt von Flöhen, von Flöhen mit hundert Türen und tausend Fenstern, vorzustellen, so schwierig ist es mit der Liebe zwischen dem Scheckigen und dem Buntgefiederten.

Ich habe die Tätowierung nur beschrieben, um die Spuren der Seele sichtbar zu machen. Wir glauben immer, besser zu erkennen, wenn wir gesehen haben, besser zu erklären, wenn wir Formen ausbreiten und Farben ausstellen, vor Augen stellen. Die gesehenen und sichtbaren, mit glühender Nadel gestochenen Tätowierungen mögen wohl auf jenes Seelenkunterbunt, auf das komplexe Labyrinth des Sinns, des an seinen Rändern erzitternden Sinns, zurückgehen. Doch habe ich sie nur gezeichnet, koloriert oder gemalt, um das Spürbare sichtbar zu machen. Das abstrakte Bild des Takts. Umgekehrt gesehen wendet das abstrakte Bild sich vom Sichtbaren ab und strebt dem Taktilem zu. Die moirierte Karte der Identität, ein wenig fließend und gleichsam elastisch, ist die zarte Karte des Takts. Sie vergißt die Geometrie

zugunsten der Topologie. Sie vergißt die Geometrie zugunsten der Geographie. Sie vergißt die Perspektive und die Repräsentation zugunsten der Berge, Meerengen, Pflaster, gekreuzten Mützen, der Ränder, die in Kontakt kommen, in Kontingenz. Sie macht die ganze Haut zu einem einzigen Daumen. Die Haut versteht sich auf Nachbarschaften, Grenzen, Zusammengehörigkeiten, auf Bälle und auf Knoten, auf Küsten und Kaps, Seen und Vorgebirge. Gewiß sagt die Karte auf der Epidermis mehr als die Berührung, sie reicht tief in den inneren Sinn hinab, aber sie geht vom Takt, vom Getast aus. So sagt das Unsichtbare mehr als das Sichtbare. Es gibt kein Wort aus dem Bereich des Kontakts, um ein Unberührbares, ein Intangibles zu bezeichnen, in ähnlichem Sinne wie jenes Unsichtbare, das in der Sicht abwesend oder anwesend ist und komplementär dazu, abstrakt davon und tief im Fleische. Und doch liegt der Geist der Feinheit im Takt. Die Seele ist in diesem Sinne intakt. Die intakte Seele verzaubert das Getast, so wie das topologisch Unsichtbare das Sichtbare der Erfahrung von innen durchgeistert und erhellt. Im Luxusgepränge der taktilen Empfindung rühren wir, so scheint mir, an ein neues Abstraktum, und gleich von zwei Seiten, von der Seite des Gemenges und der Buntheit, von der Seite, da der Geometer sein Maß aufgibt, um die sonderbaren Formen, die Grate und die Gänge zu erspüren.

Ich weiche ständig vor der Schwierigkeit, wie alle anderen weiche ich und errichte einen Palast von Abstraktionen. Ich scheue vor dem Hindernis, wie so viele Angst um ihre Haut, vorm Bett und vor dem anderen haben. Wie so viele Angst vor ihren Sinnen haben, wie sie, am leeren Tisch des Unverzehrbareren, den prachtvollen, den virtuellen und gefältelten Pfauenschweif des Schmekens in Nichts auflösen. Der Empirismus ist ein Sprung ins Bunte, der viel Geduld und ein immenses Abstraktionsvermögen erfordert. Der Rationalismus ist stets vereinheitlichend und eilig, grausam und eilig, verkürzend und eilig, unfähig und eilig, triumphierend und eilig, blind und eilig, er will die Welt verändern, bevor er sie versteht, sie in eine Form pressen, die meist simpel, blöde, puritanisch, fad ist, er will die anderen verändern, bevor er sie versteht, sie in seinen steifkragigen Rigorismus zwingen. Ihr seht, ich zaudere, ich falle immer wieder in meine Versteifungen zurück. Los, wozu noch warten? Worauf warten wir noch, nachdem

das Ereignis der Geburt und die Selbsterkenntnis hinter uns liegen? Gehn wir.

Ich streichle deine Haut, und ich küsse deinen Mund. Wer, ich? Wer, du? Wenn ich meine Hand mit meinen Lippen berühre, spüre ich die Seele, die wie ein Ball von einer Seite des Kontakts zur anderen springt, die Seele umflattert die Kontingenz. Vielleicht weiß ich, wer ich bin, wenn ich so mit meiner Seele spiele, wenn ich viele solcher feinen Netze der Selbstberührung schaffe, über denen die Seele nach allen Seiten flattert. Ich umarme dich. Stets haben sie uns nur das Duell gelehrt, den Dualismus, die Perversität, lächerliche Liebhaber, grausam und eilig. Ich umarme dich. Nein, es ist nicht meine Seele, die um jenes feine Netz flattert, das wir beide um unsre Berührung spannen. Nein, es ist nicht meine Seele, vielleicht auch nicht die deine. Nein, so einfach ist es nicht, auch nicht so grausam. Nein, weder mache ich dich zum Objekt, noch friere ich dich ein, noch leine ich dich an, noch tue ich dir Gewalt an, noch behandle ich dich wie der langweilige Marquis. Noch erwarte ich, daß du seine Nachfolge antrittst. Dazu müßte ich erst Gespenst werden und du Automat mit Türen und Flöhen. Dazu müßtest du Larve oder Lemure werden, müßte ich nur schwarze Schachtel sein. Gewiß tritt diese Grenzsituation ein, durch Krankheit, Mattigkeit. In allen anderen Fällen, also fast immer, stütze ich einen braunen Gang auf deine opalene Zone oder eine blanke Region auf einen violetten Bezirk. Alles hängt ab vom Ort, alles hängt ab von der Zeit, alles hängt ab vom Umstand. Da beginnt die Geduld. Und das unendliche Erforschen. Im Dickicht der Umstände tasten wir wie ein Blindgeborener, der Blindenschrift entziffert. Die Unruhe ist nicht verbannt, frisch und findig muß die Aufmerksamkeit sein. Schwarz auf schwarz, klar auf wirr, dunkel auf verschwommen, Regenbogen vor dem weiten Spektrum der Chromatik, all das sind nur Metaphern für die, denen es an Takt fehlt, Paß über die Ebene, Berg überm Tal, Vorgebirge über Golf oder Meerenge, all das sind nur Metonymien, es flieht die bleiche Seele und verbirgt sich, verkriecht sich, hinter Masken und im Schein, zeigt sich von fern und huscht davon, hinter sich einen Tintenschwall oder eine Flut von Duft, er baut Bosketten, Brunnen, Marmorgänge, faßt Mut, rückt vor, greift sachte an, lächelt und läßt sich erblicken, wartet, erkennt die Fährten, überhebt sich und wirft sich nieder, schreit oder

schweigt, murmelt lange, und plötzlich, am Waldeseck, längs des Ganges oder des Kamins, in einer Kurve oder im Knick der Serpentine, seit langem unerwartet auf dem Weg des unentzifferbaren Labyrinths, ist Ariadne, weiße Ariadne, ist Ariadne erschienen, da, sieh, ist deine weiße Seele strahlend gekommen, verwandelt auf dem Gebirge, umhüllt von makelloser Morgenröte.

Auch der Tod zeichnet auf der Leiche dies platte Engramm.

1. April 1982

Die Mannigfaltigkeit der Farben, Formen und Töne, die Mannigfaltigkeit der Falten, Fältchen, Furchen, der Kontakte, der Berge und der Pässe, der Peneplainen, die einzigartige Topologie, welche die Haut ist, interpretiere ich jetzt als ein abgestuftes und verschwommenes *mixtum compositum* von Leib und Seele. Jede einzelne Stelle, sie mag so banal sein wie sie will, jede Stelle auf ihr ist ein eigentümliches Gemenge. Wenn diese Gemenge in Kontakt kommen, scheinen sie einander zu analysieren oder aus ihrer Verbindung die einfachen Elemente hervorgehen zu lassen.

So als ob plötzlich ein Pol die Seele anzöge, der andere das Objekt. Im freien Zustand sind sie vermengt, Hand und Stirn, Ellbogen und Schenkel, im Zustand von Kontakt oder Kontingenz reagieren sie aufeinander und lassen jene einfachen Elemente hervortreten, die wir als Null und Eins, Seele und Körper, Subjekt gegenüber Objekt zu denken pflegen. In der Natur sieht man diese einfachen Elemente selten, dort findet man stets nur ein unbestimmtes Spektrum ihrer Verbindungen, von den einfachen Elementen kennt man nur ihre Verbindungen und ihre Reaktionen aufeinander.

Vielleicht habe ich mich viel zu lange mit dem großen Kampf der einfachen Elemente aufgehalten, den doch niemand je gesehen hat. Stets begegnen uns nur Gemenge, stets haben wir nur Verbindungen kennengelernt. Die große Seltenheit ist der reine Körper, die noch unwahrscheinlichere Seltenheit der schwarze Körper oder die reine Seele, ein Wunder das Alabasterweiß oder Pechkohlschwarz.

Ich umarme dich, unsere Kontingenz, hier und jetzt, ist Nuance auf Nuance, Gemenge auf Gemenge. Braun auf Grau oder Purpur auf Gold. Karte auf Karte oder Karten auf Tisch. Zwei Legierungen wechseln ihre Zusammensetzung, die Karten werden ge-

mischt und neuverteilt. Über den beiden Feldern geht ein Gewitter nieder. Die Kraftlinien, Höhenkurven, Senken und Täler werden neu gezeichnet. Die Ketten wechseln ihren Schuß. Wenn ein Gelb in ein Blau läuft, wird Grün daraus. Die Titel der Gemenge, die Titel der Verbindungen ändern sich. Ich umarm' dich, Harlekin, ich verlaß' dich, Pierrot; du berührst mich als Herzogin, und du schwindest mir als Gräfin. Harlekin der Zone und Gräfin des Orts. Oder: ich umarme dich erzen und verlasse dich bronzen, du umarmst mich neusilbern und verläßt mich rotsilbern. Vielleicht spielen wir Stein der Weisen, der die Verbindungen wandelt und die Titel ändert. Ich liebe dich oft, und ich singe vom Schild: du bist meine Heraldik. Nichts ist abstrakter, nichts ist gelehrter. Nichts ist tiefer als diese unmittelbare Vermittlung im Gemenge. Nichts ist feiner, ist schwerer zu fassen als dieses lokale und komplexe Einschmelzen, als diese umgestürzte Konversion, als diese instabilen Umschwünge, vielleicht haben wir nie etwas von der Veränderung, von der Verwandlung schlechthin gesagt, die da, in der Hautnähe unserer Kontingenzen, statthat. Niemand vermag Veränderung anders als in Gemengen zu denken: Versucht man sie anhand einzelner Elemente zu denken, gelangt man nur zu Wundern, Sprüngen, Mutationen, Wiederauferstehungen, schließlich zur Transsubstantiation. Hier dagegen ist die Veränderung in Titeln, Verbindungen, in Geweben und Karten, die Veränderung in Zeichnungen und Reaktionen, Moiré auf Moiré.

Eines Tages vielleicht wird ein Barbar uns sagen, welch ungeheure Chemie in dieser Konjunktur am Werke ist, und ein Unterbarbar wird Salben daraus verkaufen. Dann, oh Graus, werden wir die Tätowierungen wiedersehen, als Künstliches. Ja, vielleicht bewegt sich dort das Einfache, ist seine Brownsche Bewegung der Grund für die Abwandlungen des Scheckigen, unsere Emotion das exakte Zeichen dafür. Wir waren so bewegt, daß wir die Farbe wechselten, Pfauenschweif in Regenbogen, jählings instabil gewordene Spektren. Willst du dich retten, riskier deine Haut, willst du deine Seele retten, zögere nicht, hier und jetzt, deine Haut dem wirbelnden Sturme auszusetzen. Ein Nordlicht durchzuckt die Nacht, instabil. Es verbreitet sich wie jene Lichterketten, die immerfort blinken, aufleuchtend oder erlöschend, aufsprühend oder abbrennend, das läuft oder läuft nicht, anderswo fließt es, irisiert. Setzt du dich diesen Wechselfällen und Schwankungen nicht aus, wirst du dich nicht verändern. Vor allem aber wirst du nicht er-

kennen. In diesem prachtvollen Geflüsse, Gewoge und Getriebe, im Launenspiel von tausend Häutungen und Windungen kommt es zuweilen zu brüskten Vereinfachungen. Kommt zuweilen eine Sättigung vor, zuweilen eine Fülle, kommt es vor, daß alle Farben, in allen Tönen, in Weiß aufgehen, kommt es vor, daß alle möglichen Linien, kreuz und quer, einen Plan ergeben. Kommt zuweilen die Summe vor, zuweilen die Totalisation. Weiße Karte, glattes Gewebe, Morgenröte. Die unmittelbare Vermittlung kulminiert in einem Punkt, in diesem Ort, in der blendenden Erscheinung des Einfachen, des durch Anwesenheitssättigung Einfachen, Transfiguration scheckiger Tätowierung in reine Seele.

Niemals zeigt sich das Ich außerhalb dieser Umstände. Ich bin nur, ich existiere nur in dieser gemischten Kontingenz, die wechselt, wechselt, wechselt durchs Gewitter des anderen, durch seine Möglichkeit zu existieren. Wir versetzen einander ins Außer-Stabile, Riskante.

Am gesättigten Gipfel des Gemisches ist die Ekstase der Existenz eine durch die Kontingenz des anderen ermöglichte Summe. Meine Kontingenz ermöglicht ihm dasselbe Zusammentreffen. Weiße Summe aller Farben.

Am Nullpunkt, am leeren Ende desselben Gemisches hockt, ebenfalls weiß, der Tod. Er ist weiß von Subtraktion oder Abstraktion, er ist platt.

Ohne den Blick für das Gemisch, das Scheckige oder die Vielfältigkeit hatte man sie lange Zeit verwechselt. Dieser Irrtum zwischen zwei Einfachheiten, diese Verwechslung von zwei gegensätzlichen Extremen hatte aus der Metaphysik eine Vorbereitung zum Mord gemacht.

Dabei ist sie eine Kunst zu lieben.

2. April 1982

Die Transzendenz der Sinne und
die Paradoxie des Sinns oder
Die Geschichte vom Einhorn und der Dame

I

Wenn die »Szene« mit ihren bekannten Protagonisten heute als untergehend beschrieben wird, ist zugestanden, daß es sie gab und daß sie entstanden ist: diese Szene des Dramas, die das menschliche Subjekt als Held besetzt hielt. Zwar sagt man den großen Erzählungen der Repräsentation nach, daß sie »aus« sind, dennoch erhalten sich die Reminiszenzen und auch die kleinen Erzählungen am Rande. Wer sich des Anfangs zu erinnern versucht, macht eine seltsame Erfahrung; noch unwahrscheinlicher als die Dramatik, die herrschte, ist das, was der »Szene« vorausging, zwischen dem Arsenal der Rollen und dem Fundus der Kulissen: die Vor-Geschichte.

So ist es mir immer mit den Teppichen der »Dame à la Licorne« im Musée Cluny in Paris ergangen; etwas Befremdliches, Unaufgeklärtes, Begriffsloses drängt sich vor. Man begreift zwar, daß es sich um eine frühe Inszenierung der fünf Sinne handelt, aber es sind gleichzeitig Hauptdarsteller aus einer anderen Zeit im Spiel, deren Anordnung, Rolle und Wirkung enigmatisch bleiben. Man durchschaut zwar die fundierte Komposition, doch schiebt sich ein dunkler Sinn quer über die eröffneten Szenen, wie ein Schatten, der umso größer wird, je heller man das Bild ausleuchtet. Man kann sich zwar ausruhen, wie in einer wohlbekannten Gegend, stößt jedoch hier und da auf Verlorenes, das keiner Wiederaneignung sich erschließt oder überläßt. Zweifellos gibt es die Spur eines eigenartigen »Prologs des Draußen«, der nicht erzählt werden kann und kein Moment einer Szene ist.

Trotzdem oder gerade deswegen fühle ich mich gezwungen, das Gesehene zu erzählen – digital-analogisch (wenn man so will) –, so als ob es nur diesen Weg der Worte gäbe für etwas, das jenseits der Worte ist. Längst bevor eine begriffliche Erfassung gelingen

mag, sind wir doch erfaßt in Träumen, Bildern, Metaphern, über die wir, streng genommen, nichts vermögen. Das ist das Legendenhafte der ersten Wahrnehmung. Und somit lege ich ein kleines Zeugnis ab für die eindrucksvollste Präsentation jenes dramatischen Zusammenhanges der Sinne, die ich kenne, und erstatte einen winzigen Dank an Paris.

Es gibt eine weitere große Teppichfolge vom Einhorn, die in den Cloysters in New York hängt. Wahrscheinlich nur etwa 50 Jahre später entstanden, hat sich auf ihr die Szene schon im Sinne der Neuzeit verwandelt: es wird Jagd gemacht auf das Tier, das es nicht gibt. Die Dame, auf die einzig es hörte, gehört nicht mehr zu den Personen des mysteriösen Spiels. Das Einhorn wird gestellt, geschunden und eingesperrt, ein kurzer Prozeß, der die Souveränität der Jäger heraushebt und nichts mehr zeigt von der Hintergrundigkeit des Anfangs. Kehren wir deshalb zurück. Auf den Pariser Teppichen, die von George Sand im Schloß von Boussac entdeckt und von Rainer Maria Rilke zu Beginn dieses Jahrhunderts mit späten müden Augen ganz neu wahrgenommen wurden, ist prononciert vom »désir«, vom Begehren die Rede.

Es wird – wörtlich – gezielt auf das »einzigste Begehren«, das als ein Ort, an dem die Sinne transzendent werden, konstruiert ist, als erwünschtes Fundament für die große Szene. Dieser Nicht-Ort (ou – topos) scheint aber nur gehalten werden zu können, wenn das Subjekt als »Herr« des Begehrens zugleich auf jegliches Objekt verzichtet und die Richtung des Begehrens so lenkt, daß es prinzipiell nicht ankommt. Das ist die Verklammerung von Transzendenz und Paradoxie. Die Sinne und der Sinn hängen um den Preis einer permanenten Dekonstruktion der konstruierten Basis der menschlichen Welt zusammen. So betrachtet ist das Gebäude der europäischen Seele bodenlos, ein Haus, das von Anfang an eine Ruine war, in dem ebensoviel zerfließen muß, wie gefestigt werden kann.

Der Haushalt des Begehrens funktioniert mithin – unter der beschränkten Ökonomie eines Subjekts, das Zwecke verfolgt – wie eine schwimmende Insel, wie ein reguläres System in regelloser Umwelt. Das färbt auf die einzelnen Sinne ab, auf das Tasten, Schmecken, Riechen, Hören, Sehen. Die Liquidation des Verhärteten und die Fixierung des Strömens, die in der Waage bleiben, bestimmen auch die Sinne, die nur sinnvoll arbeiten, wenn sie isoliert sind. Insofern steuern die Strategien des Subjekts auf

Trennung. Alle Rekonstruktionen einer nachmittelalterlichen Synästhetik haben nicht gefruchtet. Denn mit dem Auftauchen der Szene verschwand die Einheit des Menschen. Das Subjekt *ist* der Riß. Was also meint dann »das einzige Begehren«?

II

Treffender hieße es: »A mon seul désir«. So steht es auf dem sechsten der Teppiche der »Dame à la Licorne« geschrieben. Dieser Schrift möchte ich in Gedanken folgen. Es ist die einzige Schrift, auf diesem sechsmal wiederholten Flechtwerk aus Farben, Formen, Licht und Schatten, aus Pflanzen, Bäumen, Tieren, Standarten, Bannern, aus dem Löwen, dem Einhorn und der Frau. Daß die Schrift auf dem sechsten Teppich auftaucht, könnte vermuten lassen, daß sie den »sechsten Sinn« markiert, den vielgesuchten, den Sinn des Zusammenhanges, den »sensus communis«, den Willen, die Seele, das Herz, der jedoch keiner des Körpers ist und wohl deswegen der Schrift bedarf. Hier heißt er: das einzige Begehren.

Ich will versuchen, anhand der Teppiche, die vermutlich zwischen 1484 und 1500 in Flandern für Jean Le Viste, Mitglied einer am französischen Hofe aufstrebenden Familie aus Lyon, gewebt worden sind, einen Zustand in der Geschichte der Sinnlichkeit zu vergegenwärtigen, der verloren ist, der jedoch bei fast jeder Beschäftigung mit den Sinnen nach wie vor modellhaft in Anspruch genommen wird: so als wären sie weltmächtige, insuläre und etwa gleich große Wesen, die miteinander einen schönen Zusammenhang bilden. Dabei weiß heute fast jeder, daß dieser Zusammenhang durch eine Hypertrophie des Sehens, des fernsten Sinnes, aufgelöst oder doch durch die Entsinnlichung der Verhältnisse nur noch verzerrt vorhanden ist.

Sich mit etwas Verlorenem zu beschäftigen, um dann Abschied zu nehmen, entspricht im übrigen der Folge der Teppiche selbst: Am Ende – beim »sechsten Sinn« – wird das Kostbarste, das den Sinnen je zugänglich sein kann: der Schmuck, das Geschmeide, der Schatz, in einer unscheinbaren Truhe verborgen und damit dem Kosmos der Sinnenwelt Lebewohl gesagt. Auch der Umstand, daß es Teppiche sind, welche die sinnliche Pracht einzig den Augen anbieten, unterstützt diese Bewegung und scheint eine Kon-

zession zu sein an die kommende Neuzeit. Und das Problem, daß man die Darstellung aller Sinne nur sehen kann (Anfassen verboten!), setzt sich fort in der Beschreibung, die ich hier mit massiv eingeschränkter Wahrnehmung gebe.

Strenggenommen wäre also von den Sinnen des Körpers nur im Modus der Vergangenheit zu sprechen. Mit Blick auf die Gegenwart ginge es eher um einen (zerrissenen) Körper der (verstörten) Sinne, der der Gegenständlichkeit der Welt nicht mehr sicher ist, der am Rande völliger Geschmacklosigkeit sich aufhält, der sich selbst schon nicht mehr riechen kann, dem Hören und Sehen vergangen sind, der mit den Ohren an der Musik der Maschinen hängt und seine Augen einer ins Gigantische angewachsenen Kontrollapparatur rund um den Erdball geliehen hat, der demzufolge auch kaum noch wahrnimmt, was ihn betrifft. Man sagt – vielleicht zu Recht –, daß dieser Körper in Anbetracht der verselbständigten Fern-Sinne: der Waffensysteme, eine lächerliche Fehlkonstruktion sei.

Umso dringlicher wäre die Frage: Wie konnte je ein Körper, der seine fünf Sinne zusammenzunehmen in der Lage ist, in die Welt passen? Mir scheint, daß die Teppiche der »Dame à la Licorne« darauf eine Antwort versucht haben. Sie gehören – trotz der gleichzeitigen Renaissance in Oberitalien – ans Ende des Mittelalters. Insofern ist es nicht angebracht, sie ein »zeitloses Kunstwerk« zu nennen. Ebenso ist es nicht akzeptabel, in den Beschreibungen zu lesen, daß die Legenden, die sich schon immer um Herkunft und Bedeutung der Teppiche gerankt haben, von der Forschung erbarmungslos zunichte gemacht worden seien. Gerade die gegenwärtige Entwicklung, wie sie sich im aufgelösten Zusammenhang körperlichen Lebens abzeichnet, läßt die Sinne selbst zu Legenden werden.

Bevor ich dazu komme, diese Legenden – im Sinne, wie sie zu lesen seien – einzeln durchzunehmen, ist es notwendig, noch einige Sätze zu den Personen des Dramas und den Spielräumen, in denen jene agieren, zu sagen, denn die Sinne sind in Szene gesetzt; sie erhalten ihren Einsatz nach der Dramaturgie einer schon fremdartigen mittelalterlichen Allegorik und Mythologie: die Dame (manchmal mit einer Dienerin), das Einhorn – jenes Fabeltier mit dem Leib eines Pferdes, dem Kopf einer Ziege und dem Narval-Horn auf der Mitte der Stirn, der Löwe – mit außerordentlich lebhaftem Mienenspiel, die Hunde, die Affen, die Papa-

geien, der Falke und der Kranich, die anderen Tiere, die vier Bäume und – über alles – die Blumen auf leuchtendem Rot.

Besonders die heraldischen Tiere – sie haben Banner und Standarte der Familie Le Viste zu tragen (mit den mehrfachen Monden) – sind wie die Frauen immer dabei. Sie halten die Spannungen der inszenierten Sinne aus und sind ihrer allegorischen Bedeutung gemäß ins Spiel einbezogen: der Löwe als Sinnbild der gezähmten Kraft, das Einhorn als schnelles, flüchtiges, nicht identifizierbares, phantmartiges Wesen, das nie zu fangen ist, sondern nur seiner eigenen Neigung zu einer jungfräulichen Frau erliegt. Vielleicht stellen sie in ihrer gespannten Beziehung die Extreme des Begehrens dar: die rohe Gewalt, aber gezähmt, und die fliehende, nicht-identische, gejagte Liebe, aber sichtbar – was bedeuten würde, daß zur Einzigkeit des einzigen Begehrens immer schon drei Verkörperungen gehören.

Wenn man dem Verdacht einer Sinnestäuschung nachgeht, dann muß das *Tasten* erhalten. Niemand käme darauf, auch diese Prüfinstanz selbst noch zu bezweifeln. Sie ist die zuverlässigste, aber auch die einfachste. Der Sinn der Berührung meldet zunächst nur, daß es anderes gibt. Der Widerstand, den die Dinge, Pflanzen, Tiere, Menschen bieten, bezeugt die zweifellose Gewißheit, daß man – gegenwärtig – nicht allein ist auf der Welt. Aber das kann auch ein Grund des Schreckens sein. Dieser Augenblick spiegelt sich in den Augen der Hauptdarsteller. Die Prüfung wird von der Frau am Horn des Einhorns vorgenommen. Es geht dabei um den Verlust der schrankenlosen Freiheit. Alle anderen Tiere (außer den Vögeln) haben die Zeichen der Gefangenschaft an sich: Ketten, Ringe, Bänder überall. Wären die Menschen nur mit dem Tastsinn begabt, hätte das Andere gewiß die Form des Kerkers.

Wesentlich weniger starr kommt das *Schmecken* zur Geltung. Hier gibt es ein großes Wiedererkennen. Es kommt zur Einsicht, daß Welt und Organ zusammenpassen. Weder die Frauen noch die Wappentiere probieren, sondern der Papagei und der Affe. Doch ob man nun Süßigkeiten oder Blüten kostet, es bleibt die Frage nach der Zukunft, die mit der Stimme des Löwen und dem Blick des Einhorns in der Linie des Vor-Geschmacks erwartet wird. Die kleine Gesellschaft ist zuversichtlich: der Papagei und der Affe werden mit dem Leben davonkommen. Kein Gift ist in den abgezielten Bereich der Szene eingedrungen. So werden die kleinen Köstlichkeiten zum Guten sich auswirken. Und die Ge-

schmacksurteile können zukünftig die Fundamente eines glücklichen Zusammengehörens abgeben: im Innern einer Hecke aus Rosen und Dornen.

Da ist ein Duft im Spiel, der alle Gesten fein macht. Aber der *Geruch* geht auf die Vergangenheit. Welchen Erinnerungen hängen die Mitspieler nach? Mit niedergeschlagenen Augen flicht die Frau einen Kranz, während die Dienerin erwartungsvoll zuschaut. Auch der Affe (die Karikatur des Menschen) riecht an den gesammelten Blumen des Sommers: Was ist geschehen, was ist vorüber, was war? In gerüsteter Wartestellung hat sich das Einhorn aufgerichtet, so als ob es den Augenblick der Wahrheit über das Gewesene vorwegnehmen könnte. Auch der Löwe starrt gebannt und hat ob der eingetretenen Stille die Zunge im geschlossenen Maul verklemmt. Wie der Geschmack schafft das Riechen nahe Beziehungen. Jemand nicht riechen zu können ist ein unüberwindliches Hindernis der Nähe.

Beim *Hören*, das weiterreicht, sind die großen Tiere fast entrüstet und wie abgewandt vom Geschehen. Standarte und Banner wurden gewechselt. Die kleinen Tiere bilden eine klare Ordnung nach der Musik. Jedes Tier hält sich im Nullpunkt eines Achsenkreuzes. Alle legen miteinander ein wunderliches Zeugnis ab für die unerhörte Mathematik der Welt. Man war einmal überzeugt, daß man die Harmonie der Sphären überhaupt nur hören könnte und daß sie sich auf allen Stufen des Kosmos wiederholt, so den Himmel und die Erde verbindend. Während der Löwe – starrend – sich einen Kommentar verbeißt, scheint das Einhorn etwas zum besten zu geben. Sonst wird keine Stimme laut. Beide Wappentiere kommen auf der Tischorgel als Monumente ihrer selbst noch einmal vor:

Der Fernsinn wird gefesselt von sich selbst. Das *Sehen* führt über den Spiegel. Und es ist das Einhorn, das die Rolle des Narziß spielen darf, in ironischer Widerrufung seines Wesens, das wesentlich unsichtbar ist. Überhaupt ist die Schauszene kleingeschrieben. Das meiste vom dramaturgischen Inventar fehlt. Der Löwe hat der Frau seinen Blick entzogen. Abgesehen von einem Wiesel der Lust, das quer durch den Blument Teppich huscht, stört niemand die innige Verbindung von Frau und Einhorn, die mit einem sehr langen Arm gehalten wird. Das ist das allegorische Szenario schlechthin: Das phantmartige Tier hat sich in den Schoß der Frau gelegt, aller Aufgaben ledig, und vergeht in der

Geste der Zuneigung. Die Frau aber hat nun zwei Bilder statt einem und ist ob solcher Vervielfältigung unter schweren Lidern müde geworden.

Ich schiebe hier eine Passage aus dem *Malte Laurids Brigge* ein, in der – ähnlich versessen auf das Legendäre der Erfahrung – im Vorübergehen erzählt wird, was das Auge gegen das Unsichtbare vermag.

»Es gibt Teppiche hier, Abelone, Wandteppiche. Ich bilde mir ein, du bist da, sechs Teppiche sind's, komm, laß uns langsam vorübergehen. Aber erst tritt zurück und sieh alle zugleich. Wie ruhig sie sind, nicht? Es ist wenig Abwechslung darin. Da ist immer diese ovale blaue Insel, schwebend im zurückhaltend roten Grund, der blumig ist und von kleinen, mit sich beschäftigten Tieren bewohnt. Nur dort, im letzten Teppich, steigt die Insel ein wenig auf, als ob sie leichter geworden sei. Sie trägt immer eine Gestalt, eine Frau in verschiedener Tracht, aber immer dieselbe. Zuweilen ist eine kleinere Figur neben ihr, eine Dienerin, und immer sind die wappentragenden Tiere da, groß, mit auf der Insel, mit in der Handlung. Links ein Löwe, und rechts, hell, das Einhorn; sie halten die gleichen Banner, die hoch über ihnen zeigen: drei silberne Monde, steigend, in blauer Binde auf rotem Feld. – Hast du gesehen, willst du beim ersten beginnen?

Sie füttert den Falken. Wie herrlich ihr Anzug ist. Der Vogel ist auf der gekleideten Hand und rührt sich. Sie sieht ihm zu und langt dabei in die Schale, die ihr die Dienerin bringt, um ihm etwas zu reichen. Rechts unten auf der Schleppe hält sich ein kleiner, seidenhaariger Hund, der aufsieht und hofft, man werde sich seiner erinnern. Und, hast du bemerkt, ein niederes Rosengitter schließt hinten die Insel ab. Die Wappentiere steigen heraldisch hochmütig. Das Wappen ist ihnen noch einmal als Mantel umgegeben. Eine schöne Agraffe hält es zusammen. Es weht.

Geht man nicht unwillkürlich leiser zu dem nächsten Teppich hin, sobald man gewahrt, wie versunken sie ist: sie bindet einen Kranz, eine kleine, runde Krone aus Blumen. Nachdenklich wählt sie die Farbe der nächsten Nelke in dem flachen Becken, das ihr die Dienerin hält, während sie die vorige anreicht. Hinten auf einer Bank steht unbenutzt ein Korb voller Rosen, den ein Affe entdeckt hat. Diesmal sollten es Nelken sein. Der Löwe nimmt nicht mehr teil; aber rechts das Einhorn begreift.

Mußte nicht Musik kommen in diese Stille, war sie nicht schon verhalten da? Schwer und still geschmückt, ist sie (wie langsam, nicht?) an die tragbare Orgel getreten und spielt, stehend, durch das Pfeifenwerk abgetrennt von der Dienerin, die jenseits die Bälge bewegt. So schön war sie noch nie. Wunderlich ist das Haar in zwei Flechten nach vorn genommen und über dem Kopfputz oben zusammengefaßt, so daß es mit seinen Enden aus dem Bund aufsteigt wie ein kurzer Helmbusch. Verstimmt erträgt der Löwe

die Töne, ungern, Geheul verbeißend. Das Einhorn aber ist schön, wie in Wellen bewegt.

Die Insel wird breit. Ein Zelt ist errichtet. Aus blauem Damast und goldgeflammt. Die Tiere rafften es auf, und schlicht beinahe in ihrem fürstlichen Kleid tritt sie vor. Denn was sind ihre Perlen gegen sie selbst. Die Dienerin hat eine kleine Truhe geöffnet, und sie hebt nun eine Kette heraus, ein schweres, herrliches Kleinod, das immer verschlossen war. Der kleine Hund sitzt bei ihr, erhöht, auf vorbereitetem Platz, und sieht es an. Und hast du den Spruch entdeckt auf dem Zeltrand oben? da steht: »A mon seul désir.«

Was ist geschehen, warum springt das kleine Kaninchen da unten, warum sieht man gleich, daß es springt? Alles ist so befangen. Der Löwe hat nichts zu tun. Sie selbst hält das Banner. Oder hält sie sich dran? Sie hat mit der anderen Hand nach dem Horn des Einhorns gefaßt. Ist das Trauer, kann Trauer so aufrecht sein und ein Trauerkleid so verschwiegen wie dieser grünscharze Samt mit den welken Stellen?

Aber es kommt noch ein Fest, niemand ist geladen dazu. Erwartung spielt dabei keine Rolle. Es ist alles da. Alles für immer. Der Löwe sieht sich fast drohend um: es darf niemand kommen. Wir haben sie noch nie müde gesehen; ist sie müde? oder hat sie sich nur niedergelassen, weil sie etwas Schweres hält? Man könnte meinen, eine Monstranz. Aber sie neigt den andern Arm gegen das Einhorn hin, und das Tier bäumt sich geschmeichelt auf und steigt und stützt sich auf ihren Schoß. Es ist ein Spiegel, was sie hält. Siehst du: sie zeigt dem Einhorn sein Bild –.

Abelone, ich bilde mir ein, du bist da. Begreifst du, Abelone? Ich denke, du mußt begreifen.«

Trotz der fünf-fachen »Öffnung« des Leibes, an der jeweils eine andere Fülle des Lebendigen hängt – zunächst auf der Zeitachse: Gegenwart, Zukunft, Vergangenheit; dann auf der Raumachse: Nähe, Ferne –, heißt es: *für mein einziges Begehren*. Das offenbare Geheimnis einer gegliederten Erfahrung wird eingesammelt und zuerst in einer Truhe und dann in einem Zelt verborgen werden. Dieses Verschwinden der Sinnlichkeit – ob man es nun ethisch oder ontisch interpretiert – gehört wohl zur vollen Kapazität der Sinne dazu: Der große Reichtum dieser Welt muß in den doppelt verschlossenen Tresor zurück, weil nur seine Abwesenheit die Präsenz der menschlichen Erfahrung garantiert. Der Löwe und das Einhorn halten mühsam den Himmel (des Zeltes) offen, in den die Dame mit dem Schatz sich zurückziehen wird, unerreichbar und doch gewesen.

Man hat viel gerätselt, was der sechste Teppich bedeuten soll: ob jenes Begehren gemeint sei, mit dem die Frau begehrt wird, ob

dieses, mit dem sie begehrt, ob sie den Schatz an sich nimmt oder von sich abtut, ob sie sich am Scheinen der Welt bereichert oder der Welt mit ihrem Schein entsagt . . . Und ob von da aus die gesamte Serie (statt auf eine Apotheose der vollen Sinnlichkeit) auf ein Plädoyer für die Askese hinausläuft, für den Verzicht auf die »Leidenschaften« und die »ungebändigten Triebe« . . . Wie man sich jedoch auch entscheidet, um die leere Stelle im Zentrum organisierter Körperlichkeit wird man nicht herumkommen. Ob man für die Moral eintritt oder für die Ökonomie: es liegt eine Paradoxie vor, eine gewisse Gleichzeitigkeit von Präsenz und Abwesen, von Überfluß und Mangel, mit der die Menschen in der Geschichte bisher nicht zu Rande gekommen sind.

Die Reihe meiner Gedanken, die in einer verbalen Mimesis an den mittelalterlichen Teppichen der »Dame à la Licorne« orientiert waren, folgte der Richtung von den Nah- zu den Fernsinnen, vom blinden Begreifen bis zum begriffslosen Sehen. Es gäbe auch andere Reihenfolgen: etwa die von der Passivität zur Aktivität oder von minderer zu höherer Beweglichkeit. Man kann auch das Ganze nach der Größe der Teppiche ordnen. (So hängen sie im Musée Cluny.) Worauf es mir ankam, war die geschichtliche Strecke, die die Zurichtung der Sinne in Europa genommen hat: Die Nahsinne sind nach und nach vernachlässigt worden, die Fernsinne wurden durch Bewaffnung von Auge und Ohr über die Maßen bevorzugt. Gerade das Auge, dieses täuschungsanfälligste Organ, hat bis zum Schwindel alles leisten müssen.

Auch noch die Reflexion solchen Schicksals, wie es in den Teppichen sich andeutet. Damit bin ich bei meiner letzten Frage: Warum taucht auf diesem Areal dramatischer Verkettungen, das derart von Tieren, Blumen und Bäumen bevölkert ist (bei letzteren handelt es sich übrigens um Eichen, Pinien, Stechpalmen und Orangen), überhaupt kein Mann auf? Oder ist er maskiert im Spiel, gar in der Doppelmaske des Löwen und des Einhorns? Handelt es sich um das Schicksal des männlichen Begehrens nach Ruhm, Anerkennung, Liebe, das von Sinnesinsel zu Sinnesinsel in je anderen Konstellationen durchgespielt wird und schließlich in einer leeren Transzendenz verläuft? Oder ist die Dame vielleicht gar nicht *die* Frau, das »Objekt« des Begehrens, sondern nur seine paradoxe Spur?

III

Ich nehme an – ohne den Fragen gewachsen zu sein –, daß das im Blick kulminierende Sehen seine Wirkung schon getan hat und daß die Geschichte vom Einhorn und von der Dame dagegen nicht mehr aufkommt. Immerhin verrät die Folge der Teppiche noch soviel: Das Verschwinden der Objekte, das Schwinden der Dinge ist ein Effekt der angestrebten Herrschaft des Subjekts. Wie der Spiegel der Dame das Einhorn ins Sichtbare holt, so ist sie selbst die ins Unsichtbare vergehende Spur. Es handelt sich um die Andeutung einer Rache.

Die Welt der Erscheinungen verliert sich, *weil* sie dem herrschenden Blick unterzogen wird. Die Erfahrung verschließt sich in der Immanenz der Formeln und abstrakten Deutungsmuster, *weil* der Grundzug der Macht unaufhaltsam ist. Das Bild von der Welt – in der Figur der Dame à la Licorne noch einige Zeit sichtbar – löst sich in Strukturen auf, die geschlossenen Türen gleichen, *weil* es keine Chance gibt für das, was ist. Das Begehren kann deshalb kein Genüge finden, weil es die Bedingungen seiner Realisierung selbst schaffen muß und so in eine unendliche Zirkulation gerät. Die sichtbare Frau ist nur ein Schatten dieser Umwälzung, in dem das Begehren umgetrieben wird bis zum beschleunigten Leerlauf des Lebens.

Obwohl also das Einhorn und die Dame sich in die Vergangenheit zurückziehen, haben sie prophetischen Charakter. Die Geschichte erzählt von der fernerer Zukunft des Menschen als Subjekt, die noch nicht vollends da ist. Die Inseln der Sinne sagen die Isolation an. Und im Verhältnis von Einhorn und Dame wird präzise das Schicksal der Einbildungskraft apostrophiert. Auch als inhaltsloses Konstrukt tut die Geschichte noch ihre Wirkung. Die Transzendenz der Sinne und die Paradoxie des Sinns funktionieren auch in der leeren Zeit. Das einzige des Begehrens liegt in seiner Vervielfältigung, die dem nur noch als Blick gegenwärtigen Mann, dem Subjekt, auferlegt, endlos zugrunde zu gehen.

edition suhrkamp
Eine Auswahl

- Abelshauser: Wirtschaftsge-
schichte der Bundesrepublik
Deutschland (1945-1980).
NHB. es 1241
- Abendroth: Ein Leben in der Ar-
beiterbewegung. es 820
- Achebe: Okonkwo oder Das Alte
stürzt. es 1138
- Adam/Moodley: Südafrika.
es 1369
- Adorno: Eingriffe. Neun kriti-
sche Modelle. es 10
- Gesellschaftstheorie und Kul-
turkritik. es 772
 - Jargon der Eigentlichkeit. Zur
deutschen Ideologie. es 91
 - Kritik. Kleine Schriften zur Ge-
sellschaft. es 469
 - Ohne Leitbild. Parva Aestheti-
ca. es 201
 - Stichworte.
- Kritische Modelle 2. es 347
- Zur Metakritik der Erkenntnis-
theorie. es 590
- Das Afrika der Afrikaner. Gesell-
schaft und Kultur Afrikas. Hg.
von R. Jistel. es 1039
- Anderson: Die Entstehung des
absolutistischen Staates. es 950
- Von der Antike zum Feudalis-
mus. es 922
- Andréa: M.D. es 1364
- Arbeitslosigkeit in der Arbeitsge-
sellschaft. es 1212
- Aus der Zeit der Verzweiflung.
Zur Genese und Aktualität des
Hexenbildes. es 840
- Bachtin: Die Ästhetik des Wortes.
es 967
- Barthes: Elemente der Semiolo-
gie. es 1171
- Kritik und Wahrheit. es 218
 - Leçon/Lektion. es 1030
 - Literatur oder Geschichte.
es 303
 - Michelet. es 1206
 - Mythen des Alltags. es 92
 - Das Reich der Zeichen. es 1077
 - Die Sprache der Mode. es 1318
- Beck: Risikogesellschaft. es 1365
- Jürgen Becker: Ränder. es 351
- Umgebungen. es 722
- Beckett: Fin de partie. Endspiel.
es 96
- Flötentöne. es 1098
 - Mal vu, mal dit. Schlecht gese-
hen, schlecht gesagt. es 1119
- Samuel Beckett inszeniert Glück-
liche Tage. es 849
- Benjamin: Aufklärung für Kin-
der. es 1317
- Briefe. 2 Bde. es 930
 - Das Kunstwerk im Zeitalter
seiner technischen Reprodu-
zierbarkeit. es 28
 - Moskauer Tagebuch. es 1020
 - Das Passagen-Werk. 2 Bde.
es 1200
 - Über Kinder, Jugend und Er-
ziehung. es 391
 - Versuche über Brecht. es 172
 - Zur Kritik der Gewalt und an-
dere Aufsätze. es 103
- Bernhard: Die Billigesser. es 1006
- Ein Fest für Boris. es 440
 - Prosa. es 213
 - Ungenach. Erzählung. es 279
 - Watten. Ein Nachlaß. es 353
- Bertaux: Hölderlin und die Fran-
zösische Revolution. es 344
- Biesheuvel: Schrei aus dem Sou-
terrain. es 1179

- Blick übers Meer. Chinesische Erzählungen aus Taiwan. es 1129
- Bloch: Kampf, nicht Krieg. Politische Schriften 1917-1919. es 1167
- Boal: Theater der Unterdrückten. es 987
- Böhme: Prolegomena zu einer Sozial- und Wirtschaftsge-schichte Deutschlands. es 253
- Böni: Alvier. Erzählungen. es 1146
- Bohrer: Plötzlichkeit. es 1058
- Bond: Gesammelte Stücke 1/2. es 1340
- Bottroper Protokolle, aufgezeich-net von Erika Runge. es 271
- Botzenhart: Reform, Restaura-tion, Krise. Deutschland 1789-1847. NHB. es 1252
- Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. es 921
- Brandão: Kein Land wie dieses. es 1236
- Brasch: Engel aus Eisen. es 1049
- Braun: Berichte von Hinze und Kunze. es 1169
- Brecht: Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui. es 144
- Aufstieg und Fall der Stadt Ma-hagonny. es 21
 - Ausgewählte Gedichte. es 86
 - Baal. Drei Fassungen. es 170
 - Baal. Der böse Baal der asozia-le. es 248
 - Das Badener Lehrstück. Die Rundköpfe. Die Ausnahme. es 817
 - Der Brotladen. Ein Stückfrag-ment. es 339
 - Buckower Elegien. es 1397
 - Die Dreigroschenoper. es 229
 - Einakter und Fragmente. es 449
 - Furcht und Elend des Dritten Reiches. es 392
 - Gesammelte Gedichte. 4 Bde. es 835 - es 838
 - Gedichte und Lieder aus Stük-ken. es 9
 - Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar. es 332
 - Die Gesichte der Simone Ma-chard. es 369
 - Die Gewehre der Frau Carrar. es 219
 - Der gute Mensch von Sezuan. es 73
 - Die heilige Johanna der Schlachthöfe. es 113
 - Herr Puntila und sein Knecht Matti. Volksstück. es 105
 - Im Dickicht der Städte. es 246
 - Der Jasager und Der Neinsager. es 171
 - Der kaukasische Kreidekreis. es 31
 - Kuhle Wampe. es 362
 - Leben des Galilei. es 1
 - Leben Eduards des Zweiten von England. es 245
 - Mann ist Mann. es 259
 - Die Maßnahme. es 415
 - Mutter Courage und ihre Kin-der. es 49
 - Die Mutter. es 200
 - Gesammelte Prosa. 4 Bde. es 182 - es 185
 - Schweyk im zweiten Welt-krieg. es 132
 - Stücke. Bearbeitungen. 2 Bde. es 788/789
 - Die Tage der Commune. es 169
 - Tagebücher 1920-1922. Auto-biographische Aufzeichnungen 1920-1954. es 979
 - Trommeln in der Nacht. es 490
 - Der Tui-Roman. es 603

- Über den Beruf des Schauspielers. es 384
- Über die bildenden Künste. es 691
- Über experimentelles Theater. es 377
- Über Lyrik. es 70
- Über Politik auf dem Theater. es 465
- Über Politik und Kunst. es 442
- Über Realismus. es 485
- Das Verhör des Lukullus. Hörspiel. es 740
- Brecht-Journal. es 1191
- Brecht-Journal 2. es 1396
- Brunkhorst: Der Intellektuelle im Lande der Mandarine. es 1403
- Buch: Der Herbst des großen Kommunikators. es 1344
- Waldspaziergang. es 1412
- Bürger: Theorie der Avantgarde. es 727
- Buro/Grobe: Vietnam! Vietnam? es 1197
- Celan: Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. es 262
- Cortázar: Letzte Runde. es 1140
- Reise um den Tag in 80 Welten. es 1045
- Deleuze/Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. es 807
- Deleuze/Parnet: Dialoge. es 666
- Derrida: Die Stimme und das Phänomen. es 945
- Determinanten der westdeutschen Restauration 1945-1949. Von H.-U. Huster u. a. es 575
- Ditlevsen: Gesichter. es 1165
- Sucht. Erinnerungen. es 1009
- Wilhelms Zimmer. es 1076
- Takeo Doi: Amae. Freiheit in Geborgenheit. es 1128
- Dorst: Toller. es 294
- Dubiel: Was ist Neokonservatismus? es 1313
- Duerr: Satyricon. Essays und Interviews. es 1346
- Traumzeit: es 1345
- Duras: Sommer 1980. es 1205
- Duras/Porte: Die Orte der Marguerite Duras. es 1080
- Eco: Zeichen. es 895
- Eich: Botschaften des Regens. Gedichte. es 48
- Elias: Humana conditio. es 1384
- Enzensberger: Blindenschrift. es 217
- Deutschland, Deutschland unter anderm. es 203
- Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie. es 63
- Einzelheiten II. Poesie und Politik. es 87
- Die Furie des Verschwindens. Gedichte. es 1066
- Landessprache. Gedichte. es 304
- Palaver. Politische Überlegungen (1967-1973). es 696
- Das Verhör von Habana. es 553
- Der Weg ins Freie. Fünf Lebensläufe. es 759
- Esser: Gewerkschaften in der Krise. es 1131
- Faszination der Gewalt. Friedensanalysen 17. es 1141
- Feminismus. Hg. v. Luise F. Pusch. es 1192
- Feyerabend: Erkenntnis für freie Menschen. es 1011
- Wissenschaft als Kunst. es 1231
- Foucault: Psychologie und Geisteskrankheit. es 272
- Fragment und Totalität. Hg. v. Dällenbach und Hart Nibbrig. es 1107
- Frank: Der kommende Gott. es 1142

- Die Unhintergebarkeit von Individualität. es 1377
- Was ist Neostrukturalismus? es 1203
- Frauen in der Kunst. 2 Bde. es 952
- Frevert: Frauen-Geschichte. NHB. es 1284
- Frisch: Biedermann und die Brandstifter. es 41
- Die Chinesische Mauer. es 65
- Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. es 4
- Frühe Stücke. es 154
- Graf Öderland. es 32
- Gerhard: Verhältnisse und Verhinderungen. es 933
- Geyer: Deutsche Rüstungspolitik (1860-1980). NHB. es 1246
- Goetz: Hirn. Krieg. 2 Bde. es 1320
- Goffman: Asyle. es 678
- Geschlecht und Werbung. es 1085
- Gorz: Der Verräter. es 988
- Gröner: Ein rasend hingehauchtes Herbsteslicht. Bergeller Gedichte. es 1371
- Habermas: Eine Art Schadensabwicklung. es 1453
- Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus. es 623
- Die Neue Unübersichtlichkeit. es 1321
- Technik und Wissenschaft als Ideologie. es 287
- Hänny: Zürich, Anfang September. es 1079
- Handke: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. es 307
- Kaspar. es 322
- Phantasien der Wiederholung. es 1168
- Publikumsbeschimpfung. es 177
- Der Ritt über den Bodensee. es 509
- Wind und Meer. Vier Hörspiele. es 431
- Hawkes: Travestie. es 1326
- Heimann: Soziale Theorie des Kapitalismus. es 1052
- Henrich: Konzepte. es 1400
- Hentschel: Geschichte der deutschen Sozialpolitik (1880-1980). NHB. es 1247
- Hesse: Tractat vom Steppenwolf. es 84
- Die Hexen der Neuzeit. Hg. von C.Honegger. es 743
- Hilfe + Handel = Frieden? Friedensanalysen 15. es 1097
- Hobsbawm: Industrie und Empire 1/2. es 315/316
- Imperialismus und strukturelle Gewalt. Hg. von D.Senghaas. es 563
- Irigaray: Speculum. es 946
- Jahoda/Lazarsfeld/Zeisel: Die Arbeitslosen von Marienthal. es 769
- Jakobson: Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze. es 330
- Jasper: Die gescheiterte Zählung. NHB. es 1270
- Jauf: Literaturgeschichte als Provokation. es 418
- Johnson: Der 5. Kanal. es 1336
- Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen. es 1019
- Karsch, und andere Prosa. es 59
- Jones: Frauen, die töten. es 1350
- Joyce: Werkausgabe in 6 Bdn. es 1434 - es 1439
- Bd.1 Dubliner. es 1434
- Bd.2 Stephen der Held. es 1435
- Bd.3 Ulysses. es 1100
- Bd.4 Kleine Schriften. es 1437

- Bd.5 Gesammelte Gedichte. Anna Livia Plurabelle. es 1438
- Bd.6 Finnegans Wake. Englischsprachige Ausgabe. es 1439
- Hans Wollschläger liest »Ulysses«. es 1105
- Mat. zu Joyces »Ein Porträt des Künstlers als junger Mann«. Hg. von K.Reichert und F.Senn. es 776
- Kantowsky: Indien. es 1424
- Kapitalistische Weltökonomie. Hg. von D.Senghaas. es 980
- Marx: Die ethnologischen Exzerptheft. es 800
- Kenner: Ulysses. es 1104
- Kindheit in Europa. Hg. von H. Hengst. es 1209
- Kipphardt: In der Sache J. Robert Oppenheimer. es 64
- Kirchhof: Body-Building. es 1005
- Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. es 733
- Lernprozesse mit tödlichem Ausgang. es 665
 - Neue Geschichten. Hefte 1-18. es 819
 - Schlachtbeschreibung. es 1193
- Kluge: Die deutsche Revolution 1918/1919. NHB. es 1262
- Kolbe: Abschiede und andere Liebesgedichte. es 1178
- Hineingeboren. Gedichte 1975-1979. es 1110
- Konrád: Antipolitik. es 1293
- Kriegsursachen. Friedensanalysen 21. es 1238
- Krippendorff: Staat und Krieg. es 1305
- Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. es 949
- Kroetz: Bauern sterben. es 1388
- Frühe Prosa/Frühe Stücke. es 1172
 - Furcht und Hoffnung der BRD. es 1291
 - Mensch Meier. es 753
 - Nicht Fisch nicht Fleisch. es 1094
 - Oberösterreich. es 707
 - Stallerhof. es 586
 - Heimarbeit. es 473
- Krolow: Ausgewählte Gedichte. es 24
- Laederach: Fahles Ende kleiner Begierden. es 1075
- Lefebvre: Einführung in die Modernität. es 831
- Lehnert: Sozialdemokratie zwischen Protestbewegung und Regierungspartei 1848 bis 1983. NHB. es 1248
- Lem: Dialoge. es 1013
- Hermann Lenz: Leben und Schreiben. Frankfurter Vorlesungen. es 1425
- Leroi-Gourhan: Die Religionen der Vorgeschichte. es 1073
- Lessenich: »Nun bin ich die niemals müde junge Hirschfrau oder der Ajilie-Mann«. es 1308
- Leutenegger: Lebewohl, Gute Reise. es 1001
- Das verlorene Monument. es 1315
- Lévi-Strauss: Das Ende des Totemismus. es 128
- Mythos und Bedeutung. es 1027
- Die Listen der Mode. Hg. von S.Bovenschen. es 338
- Literatur und Politik in der Volksrepublik China. Hg. von R.G.Wagner. es 1151
- Löwenthal: Mitmachen wollte ich nie. es 1014
- Logik des Herzens. Hg. von G.Kahle. es 1042

- Lohn: Liebe. Zum Wert der Frauenarbeit. Hg. von A. Schwarzer. es 1225
- Lukács: Gelebtes Denken. es 1088
- Maeffert: Bruchstellen. es 1387
- Männersachen. Hg. von H.-U. Müller-Schwefe. es 717
- Mandel: Marxistische Wirtschaftstheorie 1/2. es 595/596
- Der Spätkapitalismus. es 521
- Marcus: Umkehrung der Moral. es 903
- Marcuse: Ideen zu einer kritischen Theorie der Gesellschaft. es 300
- Konterrevolution und Revolte. es 591
- Kultur und Gesellschaft 1. es 101
- Kultur und Gesellschaft 2. es 135
- Versuch über die Befreiung. es 329
- Zeit-Messungen. es 770
- Gespräche mit Herbert Marcuse. es 938
- Mattenkloft: Blindgänger. es 1343
- Hans Mayer: Anmerkungen zu Brecht. es 143
- Gelebte Literatur. Frankfurter Vorlesungen. es 1427
- Versuche über die Oper. es 1050
- Mayröcker: Magische Blätter. es 1202
- Magische Blätter II. es 1421
- McKeown: Die Bedeutung der Medizin. es 1109
- Medienmacht im Nord-Süd-Konflikt: Friedensanalysen 18. es 1166
- Christian Meier: Die Ohnmacht des allmächtigen Dictators Caesar. es 1038
- Menninghaus: Paul Celan. es 1026
- Schwellenkunde. es 1349
- Menzel/Senghaas: Europas Entwicklung und die Dritte Welt. es 1393
- Milosz: Zeichen im Dunkel. es 995
- Mitscherlich: Freiheit und Unfreiheit in der Krankheit. es 505
- Krankheit als Konflikt 1. es 164
- Krankheit als Konflikt 2. es 237
- Die Unwirtlichkeit unserer Städte. es 123
- Mitterauer: Sozialgeschichte der Jugend. NHB. es 1278
- Moderne chinesische Erzählungen. 2 Bde. es 1010
- Möller: Vernunft und Kritik. NHB. es 1269
- Moser: Eine fast normale Familie. es 1223
- Der Psychoanalytiker als sprechende Attrappe. es 1404
- Romane als Krankengeschichten. es 1304
- Muschg: Literatur als Therapie? es 1065
- Die Museen des Wahnsinns und die Zukunft der Psychiatrie. es 1032
- Mythos ohne Illusion. Mit Beiträgen von J.-P. Vernant u.a. es 1220
- Mythos und Moderne. Hg. von K.H. Bohrer. es 1144
- Nakane: Die Struktur der japanischen Gesellschaft. es 1204
- Nathan: Ideologie, Sexualität und Neurose. es 975
- Der Neger vom Dienst. Afrikanische Erzählungen. Hg. von R. Jestel. es 1028

- Die neue Friedensbewegung.
Friedensanalysen 16. es 1143
- Ngũgĩ wa Thiong'o: Verborgene
Schicksale. es 1111
- Nizon: Am Schreiben gehen.
Frankfurter Vorlesungen.
es 1328
- Oehler: Pariser Bilder I. es 725
- Oppenheim: Husch, husch, der
schönste Vokal entleert sich.
es 1232
- Paetzke: Andersdenkende in Un-
garn. es 1379
- Paley: Ungeheure Veränderungen
in letzter Minute. es 1208
- Paz: Der menschenfreundliche
Menschenfresser. es 1064
- Suche nach einer Mitte. es 1008
- Zwiesprache. es 1290
- Peripherer Kapitalismus. Hg. von
D. Senghaas. es 652
- Petri: Zur Hoffnung verkommen.
es 1360
- Pinget: Apokryph. es 1139
- Piven/Cloward: Aufstand der Ar-
men. es 1184
- Politik der Armut. Hg. von
S. Leibfried und F. Tennstedt.
es 1233
- Populismus und Aufklärung. Hg.
von H. Dubiel. es 1376
- Powell: Edisto. es 1332
- Psychoanalyse der weiblichen
Sexualität. Hg. von J. Chasse-
guet-Smirgel. es 697
- Pusch: Das Deutsche als Männer-
sprache. es 1217
- Raimbault: Kinder sprechen vom
Tod. es 993
- Darcy Ribeiro: Unterentwick-
lung, Kultur und Zivilisation.
es 1018
- João Ubaldo Ribeiro: Sargento
Getúlio. es 1183
- Rodinson: Die Araber. es 1051
- Roth: Das Ganze ein Stück.
es 1399
- Die einzige Geschichte. es 1368
- Krötenbrunnen. es 1319
- Rötzer: Denken, das an der Zeit
ist. es 1406
- Rubinstein: Immer verliebt.
es 1337
- Nichts zu verlieren und den-
noch Angst. es 1022
- Sterben. es 1433
- Rühmkorf: agar agar - zaurzau-
rim. es 1307
- Russell: Probleme der Philoso-
phie. es 207
- Wege zur Freiheit. es 447
- Schindel: Ohneland. Gedichte.
es 1372
- Schlaffer: Der Bürger als Held.
es 624
- Schleef: Die Bande. es 1127
- Schönhoven: Die deutschen Ge-
werkschaften. NHB. es 1287
- Schrift und Materie der Geschich-
te. Hg. von C. Honegger. es 814
- Schröder: Die Revolutionen Eng-
lands im 17. Jahrhundert.
NHB. es 1279
- Schubert: Die internationale Ver-
schuldung. es 1347
- Das Schwinden der Sinne. Hg. von
D. Kamper und C. Wulf. es 1188
- Sechehaye: Tagebuch einer Schi-
zophrenen. es 613
- Senghaas: Von Europa lernen. es
1134
- Weltwirtschaftsordnung und
Entwicklungspolitik. es 856
- Die Zukunft Europas. es 1339
- Simmel: Schriften zur Philoso-
phie und Soziologie der Ge-
schlechter. es 1333
- Sinclair: Der Fremde. es 1007

- Sloterdijk: Der Denker auf der Bühne. es 1353
- Kopernikanische Mobilmachung. es 1375
 - Kritik der zynischen Vernunft. 2 Bde. es 1099
- Sport-Eros-Tod. es 1335
- Staritz: Geschichte der DDR. NHB. es 1260
- Stichworte zur »Geistigen Situation der Zeit«. Hg. von J. Habermas. 2 Bde. es 1000
- Struck: Kindheits Ende. es 1123
- Klassenliebe. es 629
- Szondi: Theorie des modernen Dramas. es 27
- Techel: Es kündigt sich an. Gedichte. es 1370
- Tendrjakow: Sechzig Kerzen. es 1124
- Theorie des Kinos. Hg. von K. Witte. es 557
- Thiemann: Schulszenen. es 1331
- Thompson: Entstehung der englischen Arbeiterklasse. 2 Bde. es 1170
- Thränhardt: Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. NHB. es 1267
- Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins. es 644
- Todorov: Die Eroberung Amerikas. es 1213
- Treichel: Liebe Not. Gedichte. es 1373
- Trotzki: Denkkzettel. es 896
- Vernant: Die Entstehung des griechischen Denkens. es 1150
- Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland. es 1381
- Versuchungen. Aufsätze zur Philosophie Paul Feyerabends. Hg. von H. P. Duerr. Band 1/2. es 1044/1068
- Verteidigung der Schrift. Kafkas »Prozeß«. Hg. von F. Schirrmacher. es 1386
- Vom Krieg der Erwachsenen gegen die Kinder. Friedensanalysen 19. es 1190
- Martin Walser: Eiche und Angora. es 16
- Ein fliehendes Pferd. Theaterstück. es 1383
 - Die Gallistl'sche Krankheit. es 689
 - Geständnis auf Raten. es 1374
 - Heimatkunde. es 269
 - Lügengeschichten. es 81
 - Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen. es 1090
 - Wer ist ein Schriftsteller? es 959
 - Wie und wovon handelt Literatur. es 642
- Wehler: Grundzüge der amerikanischen Außenpolitik 1750-1900. NHB. es 1254
- Peter Weiss: Abschied von den Eltern. es 85
- Die Besiegten. es 1324
 - Fluchtpunkt. es 125
 - Gesang vom Lusitanischen Popanz. es 700
 - Das Gespräch der drei Gehenden. es 7
 - Der neue Prozeß. es 1215
 - Notizbücher 1960-1971. 2 Bde. es 1135
 - Notizbücher 1971-1980. 2 Bde. es 1067
 - Rapporte. es 276
 - Rapporte 2. es 444
 - Der Schatten des Körpers des Kutschers. es 53
 - Stücke 1. es 833
 - Stücke II. 2 Bde. es 910

- Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats. es 68
- Peter Weiss im Gespräch. Hg. von R. Gerlach und M. Richter. es 1303
- Wellershoff: Die Auflösung des Kunstbegriffs. es 848
- Die Wiederkehr des Körpers. Hg. von D. Kamper und Ch. Wulf. es 1132
- Winkler: Die Verschleppung. es 1177
- Wippermann: Europäischer Faschismus im Vergleich (1922-1982). NHB. es 1245
- Wirz: Sklaverei und kapitalistisches Weltsystem. NHB. es 1256
- Wissenschaft im Dritten Reich. Hg. von P. Lundgreen. es 1306
- Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. es 12
- Wünsche: Der Volksschullehrer Ludwig Wittgenstein. es 1299
- Zimmermann: Vom Nutzen der Literatur. es 885
- Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat. Hg. von P. Glotz. es 1214

Neue Historische Bibliothek
in der edition suhrkamp

»Hans-Ulrich Wehlers fast aus dem Nichts entstandene »Neue Historische Bibliothek« ist (...) nicht nur ein forschungsinternes, sondern auch ein kulturelles Ereignis.«
Frankfurter Allgemeine Zeitung

- Abelshauser, Werner: Wirtschaftsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1980. es 1241
- Alter, Peter: Nationalismus. es 1250
- Berghahn, Volker: Unternehmer und Politik in der Bundesrepublik. es 1265
- Blasius, Dirk: Geschichte der politischen Kriminalität in Deutschland 1800-1980. Eine Studie zu Justiz und Staatsverbrechen. es 1242
- Botzenhart, Manfred: Reform, Restauration, Krise. Deutschland 1789-1847. es 1252
- Dippel, Horst: Die Amerikanische Revolution 1763-1787. es 1263
- Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. es 1284
- Geyer, Michael: Deutsche Rüstungspolitik 1890-1980. es 1246
- Hentschel, Volker: Geschichte der deutschen Sozialpolitik 1880-1980. Soziale Sicherung und kollektives Arbeitsrecht. es 1247
- Jaraus, Konrad H.: Deutsche Studenten 1800-1950. Sozialstruktur - Organisation - Politik. es 1258
- Jasper, Gotthard: Die gescheiterte Zähmung. Wege zur Machtergreifung Hitlers 1930-1934. es 1270
- Kluge, Ulrich: Die deutsche Revolution 1918/1919. es 1262
- Kluxen, Kurt: Geschichte und Problematik des Parlamentarismus. es 1243
- Kraul, Margret: Das deutsche Gymnasium 1780-1980. es 1251
- Lehnert, Detlef: Sozialdemokratie zwischen Protestbewegung und Regierungspartei 1948-1983. es 1248
- Lönne, Karl-Egon: Politischer Katholizismus im 19. und 20. Jahrhundert. es 1264
- Marschalck, Peter: Bevölkerungsgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert. es 1244
- Mitterauer, Michael: Sozialgeschichte der Jugend. es 1278
- Möller, Horst: Vernunft und Kritik. Deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert. es 1269
- Mooser, Josef: Arbeiterleben in Deutschland 1900-1970. es 1259
- Peukert, Detlev J. K.: Die Weimarer Republik 1918-1933. es 1282
- Reulecke, Jürgen: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. es 1249
- Schönhoven, Klaus: Die deutschen Gewerkschaften. es 1287

Neue Historische Bibliothek
in der edition suhrkamp

Schröder, Hans-Christoph: Die Revolutionen Englands im 17. Jahrhundert. es 1279

Schulze, Winfried: Deutschland 1500-1618. es 1268

Sieder, Reinhard: Sozialgeschichte der Familie. es 1276

Siemann, Wolfram: Die deutsche Revolution von 1848/49. es 1266

Staritz, Dietrich: Geschichte der DDR 1949-1984. es 1260

Thränhardt, Dietrich: Geschichte der Bundesrepublik 1949-1984. es 1267

Wehler, Hans-Ulrich: Grundzüge der amerikanischen Außenpolitik 1750-1900. es 1254

Wippermann, Wolfgang: Europäischer Faschismus im Vergleich 1922-1982. es 1245

Wirz, Albert: Sklaverei und kapitalistisches Weltsystem. es 1256

Wunder, Bernd: Geschichte der Bürokratie in Deutschland 1780-1986. es 1281

Ziebura, Gilbert: Weltwirtschaft und Weltpolitik 1924-1931. es 1261

Weitere Bände in Vorbereitung

»Krieg und Frieden«
Ausgewählte Literatur
im Suhrkamp Taschenbuch Verlag

»Nicht der Krieg ist der Ernstfall, sondern der Frieden.«

Gustav W. Heinemann

Adorno, Theodor W.: Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit H. Becker 1959-1969. st 11

– Kritik: Kleine Schriften zur Gesellschaft. es 469

– Studien zum autoritären Charakter. st 107

Alter, Peter: Nationalismus. Neue Historische Bibliothek. es 1250

Allgemeine Erklärung der Menschenrechte. Verkündet von der Generalversammlung der Vereinten Nationen. Mit dreißig Radierungen von Christoph Meckel. it 682

Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Nachwort H. Marcuse. es 103

Blasius, Dirk: Die Geschichte der politischen Kriminalität in Deutschland (1800-1980). Neue Historische Bibliothek. es 1242

Bloch, Ernst: Widerstand und Friede. Aufsätze zur Politik. es 257

Brecht, Bertolt: Schriften zu Politik und Gesellschaft. st 199

Broch, Hermann: Massenwahntheorie. st 502

Der bürgerliche Rechtsstaat. Hg. M. Tohidipur. 2 Bde. es 901

Clemenz, Manfred: Gesellschaftliche Ursprünge des Faschismus. es 550

Erikson, Erik H.: Gandhis Wahrheit. Über die Ursprünge der militanten Gewaltlosigkeit. Übersetzt von J. Behrends. stw 265

Freiheitliche demokratische Grundordnung. Hg. E. Denninger. 2 Bde. stw 150

Friedensanalysen. Für Theorie und Praxis. Vierteljahresschrift für Erziehung, Politik und Wissenschaft.

Redaktion: Reiner Steinweg

– Bd. 1: Feindbilder. es 784

– Bd. 2: Rüstung. es 834

– Bd. 3: Unterentwicklung. es 847

– Bd. 4: Friedensbewegung. es 871

– Bd. 5: Aggression. es 891

– Bd. 6: Gewalt, Sozialisation, Aggression. es 925

– Bd. 7: Jungsozialisten und Jungdemokraten zur Friedens- und Sicherheitspolitik. es 955

– Bd. 8: Kriege und Bürgerkriege der Gegenwart. es 958

– Bd. 9: Entspannungspolitik. es 755

– Bd. 10: Bildungsarbeit. es 784

– Bd. 11: Kampf um die Weltmeere. es 855

»Krieg und Frieden«
Ausgewählte Literatur
im Suhrkamp Taschenbuch Verlag

- Friedensanalysen. Bd. 12: Der gerechte Krieg: Christentum, Islam, Marxismus. es 1017
- Bd. 13: Das kontrollierte Chaos: Die Krise der Abrüstung. es 1031
 - Bd. 14: Unsere Bundeswehr? Zum 25jährigen Bestehen einer umstrittenen Institution. es 1056
 - Bd. 15: Hilfe + Handel = Frieden? Die Bundesrepublik in der Dritten Welt. es 1097
 - Bd. 16: Die neue Friedensbewegung. Analysen aus der Friedensforschung. es 1143
 - Bd. 17: Faszination der Gewalt. Politische Strategie und Alltagserfahrung. es 1141
 - Bd. 18: Die Neue Internationale Informationsordnung. es 1166
 - Bd. 19: Vom Krieg der Erwachsenen gegen die Kinder. Möglichkeiten und Grenzen der Friedenserziehung. es 1190
 - Bd. 20: Rüstung und soziale Sicherheit. es 1196
- Kritische Friedenserziehung. Hg. Christoph Wulf. es 661
- Kritische Friedensforschung. Hg. Dieter Senghaas. es 478
- Friedensutopien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Kant, Fichte, Schlegel, Görres. Hg. Z. Batscha und R. Saage. stw 267
- Geyer, Michael: Deutsche Rüstungspolitik 1890-1980. Neue Historische Bibliothek. es 1246
- Habermas, Jürgen: Technik und Wissenschaft als Ideologie. es 287
- (Hg.): Stichworte zur »Geistigen Situation der Zeit«. es 1000. 2 Bde.
- Held, Karl / Theo Ebel: Krieg und Frieden. es 1149
- Hennig, Eike: Bürgerliche Gesellschaft und Faschismus in Deutschland. es 875
- Der normale Extremismus. Politische Kultur und Neonazismus in der Bundesrepublik Deutschland. es 1162
- Kluge, Alexander: Schlachtbeschreibung. es 1193
- Kriegsursachen. Redaktion: Reiner Steinweg. es 1238
- Marcuse, Herbert: Versuch über die Befreiung. es 329
- Konterrevolution und Revolte. es 591
 - Kultur und Gesellschaft I. es 101
 - Kultur und Gesellschaft II. es 135
- Antworten auf Herbert Marcuse. Herausgegeben von Jürgen Habermas. es 263

»Krieg und Frieden«
Ausgewählte Literatur
im Suhrkamp Taschenbuch Verlag

- Mitscherlich, Alexander: Toleranz. Überprüfung eines Begriffs. st 213
- Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftungen zum Unfrieden. es 123
 - Massenpsychologie ohne Ressentiment. Sozialpsychologische Betrachtungen. st 76
 - (Hg.): Bis hierher und nicht weiter. Ist die menschliche Aggression unbefriedbar? st 239
- Müller-Link, Horst, Preußisch-deutscher Militarismus 1700–1945. Neue Historische Bibliothek. es 1252
- Nowotny, Helga: Kernenergie: Gefahr oder Notwendigkeit. stw 290
- Politik der inneren Sicherheit. Hg. E. Blankenburg. es 1016
- Politik ohne Gewalt? Beispiele von Gandhi bis Camara. Geleitwort G. W. Heinemann. st 330
- Saage, Richard: Der starke Staat? es 1133
- Senghaas, Dieter: Imperialismus und strukturelle Gewalt. Analysen über abhängige Reproduktion. es 563
- Rüstung und Militarismus. es 498
- Taktische Kernwaffen. Die fragmentierte Abschreckung. Herausgegeben von Philippe Blanchard, Reinhard Koselleck und Ludwig Streit. es 1195
- Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat. Herausgegeben von Peter Glotz. es 1214
- Wippermann, Wolfgang: Europäischer Faschismus im Vergleich 1922–1982. Neue Historische Bibliothek. es 1245

Die Sinne des Körpers im Konkurs der
Geschichte - Das gefährdete Auge - Das
öffentliche Gesicht - Das fernsehende Auge -
Formen und Metamorphosen der Aura - Das
Vage der Luft - Vom Hörensagen - Verstimmte
Ohren und unerhörte Stimmen - Der Gott
der Ohren - Über die Feinsinnigkeit der Nase -
Geschmackssachen - Sinnesgifte und Gift-
sinne - Hand und Denken - Hand und Gewiß-
heit - Gehkünste und Kunstgänge