

Alexandra Kleihues, Alexandra Naumann, Edgar Pankow u.a. (Hg.)

Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13708>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kleihues, Alexandra; Naumann, Alexandra; Pankow, Edgar (Hg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*. Zürich: Chronos 2010 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 14). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13708>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://www.mediality.ch/download/MW%2014_1014%20Kleihues_Intermedien.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Alexandra Kleihues, Barbara Naumann,
Edgar Pankow (Hg.)



Intermedien

Zur kulturellen und
artistischen Übertragung



Intermedien

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen

Veröffentlichungen des Nationalen Forschungsschwerpunkts
»Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen.
Historische Perspektiven«

Herausgegeben von CHRISTIAN KIENING und MARTINA STERCKEN

in Verbindung mit JÜRIG GLAUSER, MARTIN-DIETRICH GLESSGEN,
BARBARA NAUMANN, ANDREAS THIER UND MARGRIT TRÖHLER

Band 14

**ALEXANDRA KLEIHUES, BARBARA NAUMANN,
EDGAR PANKOW (HG.)**

Intermedien

Zur kulturellen und artistischen Übertragung

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, der Universität Zürich und der Boner Stiftung für Kunst und Kultur.

Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlagabbildung: Albrecht Dürer: Ambraser Kunstbuch: Allegorie auf die Beredsamkeit (Hermes mit vier irdischen Gestalten: Frau, Krieger, Gelehrter und Bürger), 1514. Feder über Pinsel, Wasserfarben, auf Papier, 230 x 330 mm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

© 2010 Chronos Verlag, Zürich
ISBN 978-3-0340-1014-6



Vorwort

»[E]s ist gewisz, dasz fast alle wörter einen buchstablichen und übertragungsverstand (*literalem et metaphoricum sensum*) leiden«¹, heißt es in Georg Philipp Harsdörffers *Gesprächsspielen*. Dies gilt auch für das Wort ›Übertragung‹ selbst, das im übertragenen Gebrauch sein breitestes Spektrum entfaltet. Die buchstäbliche Bedeutung kennt dem Grimmschen Wörterbuch zufolge eine aktive und eine passive Variante: die Tätigkeit des Hinübertragens oder das Hinübergetragen-Werden. In die Logik dieser Alternative fügen sich auch die heute nicht mehr gebräuchlichen Bedeutungen des Übermuts (Übertragung über sich selbst) und der Ertragung (Erduldung). Sinnlich-konkret versteht gemäß Brockhaus die Medizin den Begriff: als Überschreitung des Geburtstermins. Das deutsche Wörterbuch dagegen listet als literalen Sinn u. a. die Krankheitsübertragung, in der sich wiederum eine Differenz von aktiv (eine Krankheit übertragen) und passiv (Angesteckt-Werden durch Übertragung) abzeichnet. Ob sich diese Unterscheidung auch für die metaphorischen Bedeutungsvarianten, die heute vorherrschend im Gebrauch sind, in Anschlag bringen lässt, wäre am Einzelfall zu überprüfen.

Bildlich steht ›Übertragung‹ für Austauschprozesse zwischen Personen (z. B. in der Rechtsprechung, aber auch in der Psychoanalyse), Kulturen (z. B. Anschauungen, Fertigkeiten), Disziplinen (auch: Künsten), Zeiten (auch: Epochen), Sprachen oder physikalischen Einheiten (z. B. Kraft- oder Datenübertragung).² In pragmatischer Eingrenzung dieses Spektrums setzt die vorliegende Publikation vier disziplinäre Schwerpunkte: Kultur, Rhetorik, Künste und Psychoanalyse. Es ist die Interdependenz der Bereiche unter dem Gesichtspunkt ihrer Übertragbarkeit, die das Profil dieses Bandes ausmacht. Die Beiträge verfolgen vor allem eines: die Dynamik des Übertragungsbegriffes, der sich zwischen historisch-spezifischen Dispositiven und theoretischen Grundannahmen des medialen Wandels aufspannt. Übertragungsvorgänge in den und zwischen den Künsten, Kulturtransfers und diachrone Rezeptionsprozesse sind zwar historisch fixierbar, bilden aber aufgrund ihres Ereignischarakters auch ganz eigene Strukturen der Verzeitlichung.

Unter den zahlreichen Varianten des Zeichentransfers stellt das Verhältnis von Schriftlichkeit und Bildlichkeit einen zentralen Fokus insbesondere der kunsttheoretischen (literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen) Beiträge dar. Ein weiterer Schwerpunkt, nicht nur in der philosophischen Debatte, liegt auf der Frage nach der Übersetzbarkeit von Wirklichkeitserfahrung und leiblicher Wahrnehmung. Im ersten Teil des Bandes, *Überlieferung, Übertragung, Übersetzung: Die Frage nach der Kultur*, werden unterschiedliche Vorstellungen von

(imperialer) *translatio*, (religiöser) Überlieferung und (juristischer) Analogiebildung sowie symbolische Konzepte wie das Verhältnis der Wissenschaften zu den Künsten kulturgeschichtlich fokussiert. Die Analysen des zweiten Teils, *Adaption, Transformation, Reflexion: Artistische Übertragungsprozesse*, thematisieren u. a. neuere Kunstformen: Comics, Hörspiele, Tanzperformances, Computerspiele, Video- und Tonbandinstallationen. Des Weiteren wird die psychoanalytische Praxis der Gegenwart unter demjenigen Gesichtspunkt untersucht, der gewissermaßen das begriffliche Herdfeuer aller Untersuchungen bildet: der Übertragung.

In gewissem Sinne ist die Rede von der Übertragung ubiquitär, sie findet sich in den unterschiedlichsten Disziplinen. Sie ist allgemein, doch alles andere als allgemein- oder gar selbstverständlich. Von Übertragung ist die Rede, wenn Fragen des Affektransfers, der Überlieferung, der Wissensvermittlung, der Übersetzung, der Rhetorik, der Ansteckung, der Projektion, der Überschreibung von Eigentumstiteln, der Wiederholung und, noch umfassender, der Medialität im Spiele sind. Übertragung als Qualität einer ganz anderen Art von Kommunikation, als grundlegendes Geschehen eines mehrseitigen, widerständigen und intentional nicht ganz beherrschbaren Diskurses – in dieser Weise hat Sigmund Freud den Sachverhalt auf den Begriff gebracht. Bemerkenswert ist, dass Freud das Phänomen der Übertragung zunächst nicht vorausgesehen hatte. Wohl standen ihm Hypnose und Suggestion als interpersonale Kommunikationsmodelle vor Augen, nicht aber die kommunikative Leistung der Übertragung.

Freud wurde auf die Übertragung zunächst im Kontext der psychoanalytischen Klinik aufmerksam: Dort präsentierte sie sich ihm als eines der Haupthindernisse der Kur, als Form des Widerstandes des Patienten gegen die mit Schmerzen assoziierte Arbeit der Erinnerung. Der Patient, so Freuds Beobachtung, unterbricht im Verlauf der Kur regelmäßig die von der Analyse eingeforderte Erinnerung an alte Konflikte und entwickelt eine starke affektive Beziehung zum Arzt. Er formiert einen Widerstand gegen die unbequemen Forderungen der Analyse und aktualisiert zugleich, im Verhältnis zum Analytiker, jene alten, unerledigten Affekte und Konfliktstrukturen, die dem direkten Zugriff seiner Erinnerung entzogen sind: Er *überträgt*. Und er tut dies in indirekter, unausgesprochener und für ihn nicht transparenter Weise. Aus dieser Beobachtung ergab sich für Freud eine neue Bestimmung des Ziels der Analyse. Die Übertragung, das alte Haupthindernis der Kur, wird nun selbst in den Blick genommen und avanciert zur Bedingung und zum eigentlichen Feld der psychoanalytischen Praxis. Freud erkannte in der Übertragung recht bald eine Form der unthematischen Kommunikation, eine non-verbale Mitteilung des Patienten an den Arzt. Der Patient berichtet nicht *expressis verbis*, aber er führt »mit plastischer Deutlichkeit ein wichtiges Stück seiner Lebensgeschichte« vor, die Übertragung lässt ihn »erzählen, was er nicht weiss«

(*Abriss der Psychoanalyse*).³ Er bringt – performativ – seine Konfliktstruktur zur Darstellung, ohne sie als solche – konstativ – anzusprechen.

Die Verallgemeinerung des zunächst aus der psychoanalytischen Klinik gewonnenen Übertragungsbegriffs war für Freud ein entscheidendes, wenn auch spät entwickeltes theoretisches Anliegen. Für eine Verallgemeinerung des Übertragungsbegriffs wesentlich ist die Auffassung, dass zwischen dem klinischen und nicht-klinischen Übertragungsgeschehen keine strukturellen Unterschiede bestehen. Tatsächlich sah Freud in der Übertragung ein »allgemeinmenschliches Phänomen«: Sie war ihm ein alltägliches Vorkommnis, fand sich in allen affektiven Beziehungen und allen kommunikativen Verhältnissen und »beherrscht überhaupt die Beziehungen einer Person zu ihrer menschlichen Umwelt« (*Selbstdarstellung*).⁴ Man erkennt leicht das Interesse, dass die Literatur-, die Kunst- und die Medienwissenschaft diesem Konzept entgegenbringen könnte: Es betrifft eben jene Disziplinen, die sich regelmäßig mit den rhetorischen Umwegigkeiten, den Projektionen und den non-verbalen Gebärdenspielen der Kommunikation auseinandersetzen. Doch ist das interdisziplinäre Potential des Übertragungsbegriffs nicht auf die *soft sciences* begrenzt. Tatsächlich bietet Freud mit dem Konzept der Übertragung nicht weniger als die allgemeine Modellform für unthematische Kommunikationsvorgänge. Übertragungen sind keine Sonderfälle oder Schwundstufen der Kommunikation. Übertragungen spielen in allen empirischen und allen denkbaren kommunikativen Geschehnissen eine entscheidende, Strukturen bildende, transformierende und auflösende Rolle.

Übertragungen sind *Intermedien*: Zwischenspiele der Kommunikation. Ihr Ort ist nicht fix, nicht hier oder da, sondern zwischen den Akten, die sich öffentlich auf großer Bühne vollziehen. Durch einen Vorhang von der Hauptbühne getrennt, bleiben sie mit dem dort stattfindenden Drama doch auf indirekte Weise verbunden. Ohne »eigentlich« dazu zu gehören, formieren sie das ästhetische und semantische Schicksal des Eigentlichen. Intermedien bieten einen Widerstand gegen homogene Kommunikationserwartungen und eröffnen einen anderen, perspektivisch verrückten Anschauungsraum. Ihrer Untersuchung sind die Beiträge des vorliegenden Bandes gewidmet.

Die Frage nach dem Übergang, der Transformation, der Übertragung – mit anderen Worten: die Frage nach dem Dazwischen, steht deshalb hier im Zentrum. Wie vollzieht sich der Übergang aus mediologischer Perspektive? Wie ließe sich jeweils das *Intermedium* beschreiben? Diese Frage weist auf eine grundsätzliche Schwierigkeit, die sich regelmäßig bei der Beschreibung von Übertragungs- und Transformationsvorgängen stellt. Denn die Beobachtung des Intermediums zielt auf ein doppeltes Phänomen: auf den Prozess des Wandels und auf seine Träger und Modifikatoren.

Schon um 1800 wurden in Literatur und Philosophie auf die Frage nach dem Übergang nicht nur erkenntnistheoretische und hermeneutische Antworten gegeben. Zugleich mit dem Übergang rückte der Moment des *Ereignisses* mit seiner je spezifischen Eigengesetzlichkeit in den Blick: Die Naturästhetik um 1800 suchte das Dazwischen nicht als ein fixierbares ›Objekt‹, sondern in seiner Verzeitlichung zu erfassen. Damit traten zugleich Fragen nach der medialen Form des Übergangs in den Vordergrund. So galt beispielsweise Goethe das »Übergängliche«, wie er den unscharfen Moment des Wandels gern bezeichnete, als die kritische Zone, die sich der ästhetischen oder naturwissenschaftlichen Beschreibung zwar entzieht, aber gerade deshalb die Neugier des Forschenden entzündet: »[...] Das Übergängliche, das Milde,/ Dass er es fasse, fühle, bilde.«¹

Das Übergängliche selbst suchte Goethe an Naturphänomenen wie den sich unregelmäßig wandelnden Wolken oder aber an der einem Wandlungsgesetz folgenden *Metamorphose der Pflanzen* zu erfassen. Übergänge und Wandlungen zu studieren hieß, das Intermedium des Übergangs selbst, seine Dynamik und Richtung zu emanzipieren. Goethes Vorgehen könnte man vielleicht als proto-mediologische Naturbeschreibungen bezeichnen; zumindest suchte er in der Emanzipation des Übergänglichen eine vorläufige Antwort auf Fragen, die ihn letztlich allerdings wieder auf metaphysische Vorstellungen zurückverwiesen. Immerhin war mit dem Übergänglichen ein Begriff gefunden, der die Materialität und die Zeitlichkeit des Mediums betraf und auch den Widerstand gegen die Darstellung selbst ins Spiel brachte.

Am Intermedium als einem Übergänglichen sind die Beiträge dieses Bandes ebenfalls interessiert. Sie stellen die Frage nach dem Medium in verschiedenen historischen, kulturellen und disziplinären Kontexten mit dem Ziel, das Ereignis der Medialität, das *Intermedium* selbst in den Vordergrund zu rücken. Die Frage, wie das »Inter« des Intermediums zu denken sei, impliziert die Reflexion der Bedingungen der Möglichkeit des Medialen. Zu den Bedingungen des Intermediums können seine Darstellung, sein aktives Dazwischentreten, die Störung wie auch das Sich-unsichtbar-Machen, das Zurücktreten in einem komplexen Übertragungsprozess gehören. Welche Wendung das Intermedium nimmt, hängt von vielen Faktoren ab (historischen und kulturellen Bedingungen, psychischen Dispositionen, ästhetischen Präferenzen, etc.) und kann, wie die Beiträge dieses Bandes zeigen, nicht einsinnig und vor allem nicht ausschließlich apparativ bestimmt werden.

Die versammelten Beiträge untersuchen nicht (allein) positive Medien, sondern vornehmlich Vorstellungen der Medialität und deren kulturell und historisch spezifische Symbolisierungen. Sie streben keine Synthese der zum Teil sehr disparaten Phänomene an. Die Autorinnen und Autoren gehen insgesamt der Verbindung des Intermediums mit den kulturellen Prägungen von Medialität nach. Gemeinsam

ist ihnen, dass sie über die Perspektive der bloßen Medienfunktion hinausweisen und das Übertragungsereignis selbst in den Blick rücken.

Der Band nimmt Themen und Thesen auf, die anlässlich des internationalen Symposiums *Transformation, Transference, Translation. Artistic and Cultural Dynamics of Exchange / Transformation, Übertragung, Übersetzung. Artistische und kulturelle Dynamiken des Austauschs* im Centro Stefano Franscini auf dem Monte Verità, Ascona, im Mai 2008 diskutiert wurden. Unser herzlicher Dank geht an Yvonne Buchser, Marc Caduff und Simon Zumsteg, die uns bei der Vorbereitung dieser Publikation sehr geholfen haben.

Zürich und Frankfurt am Main, im Dezember 2009

Alexandra Kleihues, Barbara Naumann, Edgar Pankow

Anmerkungen

- 1 Zit. n. Jacob und Wilhelm Grimm: Art. Übertragung, in: Deutsches Wörterbuch. Bd. 23. München 1984 (Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1936), Sp. 602f., hier Sp. 603.
- 2 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Art. Übertragen, in: Deutsches Wörterbuch (Anm. 1), Sp. 598–602. Die psychoanalytische Bedeutungsvariante wird hier noch nicht genannt.
- 3 Sigmund Freud: Abriss der Psychoanalyse (1938 [1940]), in: ders.: Gesammelte Werke [GW], hg. von Anna Freud. Frankfurt/M. 1999 (Nachdruck der Erstausgabe London 1941). Bd. XVII, Kap. 6: Die psychoanalytische Technik, S. 97–121, hier S. 101.
- 4 Sigmund Freud: Selbstdarstellung (1925), in: GW, Bd. XIV, S. 33–96, hier S. 68.
- 5 Johann Wolfgang von Goethe: Howards Ehrengedächtnis, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz. Bd. 1. München 1982, S. 351f.

Inhaltsverzeichnis

I. Überlieferung, Übertragung, Übersetzung: Die Frage nach der Kultur

SUSANNA ELM	
»Translating Culture«: Gregory of Nazianzus, <i>Hellenism</i> , and the Claim to <i>Romanitas</i>	17
BARBARA VINKEN	
Römisch-Katholisch: Flauberts babylonische <i>translatio</i>	27
ANDREAS B. KILCHER	
Die Arche Esras. Esoterische Übertragung	43
SABINE MAINBERGER	
Hamburg – Oraibi, über Florenz. Kulturgeographisches bei Aby Warburg	53
DOROTHEE GELHARD	
Midraschische Imagination und moderne Bildtheorie	69
ULRICH EIGLER	
Transformationen des Untergangs: Pompeji und sein Vesuv in Literatur, Malerei und Film	85
BENNO WIRZ	
Wie kommunizieren Substanzen? – Überlegungen zum Problem der Übertragung in Descartes' <i>commercium mentis et corporis</i>	101
THOMAS STRÄSSLE	
Haliometrie. Methodische Übertragung bei Descartes	123
ECKART GOEBEL	
Der Klang der Psychoanalyse. Arthur Schopenhauer	133
RÜDIGER CAMPE	
Lovers' Daydreams. The Moment of the Image in Lessing's <i>Laokoon</i>	149

ANJA LEMKE Aufklärung im Bild – Zur Rhetorik der Einbildungskraft in Goyas <i>Capricho 43</i>	167
MIRJAM SCHAUB »A Thin Layer of Deception between us!« Medial gestiftete Intensität und Intimität als ihr phantomatischer Rest	189
EVA GEULEN Metamorphosen der Metamorphose (Goethe, Cassirer, Blumenberg)	203
JOHN MICHAEL KROIS Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen	219
STEFAN GEYER Die notwendige Fehlleistung. Normbildung durch ›Übertragung‹ in der gerichtlichen Rechtsanwendung am Beispiel der französischen familien- gerichtlichen Praxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts	237
IRENE WEBER HENKING Literarische Übersetzung und Entfaltung als/der Form – Theorie und Praxis der interlingualen Übertragung	255
BRIGITTE BOOTHE Begegnung als Verwandlung. Psychoanalyse der Übertragung	269
BERNHARD KÜCHENHOFF Zur Dynamik der Übertragung und Übersetzung in der transkulturellen Psychotherapie	289

II. Adaption, Transformation, Reflexion: Artistische Übertragungsprozesse

DIETER MERSCH Intransitivität – Un/Übersetzbarkeiten	299
VICTOR I. STOICHITA How to Taste a Painting	313

HENRI DE RIEDMATTEN	
Bill Viola's Tears. Refraction, Reflection, Disturbance	325
GABRIELE BRANDSTETTER	
Körper-Transformationen in zeitgenössischen Tanz-Performances: Benoît Lachambre, Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jeremy Wade	343
CAROLINE TORRA-MATTENKLOTT	
Wege der Übertragung zwischen Sodom und Gomorrha. Zur Poetik der <i>transposition</i> in Prousts <i>A la recherche du temps perdu</i>	359
DANIEL MÜLLER NIELABA	
Transfigurationen des Textes, »und dann und wann ein weißer Elefant«	375
ALEXANDRA KLEIHUES	
»Es entsteht ein ununterbrochenes Flimmern« – Dokumentarische Literatur der Weimarer Republik als Reflektor mediatisierter Wahrnehmung	385
NIKLAUS LARGIER	
Mystik als Medium: Robert Musils »Möglichkeitssinn« im Kontext	401
SIMON ZUMSTEG	
Transmitter(in)suffizienz? Eine lexistenziale Analyse von Hermann Burgers Erzählung <i>Blankenburg</i>	413
BARBARA NAUMANN	
Übertragung des Bildes: W. G. Sebalds symptomaler Text	433
ALEXANDRE MÉTRAUX	
Übertragen, Verschieben, Verfremden. Die Raumgraphik Pětr Mituričs	447
JÖRG SCHWEINITZ	
Hypnotismus, früher Film: Übertragungen. Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer	457
MARCO BASCHERA	
Transfer zwischen Schrift und Bild in den <i>Répliques</i> von Patrice Hamel	477

JOACHIM PAECH	
Übersetzung als intermediale Form	489
EDGAR PANKOW	
Orpheus im Spiegelstadium. Musikalische Ursprungsmythen im Werk von Claudio Monteverdi und Richard Strauss	505
GÜNTER PETERS	
»Ich möchte mich vorstellen, Hörer, aber wer bin ich?« Übertragung in Hörspielen Günter Eichs	517
MONIKA SCHMITZ-EMANS	
Weltliteratur im Comic	531
MORITZ BASSLER	
Diegese und Simulation – Kategorienfragen im Kontinuum zwischen Roman und Online-Rollenspiel	553
Abbildungsnachweis	569
Autorinnen und Autoren	572

**I. Überlieferung, Übertragung, Übersetzung:
Die Frage nach der Kultur**

SUSANNA ELM

“Translating Culture”

Gregory of Nazianzus, *Hellenism*, and the Claim to *Romanitas*

Christianizing the Roman Empire – the subtext of the following contribution – required a dual operation: to assemble and establish a repository of tools, consisting mainly of words, ideas, concepts, as well as material and pictorial elements also known as *spolia*, that served to memorialize a past, which could then be used as set-pieces and elements, to be reassembled and composed into something signaling a distinct present. Simply put, the ‘past’ could not at all be jeopardized since it constituted the foundation of the ‘present;’ yet it had to be filtered and selected according to criteria that would translate only specific aspects of that past into a present that itself had to be recognizably different without, however, being tainted by two things that this culture did not prize: newness and its equally fraught companion, ‘innovation.’ In theory, this is not a complicated proposition; the practice was another matter. How to translate one’s culture with the means of that very same culture into a different yet intrinsically related culture is not a straightforward operation. The following will focus on a fourth century ‘Father of the Church,’ Gregory of Nazianzus, and one example of the operations he performed to translate a key cultural concept, *Hellenism*, into something new whilst preserving what he considered its essence and claiming that as his own, i. e. for Christianity.

I

To begin with *Hellenism*, for Herodotus *Hellenismos*, “our common Greekness,” meant that “we are one in blood and one in language; those shrines of the Gods belong to us all in common, and the sacrifices in common, and then there are our customs, bred of a common upbringing.”¹ Isocrates saw it differently. In his view “Athens has made it so that the name of the Greeks designates not a race (*genos*) but a mindset and those are called Greeks who share in our culture rather than our common stock (*physis*),”² which meant for the author of the Platonic *Epinomis* that “whatever Greeks receive from the barbarians that they elevate to

a higher perfection.”³ ‘Greekness,’ *Hellenism* – a term so rich in meaning to be essentially untranslatable – designated not merely a language, nor an ethnicity, but a culture. But it meant even more than that: already for Herodotus and Isocrates, the term ‘Greekness’ also stood first for Athenian, and then, after Alexander, for Greek political and military supremacy. Even after the geographical areas that had comprised the Hellenistic Greek world lost their political and military independence and became part of Rome, this ideological aspect of ‘Greekness’ remained. The association of its cultural, religious, and political ideas and practices with superiority did not vanish. Rather, as the continuing debates among intellectuals within the Roman empire, – after 212 and an edict by emperor Caracalla all Roman citizens, – indicate, those who governed the Roman empire continued to value and employ the leadership-potential implicit in ‘being Greek’ to formulate their own concepts of the proper administration of power. *Hellenizein*, being culturally Greek, became part and parcel of elite constructions of being properly Roman, of *Romanitas*: to be *Hellenikos* as a Roman added to the imperial luster, especially for those *Romaioi* who were indeed *Hellens*, i. e. Greek speaking Romans.⁴

Precisely those associations, and not only the religious practices implicit in ‘being Greek’ as is usually claimed by scholarship, became of significant concern to a particular group of Greek speaking Romans, namely Christians. As proud representatives of a chosen people and as such a distinct *ethnos*, and of a “barbarian religion,” they originally opposed ‘Greekness’ and all it stood for as being on the “outside” of their group of insiders, even if their self-definition as ‘barbarian’ revealed their use of a Greek category as befitting “their common upbringing:” Christians, too, were of course Greeks, *Hellens*, as well as Romans. Phrased differently, emerging Christianity added yet another dimension to the continuing debates as to what being Greek under Rome actually signified – in their case, at least initially, both Greece and Rome were to be rejected for the new *patria*, Christianity.⁵

Things changed when Constantine legitimized and thus included Christianity into his universal, world encompassing rule, the Roman *oikoumene* or *orbis terrarum*. This act of inclusion posited a number of significant challenges to those Christians who occupied positions of leadership, and the meaning and significance of ‘Greekness’ was one of them.⁶ *Romanitas* and ‘being Roman’ was no longer something Christians could simply consider a characteristic of those “on the outside” and hence their opponents; they themselves were now the insiders in what they had previously constructed as the realm of the outsiders. The same was true, at least in the Greek-speaking parts of the Roman Empire, as far as *Hellenizein*, ‘Greekness’ was concerned.

Phrased differently, now that Christianity was a legitimate religion and the emperor as well as a significant proportion of those in power were actually Chris-

tian, the appropriate administration of the empire, the *politeia ton Romaion*, in a Christian manner required a reformulation of what ‘being (Greek) Roman’ as a Christian signified. And since most Roman Christians who were leaders within the urban Christian communities of the East, that is the bishops, were also members of the traditional elites, their “common upbringing” was Greek with all its connotations of intellectual, cultural and political superiority. Thus, they were deeply implicated in preserving the “good order” of the *politeia* of the Romans, and in upholding the “consensus regarding Rome’s right to maintain social order and to [preserve] a normative political culture.”⁷ To do so required a new and differentiated approach to ‘Greekness’ as one of the most important foundations of that normative political culture. Whole-sale transfer of all its constituent elements into that repository of tools mentioned at the outset of my contribution was out of the question since ‘Greekness’ continued to be deeply imprinted by “those shrines” and their gods that Christians had rejected. But the stance of rejecting ‘Greekness’ and all it stood for (which, to reiterate, had always been a theoretical rather than a *de facto* position of Christian leaders, who had of course all been educated and trained as Greeks through *paideia*) was no longer an option either.

II

One of the earliest Christian Greek Romans to recognize that fact was Gregory of Nazianzus. He was one of the first Christian intellectual leaders to claim ‘Greekness’ *nota bene* as he defined it for Christian as a quintessentially Christian heritage. It was, as he makes clear, a difficult and hotly contested position. Many early fourth century Christians, many bishops, remained convinced that ‘Greekness’ was the custom (including the religious custom) of those “outside,” and they continued to harbor deep suspicions regarding all aspects of ‘Greekness,’ including its intellectual apparatus, also called *logoi*. A few of those maintaining such a stance of opposition were also unsure as to the merits of Roman power, *arche* or *imperium*, as something Christian. Thus, to clarify what the ‘right’ Christian position vis-à-vis Greekness and the appropriate conception and then implementation of power ought to be was a highly contested issue.

As far as Gregory was concerned, writing in the 360’s, the matter followed an obvious equation. As he posited, God had given the *arche ton Romaion*, the Roman *imperium*, to Christians. ‘Greekness’, including its intellectual and cultural achievements, i. e. *logoi*, was the ideological foundation of that power. Therefore, in giving power to Christians, God had also given them *logoi*. Indeed, to give Christians *logoi* had been the highest good he had bestowed “on us,” second only to the pious belief in him, *eusebeia*. That God had done so by ‘his’ design was

made manifest by the fact that Roman imperial power had grown together with Christianity so that God had intended both, imperial power and ‘Greekness’, especially its *logoi*, to be from the beginning the property of Christians.

What did Gregory mean by that? What did Christian ‘Greekness’ imply for him, what consequences did it have for the Christian leadership of the *politeia ton Romaion*? Most importantly, how was he to teach what he meant to his Christian audience, which included bishops as well as public administrators and, at least in theory, the very same Christian Roman emperors who issued edicts stipulating that “no person shall obtain a post of the first rank unless it shall be proven that he excels in long practice of liberal studies and that he is so polished in literary matters that words flow from his pen faultlessly”?⁸

In my view Gregory utilized the figure of the emperor Julian, whom he made with his two invectives 4 and 5 *Against Julian* into ‘the Apostate,’ as a teaching tool to impart upon his Christian elite audience precisely how he wished them to approach ‘Greekness’ and, by implication, how he wanted them to administer Roman power.⁹ To do so he posited that *Hellenizein* was in its most basic form merely speaking Greek as a language; as a language, however, that was not intrinsically linked to the religious customs of the Greek gods (recall that what is under debate here are not only the works of Homer, Herodotus, Hesiod, and so on, but also the entire philosophical corpus, all, of course, permeated by Greek gods), but which had instead been given to all by its true divine inventor, Christ the *Logos*. At the same time, Gregory delineated in these voluminous orations a long list of philosophical concepts, beliefs, acts, and behaviors that he then identified with ‘Julian,’ so that Julian became emblematic for all the wrong ways of being Greek, of being *Hellenos*. That is, through strict association with Julian as negative exemplar, he was able to exclude from the repository those ways of being, acting, believing and thinking ‘Greek’ he considered unusable; these he now ‘labeled’ *hellenizein* as practiced by Julian. Manifold though these wrong ways of being Greek were, now marked off as “belonging to Julian,” they nevertheless left a broad spectrum of positive ways of being, acting and thinking Greek. For these Gregory used exclusively the term *logoi* (a term usually denoting Greek culture in the sense of its literature and philosophy, but also its ways of displaying honor, erudition, elite status), now, however, no longer conceived as intrinsic and indeed constitutive ‘part of,’ but as ‘opposed’ to *hellenizein*. Those *logoi* were – Gregory argued – without a doubt “ours,” Christian, and had moreover been so from the beginning. And true to the equation mentioned above, since Roman power was now Christian, Christian *logoi* as a consequence represented also what it meant to be Roman, that is, *Romanitas*.

Gregory’s move to exclude certain aspects of ‘Greekness’ from the repository by associating them with Julian meant, however, that he had to be clear as to what

positive connotations he wanted to preserve; that is, he had to delineate the realm of *logoi* in an unmistakable fashion. Here, too, Julian's negative example worked, because Gregory utilized his depiction of Julian's rule as Roman emperor as foil and counterpoint to his precursor, the good Christian emperor Constantius. Where Julian had fought a war of aggression against the Persians, Constantius had only defended the realm; where Julian had issued laws that were unjust, Constantius had done the reverse and so on – God, in short, had sent Julian so that Christians could learn through his negative example how to use power wisely. Here, piety or *eusebeia* versus the Christian God was essential. Indeed, this is the sole aspect that Gregory adds to the classic definition of the good ruler; a *Fürstenspiegel* of no great originality, were it not for the fact that it was one of the earliest, if not the earliest, addressed specifically to Christian leaders.

The addition was, however, decisive. According to Gregory, appropriate Christian leadership and administration of the *oikoumene* of the Romans required as its principal precondition *eusebeia*, but such *eusebeia* was impossible if one did not understand correctly the nature of the divinity towards which it was directed: the Trinity. To understand the Trinity required in turn correct comprehension of *logoi*, or Greekness; specifically, its linguistic and intellectual techniques and concepts. Their explication was predicated on expertise, and such expertise could not be simply presupposed by anyone trained in *paideia*, not even an emperor (who all claimed to possess the very best of training, of course, as indicated also by the edict cited above). As Julian's misguided example demonstrated all too clearly, even the most philosophical emperors such as the Christian Constantius needed an expert like Gregory, a bishop, to advise them in the correct understanding of *logoi*, and by extension of the Trinity, thus ensuring their correct *eusebeia* without which they could not rule the realm well. In sum, as Julian's example had demonstrated – he had died on the battlefields in Persia, a disaster for Rome – without the right bishop as adviser, no emperor could rule as Christian.

Julian had claimed to be a philosopher on the throne, and yet, as *Hellenos*, he had misunderstood the simplest rhetorical and philosophical maxims. Thus, at the beginning of his rule, Julian had issued an imperial letter, carrying the force of law, in which he had stipulated that those who did not believe in the gods of the Greeks and the Romans could not teach Greek philosophy; they were, however, welcome to teach Matthew and Luke in the churches.¹⁰ In Gregory's interpretation of that imperial law, Julian had sought to exclude Christians from *hellenizein*, from speaking Greek *tout court*, because he was unable to comprehend the meaning and function of homonyms and synonyms. Thus, Julian had failed to understand that "because [...] the same people use the Greek language (*hellenizein*) who also profess Greek religion, [this] does not mean that the words [and the literature] therefore belong to the religion, and that we are naturally excluded. This is not

a logical conclusion and does not agree with your own teachers of Aristotelian logic".¹¹ If a) some people believe in certain gods, and b) these people speak Greek then it does not follow that c) Greek belongs to these Gods. "If two terms address the same thing that does not make the two identical"¹² – Julian, the great Hellenic philosopher understood neither the rules of grammar nor those of syllogistic logic. Alas, some persons among Gregory's Christian audience made similar mistakes. They used *logoi* in the same incorrect (Hellenic) manner of a Julian, with disastrous results: in their case, the wrong use of *logoi* directly affected their understanding of the Trinity, because they *hellenizein*, i. e. use *logoi* wrongly, when speaking of the relationship between Father and Son. In their misapprehension of the essentials of grammar and Aristotelian logic, they argue that a name can be the same yet refer to two different realities; that the Son participates in the appellative God *qua* homonym, but differs in essence. To prove their point they adduce "the Greek word for dog, which can be used for the land –, as well as the sea animal [i. e. dog-shark]."¹³ True, Gregory rejoins, there are such words, but a homonym permits no deductions regarding the validity or priority of the respective natures of the things so named. Neither the dog nor the dog-shark is more or less of a dog than the other, and yet they are certainly two different animals. "I cannot understand how what is common to two things could be the particular property of one of them alone. Nor, I think, can anyone else."¹⁴ Therefore, the conclusion of such persons that the Son is not of the same essence as the Father since the word God though applied to both does not denote the same essence are as mistaken as Julian had been when he sought to deny Christians the Greek language. Such Christians, whom Gregory also called 'Arian,' *hellenizein* with regard to the Trinity just as Julian did when constructing his illogical syllogisms regarding the meaning of the word Greek – it should be evident that no one ought to call on such persons of muddled thinking as advisors in matters of the Trinity; in particular no emperor.

III

What I have briefly summarized here, namely Gregory's use of Julian in these orations, is a particularly illustrative and, through the wide-spread reception of Gregory's writings, a particularly influential example of the cultural translation of the term Greek and 'Greekness,' *Hellenos*, into 'pagan,' its exclusive meaning in subsequent centuries; an operation that also included ways to construct heresy, another category that was to denote, in the same manner as 'pagan' (*Hellenos*), being 'on the outside' of all Romans now increasingly understood to mean orthodox Christians. Of course, this entire operation took place in Greek – and there was no Greek word for being Greek other than *Hellenos*; *graecus* is a Latin term. What

should be particularly noted, however, is the fact that Gregory's reconfiguration of the term *Hellenos* does not at all focus on the religious aspects associated with 'being Greek,' but devotes a significant amount of effort on aspects of governance and administration; aspects intrinsic to the political and ideological dimension of Greek's superiority.

This is relevant because what I have traced here in its barest outlines is familiar to most as part of ongoing scholarly debates regarding 'the Christian attitude towards pagan learning.' Modern ways of describing this process employ, of course, a variety of concepts, such as 'the Christianization of the classical heritage,' the 'assimilation' or 'adoption' of classical learning, a 'sanitation of the classics,' unless they merely emphasize the Christian rejection of 'pagan' learning and its 'anti-intellectual' stance.¹⁵ Such descriptions mislead because such terms implicitly perpetuate the original (pre-Constantinian) Christian polemical stance of differentiating between "outsiders" and "insiders," us and them, and they furthermore adopt the polemical content of that stance: a reduction of the argument to 'religion;' (note that the term *Hellenos* became the equivalent of 'pagan,' itself a term derived from the Latin for rustic, only a generation or so after Gregory wrote). Anthony Kaldellis' characterization of Gregory's orations 4 and 5 *Against Julian* is indicative. Having criticized Gregory's hysteria in these orations, he grants him points for having separated Greek into a language distinct from the religious association of its literature, but charges him nonetheless with "having no adequate philosophical solution for the quagmire of his own Hellenism," in no small part because even "a solid refutation of Julian [...] would not have been of much use to Christians, who would still have had to negotiate between their faith and an alien culture."¹⁶

Yet, as mentioned, all these Christians confronting what Kaldellis calls "an alien culture" (including those before Constantine) were 'Greek,' *Hellenoi*: that 'alien' culture was theirs. It is difficult to adopt or to assimilate something that you already own; and whether or not what Gregory was doing here may be called "sanitizing" is again open to interpretation. Hence, my use of the term re-composition, or 'translation' in a very concrete sense, that of 'transposing' or moving component parts from one place to another – those of a culture within it and on its term.

Writing in the early 360's, Gregory of Nazianzus, one of the most influential so-called Fathers of the Church, claimed 'Greekness' for Christians, in particular in his two orations *Against Julian*. The process concerned a conceptual structure, 'being Greek,' that belonged to the deep syntax of his culture and has defied modern translations. Such cultural concept of foundational importance was not easily translatable within the culture itself either; yet, Gregory translated *Hellenismos*, the signifier of universal cultural supremacy and as such of Roman imperial

‘inclusiveness’ into a label meant to exclude, giving it the meaning of outsider.¹⁷ Of course, that had been implicit in the earlier Christian notion of Greekness as representing otherness prior to Constantine – what Gregory did, however, was to salvage all the ‘positive’ aspects of that cultural signifier by renaming them *logoi* and claiming it all for Christians, thus making Christian *logoi* into the by-word for *Romanitas* – *Romaioi*.

He did that by identifying certain aspects of the broad set of meanings signaled by the term *Hellenos* with the emperor Julian, who had abandoned his Christianity for the gods of the Greeks and the Romans, and who had died – by divine fiat – on the battle fields of Persia. Julian, the ‘Apostate’ or deserted from Christianity, became in Gregory’s invective the emblem for all that was negative about being Greek, and that he called being *Hellenos*. The many ways in which ‘being Greek’ continued to be useful he denoted as *logoi*, which in turn were quintessentially Christian, of the *Logos*: the terms of differentiation were not primarily ‘religious,’ this was not only about rejecting certain ‘pagan’ customs. Rather, Gregory used Julian as a teaching tool to instruct his audience in what he considered the ‘right’ way (*orthos* in Greek) of being Greek as Christians, because he was fully aware that leadership within the Roman Empire now Christian, be it as bishop, priest, public official or emperor, was impossible without ‘Greekness,’ now *logoi*. ‘Greekness’ represented the normative foundation of the power of the Romans, and the administration of one without the other was inconceivable. Further, without the ‘right’ use of *logoi*, the divinity that had granted the power, the Trinity, could not be understood and hence worshipped properly (i. e. there was no *orthodoxa*, right teaching), which in turn would prevent the right administration of power. Needless to say, persons such as Gregory became essential in assuring all of the above, since they alone had the intellectual capacity combined with the right piety to interpret God’s teachings correctly, teachings that had included the reign of Julian as a divine teaching tool. Gregory’s position was tenuous and risky – he was more than aware of the fact that at the time many of his Christian contemporaries held different views with respect to the learning of the Greeks. Yet, they too realized that they could not do without the heritage of intellectual superiority already inherent in Herodotus’ definition of Greekness, in particular given that it was linked to the political and military might of the Romans, now held by Christians. Thus, they as Greek speaking Romans and leaders recomposed the constituent elements to formulate the foundations of Greek Christian *Romanitas*, from the precise nature of the Trinity to the manner in which to celebrate public festivals.

- 1 Herodotus: *Historia* 8.144.2, in: *Herodoti Historiae*, ed. Haiim B. Rosén. Leipzig 1987 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- 2 Isocrates: *Panegyric* 50, in: *Isocrates Orations*, ed. Friedrich Blass. Leipzig 1885 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- 3 Plato: *Epinomis* 987d, ed. and tr. Ottorino Specchia. Firenze 1967 (Cultura et scuola 1).
- 4 Cf. Anthony Kaldellis: *Hellenism in Byzantium. The Transformation of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*. Cambridge 2007, pp. 13–111, with further bibliography.
- 5 As generalizations are wont to do this oversimplifies; the bibliography on the topic of Christian Hellenism is vast. Kaldellis, *Hellenism* (note 4), pp. 120–131 gives the standard account. See also Rebecca Lyman: *The Politics of Passing: Justin Martyr's Conversion as a Problem of 'Hellenization'*, in: Anthony Grafton, Kenneth Mills (ed.): *Conversion in Late Antiquity and the Early Middle Ages: Seeing and Believing*. Rochester/NY 2003, pp. 36–60.
- 6 Again a hotly debated topic. See e. g. Glen Bowersock: *Hellenism in Late Antiquity*. Cambridge 1990; Arnaldo Momigliano: *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*. Oxford 1963; Frank R. Trombley: *Hellenic Religion and Christianization*, c. 370–529. 2 Vols. Leiden 1995; Susanna Elm: *Hellenism and Historiography. Emperor Julian and Gregory of Nazianzus in Dialogue*, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 33 (2003), pp. 493–515; Michael Maas: 'Delivered from their Ancient Customs: Christianity and the Question of Cultural Change in Early Byzantine Ethnography', in: Grafton/Mills, *Conversion* (note 5), pp. 152–188.
- 7 Clifford Ando: *Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire*. Berkeley 2000, p. xi.
- 8 *Codex Theodosianus* 14.1.1, AD 360.
- 9 Gregorio di Nazianzo. *Contro Giuliano l'Apostata. Orazione 4*, ed. and tr. by Leonardo Lugaresi. Firenze 1993; Gregorio di Nazianzo. *La Morte di Giuliano l'Apostata. Orazione 5*, ed and tr. by Leonardo Lugaresi. Firenze 1997. Susanna Elm: *Gregory of Nazianzus' 'Life' of Julian Revisited (Or. 4 and 5): The Art of Governance by Invective*, in: *Cristiana Sogno, Edward Watts (ed.): The Long Fourth Century. Festschrift for John F. Matthews*. Cambridge 2010 (in print).
- 10 *Jul. Ep.* 61c, 423c-d, in: *L'Empereur Julien. Œuvres complètes*. 4 Vols., ed. by Joseph Bidez et al., here Vol. 1.2, p. 73. Cf. Emilio Germino: *Scuola e cultura nella legislazione di Giuliano l'Apostata*. Napoli 2004, pp. 135–166.
- 11 Gregorio di Nazianzo, *Orazione 4.104* (note 9).
- 12 Gregorio di Nazianzo: *Orazione 4.104*, in: *Grégoire de Nazianze: Discours 4/5*, ed. and tr. Jean Bernardi. Paris 1983 (*Sources Chrétiennes* 309); English Translation SE.
- 13 Gregorio di Nazianzo: *Orazione 29.14*, in: *Grégoire de Nazianze: Lettres théologiques*, ed. and tr. Paul Gallay. Paris 1974 (*Sources Chrétiennes* 208); English Translation SE.
- 14 Gregorio di Nazianzo, *Orazione 30.12*; *Orazione 29.14*, in: *Faith Gives Fullness to Reasoning. The Five Theological Orations of Gregory Nazianzen*, ed. and tr. by Frederick W. Norris. Leiden 1991.
- 15 For an overview with additional bibliography see Kaldellis, *Hellenism* (note 4), pp. 130–190.
- 16 *Ibid.*, pp. 158–161.
- 17 While *Hellenos* is not an organic metaphor, I found an approach along the lines sketched by Hans Blumenberg in his 1960 article on Western tropologies of truth useful. Here, Blumenberg argued that the history of the concept of truth is devoid of a definite, terminological content; rather, it consists of a sequence of metaphors. Such conceptual metaphors »enrich the world of concepts (*Begriffswelt*), without loosing its fundamental quality,» see Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960), pp. 7–142, here p. 9f. (Translation SE). *Hellenism's* ethnic connotations with its associations of kinship thus

in a sense 'naturalize' what is not literally natural; i. e. it becomes a carrier for cultural values no longer associated with its original ethnic connotations, so that thanks to this metaphorical valence, a recognizably ethnic term survived through a sequence of terminological nuances. For methodological remarks see Rüdiger Zill: ›Substrukturen des Denkens.« Grenzen und Perspektiven einer Metapherngeschichte nach Hans Blumenberg, in: Hans Erich Bödeker (ed.): Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte, Metapherngeschichte. Göttingen 2002, pp. 209–258.

Römisch-Katholisch

Flauberts babylonische *translatio*

Hérodias, die letzte Geschichte der *Trois Contes* ist allgemein als dunkel und unverständlich kritisiert worden.¹ Da Flaubert schreiben kann, darf man annehmen, dass diese Unverständlichkeit beabsichtigt ist. *Hérodias*, das ist meine These, ist deshalb unverständlich, weil eine blind gebliebene Übertragung im Moment aller Momente, im Moment nämlich der Geburt der römisch-katholischen Kirche, Thema der Geschichte ist: Das Römisch-Katholische entpuppt sich in *Hérodias* als *translatio* Babels. Es handelt sich um eine esoterische Übertragung und schon in dieser Esoterik markiert Flaubert den entscheidenden Unterschied zum Evangelium, das mit Epiphanie und Pfingsten exoterisch auf weltweite Evangelisierung setzte. Unverständlich ist Flauberts Novelle so zum einen wegen der Blindheit dieser *translatio* und zum anderen weil es gilt, den Topos Babel als Ort der Sprachverwirrung zu illustrieren.²

Flaubert erzählt in *Hérodias* eine andere Geschichte von der Geburt des Christentums als es die Bibel tut. Das zeigt sich schon darin, dass die Novelle tatsächlich, ganz wörtlich, auf der Auslassung einer großen Neuigkeit, auf der Auslassung der frohen Botschaft gebaut ist. Der Text spart die sehnlich erwartete, für den Neuen Bund grundlegende Antwort aus, die Christus als den Messias beglaubigt:

Als aber Johannes im Gefängnis von den Werken Christi hörte, liess er ihm durch einen Boten sagen: Bist Du es, der da kommen soll, oder sollen wir auf einen anderen warten? Und Jesus antwortete und sprach zu ihnen: gehet hin und berichtet dem Johannes, was ihr hört und seht: Blinde werden sehend und Lahme gehen, Aussätzigte werden rein und Taube hören, Tote werden auferweckt und Armen wird die frohe Botschaft gebracht, und selig ist, wer an mir keinen Anstoss nimmt.³

An Stelle dieses Neuen Bundes, dieses Neuen Testaments, stellt Flaubert ein anderes Testament. Worin Flauberts Widerrede zur frohen Botschaft liegt, wird im Folgenden zu klären sein.

Der wohl von jedem Leser geteilte Eindruck der Unverständlichkeit ist umso seltsamer, als Flaubert eine Geschichte erzählt, die jeder aus der Bibel kennt: die Geschichte der Enthauptung von Johannes dem Täufer. Diese Familienintrige,

in der es um Macht, Mord und Sex geht, hat politische Dimensionen. Herodias will Herrscherin über ein Reich bleiben, das sie in Durchbrechung der jüdischen Ehegesetze durch die Macht des Sexes erlangt hat. Ihre Herrschaft will sie durch eben diese Macht festigen.⁴ Die Evangelisten Matthäus und Markus stimmen mit dem Historiker Flavius Josephus in dieser Tendenz überein, die Flaubert nach dem Stand der Forschungen seiner Zeit einarbeitet. In groben Zügen verhält es sich für Flaubert so: Die Königin Herodias, die von Johannes dem Täufer wegen ihrer inzestuösen Ehe mit Herodes in aller Öffentlichkeit verflucht wird, bringt ihren Mann – gegen seine Absicht – dazu, den für sie gefährlichen politischen Gegner Johannes aus dem Feld zu räumen. Herodias bekommt, was sie will: den Kopf des Johannes. Sie triumphiert über den, der ihrer Herrschaft gefährlich war und an ihrer Verstoßung gearbeitet hat. Mit den Waffen einer Frau bringt sie Herodes dazu, ihren Willen zu vollstrecken, indem sie seine am eigenen Leib erfahrene erotische Reizbarkeit nutzt. Als Mittel zum Zweck setzt sie ihre Tochter Salome ein, die sie aus erster Ehe mit dem Bruder des Herodes hat. Von Salomes Tanz während seines großen Geburtstagsgelages über alle Maßen erregt, verspricht Herodes Salome alles, was sie verlangt. Salome, wir kennen diese Szene, wünscht sich auf Geheiß der Mutter den Kopf des Johannes. Herodes, durch sein Versprechen gebunden, aber in düstere Vorahnungen über die Folgen fallend – die Herodias' Hoffnungen entgegengesetzt sind –, lässt der dem Wunsch der Mutter gehorsamen Salome den Kopf in einer Schüssel servieren. Das ist ein erstaunliches Detail, auf das Markus Wert legt, weil es die Verworfenheit des Anlasses, des heidnischen Festmahls als eines perversen Vorzeichens des Abendmahls, emblematisch bezeugt.

Flauberts Erzählung hält die Einheit von Ort und Zeit klassisch streng ein: Genau 24 Stunden, von Sonnenaufgang bis Sonnenaufgang, dauert die Geschichte der Enthauptung des Johannes in der Festung des Vierfürsten Herodes. Die Sonne wird noch eine entscheidende Rolle spielen; letzten Endes ist *Hérodiad* eine Sonnengeschichte. Der dramatische Charakter wird durch massiven Einsatz der wörtlichen Rede verstärkt. Warum die Geburtsstunde des Christentums, die Beglaubigung nämlich des Messias durch den ersten protochristlichen Märtyrer Johannes, als Tragödie und damit in einer Gattung erzählt wird, die durch das Christentum als überwunden gilt – man erinnere sich an Dantes *Göttliche Komödie* –, ist das Rätsel, das *Hérodiad* aufgibt.

Es bedarf einer erheblichen Kunstfertigkeit, um eine vertraute Geschichte bis zur Unverständlichkeit zu verfremden. Das offensichtlichste Stratagem Flauberts ist ein radikaler Perspektivenwechsel: *Hérodiad* stellt die Geburt des Christentums in einen in der biblischen Überlieferung im Hintergrund bleibenden, historisch aber fraglos einschlägigen, nämlich ganz und gar römischen Rahmen. Die völlige Selbstverständlichkeit dieser Dominanz mit all ihren Implikationen atmet aus jedem Wort des Textes. Palästina, Galiläa, Judäa sind in diesem Text vor allen

Dingen eines: römische Kolonie. Das zeigt sich bereits am Titel des Herodes, der als von Rom eingesetzter Befehlshaber »Tetrarch«, Vierfürst heißt.⁵ Aber was heißt römisch? Römisch heißt für Flaubert babylonisch. Dieser Topos wird illustriert; es gilt, dem Leser die Unverständlichkeit erfahrbar zu machen. Der Ausfall des Verstehens ist das Thema von *Hérodiades*, wo keiner irgendetwas versteht außer Gewalt und Sex, weil jeder blind und taub seine Eigeninteressen verfolgt. Nicht zufällig ist das beherrschende Thema von *Hérodiades* das Übersetzen. Theologisch-systematisch liegt die Novelle damit im Spannungsfeld von Babel und Pfingsten. Die chaotische Kakophonie ruft als Gegenbild Pfingsten auf. Die Geburt des Christentums, die hier erzählt wird, schließt im babylonischen Topos gegenbildlich die an Pfingsten geborene Kirche ein. Das bewusstlose Vorspiel Pfingstens am Hof des Herodias geben die Tauben, Symbol des Heiligen Geistes: »des colombes, s'envolant des frises, tournoyaient au-dessus de la cour« (206).⁶ Johannes der Täufer, so heißt es, taufte mit Wasser, um den anzukündigen, der mit dem Heiligen Geist tauft; der Heilige Geist senkt sich als Taube auf Christus herab, um dessen Gottessohnschaft zu bezeugen. Das Pfingstwunder, das die Sprachverwirrung beendet, ist Bedingung für die weltweite Evangelisierung. Dieses Wunder wird eine neue, in der Tat im Römisch-Babylonischen ganz unerhörte *forma vitae* begründen, die nicht in Selbstliebe, sondern in der Selbsthingabe des »Pour qu'il croisse, il faut que je diminue« (248), »Auf dass er wachse, muss ich abnehmen«⁷ von Johannes dem Täufer vor dem messianischen Opfertod, in dessen bestimmter Erwartung noch unverstanden, artikuliert und von Phanuel in einer Verzückung am Ende der Geschichte verstanden wird.⁸

Als solches ist die Kirche, der Neue Bund, Gegenbild des Römisch-Babylonischen. In Anlehnung an Augustinus' *Civitas Dei* heißt Römisch-Babylonisch *civitas terrena*: eine von Selbst- und nicht von Gottesliebe, von *concupiscentia* und nicht von *caritas* bestimmte Gesellschaft. Politisch artikuliert sich das in Brudermord und Inzest. Die universelle Gültigkeit des Brudermords ist im Werk Flauberts stille Voraussetzung, wie sie es seit Tacitus geworden war. Ob Flaubert, zeitgenössisch, in der *Éducation sentimentale* über die Revolution von 1848⁹ oder, historisch, in *Salammbô* über einen Aufstand im Karthago der punischen Kriege schreibt, Brudermord ist die Hintergrundfigur. Als Grundfigur für die Zerrissenheit jedes politischen Körpers, der nicht vom Willen Gottes, sondern von widerstrebenden Eigeninteressen der durch die *concupiscentia* motivierten Beteiligten regiert wird, findet der Brudermord im Bürgerkrieg bis in Flauberts Gegenwart seine buchstäbliche Erfüllung. Getreu nach Tacitus fügt Flaubert diesem Tableau das Motiv des Inzests, der bei Augustinus keine große Rolle spielt, als Parallelfigur zum Mord hinzu. Auch er bleibt als Brudermord und Elternmord in der Familie: *arcantum*. Beide, Bruderkrieg und Inzest, begründen und zerstören den gesellschaftlichen

Körper. Anders als bei den römischen Autoren sind bei den christlichen und postchristlichen Autoren Augustinus und Flaubert Brudermord, Inzest und ihr Ausagieren im Bürgerkrieg keine Perversion des politischen, gesellschaftlichen Körpers; sie sind dessen verborgene Grundlage und garantieren verdeckt dessen Funktionieren.

Die römisch-katholische Kirche, der Neue Bund, entpuppt sich in *Hérodiad* einerseits als Triumph des Babylonischen: als Ergebnis einer blind gebliebenen, verleugneten *translatio*. In Flauberts Perspektive ruht das Christentum auf einer tieferliegenden mythischen Schicht auf: Es ist – einerseits – nichts als die wirkungsmächtigere, globalisierte Fortführung des Cybelekults, der zum herrschenden römischen Staatskult geworden ist. Die Geburt des Christentums ist so auf der einen Seite der Moment, in dem nicht etwa Pfingsten zu einem Neuen Liebesbund führt, sondern Babel tatsächlich allumfassend, erdumspannend global – eben katholisch – und alles damit unhintergebar babylonisch-römisch wird. Das Christentum ist in Flauberts Verständnis eine Variante der orientalischen Kulte, die mit dem Ende der republikanischen Strenge Roms die Struktur des Staatswesens, der *res publica* unterspülen. Die verborgene *translatio*, die Flaubert in *Hérodiad* herauspräpariert, betreibt die Geburt der römisch-katholischen Kirche, in deren Haushalt das jüdische Erbe im orientalischen Milieu restlos schwimmt, aus dem Fleisch der orgiastisch-orientalischen, in Rom zur Weltherrschaft greifenden Phalluskulte. Als Folgeformation der in Rom zur Herrschaft gekommenen orientalischen Kulte, mit denen die christliche Religion den neuen Typ samt der neuen Rhetorik der Heilsreligion schafft, wird für Flaubert das christliche Abendland, bevor es überhaupt angefangen hat, ›asiatisch‹. Das ist auch deswegen für Flaubert eine besondere Ironie, weil die Apostel – das exzerpiert er jedenfalls aus der Apostelgeschichte – Asien *expressis verbis* von der Verkündigung der frohen Botschaft ausschlossen.¹⁰ Alle klassischen Ideale, alle griechische Rationalität, alle edle Einfachheit und stille Größe sind dieser *translatio Romae* gründlich ausgetrieben. Diese *translatio* inszeniert Flaubert in *Hérodiad*, er gibt sie, angemessen, eben babylonisch unverständlich, zu lesen.

Andererseits ist das Versprechen des Christentums einer neuen, nicht in *concupiscentia* begründeten, unerhörten Liebe – Pfingsten, Eucharistie, Liebesopfer – für die weltliche Geschichte immer schon und von allen Anfängen prägend. Bei aller historischen Akribie schreibt Flaubert so nie historische Romane, denn es gibt keinen Raum des Säkularen außerhalb des Geoffenbarten. Das Säkulare ist verkehrte Offenbarung, Geschichte nichts anderes als das Stellen dieses verkehrten Heilsversprechens. Sie hält es *ex negativo* als durchkreuztes aufrecht. Sie ist insofern nichts als verkehrte Offenbarung, *ordo inversus*. Geschichte ist blinde Verkündigung eines in der Perversion hervorgetriebenen Versprechens, als das Flaubert sie lesbar macht.

Augustinus gab die Politik auf und setzt auf die *civitas Dei*. Gegen die Anmaßung eines von Gott vorherbestimmten ewigen, irdischen Reiches, dessen Inbegriff Augustinus in der Prophezeiung des Vergilschen Jupiters *imperium sine fine dedi* (Äneis, I, 279) sah, setzte er das Reich Christi, nicht von dieser Welt, das sich in der Kirche hier auf Erden nur andeutet. Bei Flaubert hingegen sieht sich – in pointiert ironischer Verkehrung der römischen Theologie des Origenes – in der Geschichte die Vorhersage der grenzenlosen Herrschaft des römischen Jupiters bestätigt. Für Flaubert wird die Kirche restlos von Rom geschluckt, ist die katholische Kirche jetzt in einem ganz anderen Sinne römisch, befördert die Kirche, die ganz in der *translatio Romae* aufgeht, die Herrschaft Babylons. Das ist nun aber keine Verheißung mehr, sondern ein Fluch. Befördert durch die katholische Kirche, herrscht Babel unumschränkt und ewig.

Flauberts Hauptaugenmerk liegt nicht wie das der römischen Autoren auf der Kritik des Gesellschaftlich-Politischen. Es liegt auf den Manifestationsweisen der *civitas terrena* als Spielarten der Perversion eines Versprechens: des Versprechens eines Neuen Bundes, das genau im Akt der Verkündigung von dem Fluch, den es aufheben sollte, verschluckt wurde und das nur mehr ex negativo präsent gehalten wird von der Geschichte im Sinne der *civitas terrena*. Nur die Illustration irdischer Geschichte – dessen, was immer der Fall ist – hält die christliche Matrix als in der irdischen Geschichte pervertierte Folie präsent. Nur dort noch ist sie bezeugt. Das unterscheidet Flaubert radikal von Augustinus. Anders als bei Augustinus sind bei Flaubert Geschichte und Heil, *civitas terrena* und *civitas Dei*, nicht einfach unabhängig voneinander, sondern dialektischer, ist man versucht zu sagen, aufeinander bezogen. Denn Geschichte wird nur auf dem Hintergrund des evangelischen Versprechens als dessen Verkehrung lesbar, genau wie umgekehrt dieses Versprechen nur noch in der Perversion der Geschichte aufleuchtet. Es hat keinen positiven Ort mehr.

Flaubert buchstabiert die Welt, die er in *Hérodias* schildert, auf der Folie des Neuen Bundes. Der Zustand der babylonischen Sprachverwirrung, in der nur Sex und Gewalt, beide gleich tödlich, universal verstanden werden, ist die Verkehrung von Pfingsten, wo der Heilige Geist alle in der göttlichen Liebe eint und erleuchtet. Das Festmahl des Herodes ist Verkehrung des Liebesmahls der Eucharistie. Der politische Körper, wie er auf dem Geburtstagsmahl des Tetrarchen inszeniert wird, ist nicht nur in Anlehnung an die Kaiserviten des Sueton Perversion des politischen Körpers, sondern auch Verkehrung des Körpers, wie ihn die Kirche Christi stellt. Der Tod allen Fleisches – der Kopf des Johannes in der Schüssel wird zu Aas unter Aas – ist das Gegenbild der Verklärung und Auferstehung des Fleisches. Die christliche Matrix bleibt unthematisiert, aber nur wenn man sie als verkehrte Folie erkennt, offenbart *Hérodias* ihren Sinn. Wenn es in *Hérodias* um die Geburt des Christentums im Jahre 30 geht, so geschieht das bei Flaubert

bereits auf der Folie christlicher Schemata, die in Gestalt der Perversion ex negativo aufgerufen werden. Entziffert wird diese ›Geburt‹ nach Maßgabe einer politischen, hermeneutischen, theologischen Struktur, die zu der Zeit, in der die Erzählung spielt, noch gar nicht existierte.

Die römisch-katholische Kirche führt in dieser verheerenden *translatio* das römische Erbe fort, ja erst sie bringt Rom/Babel seinen globalen, wahrhaft katholischen, allumfassenden Triumph. Indem sie Reich und Heil, Sieg und Kreuz zusammenbindet, indem sie politische Theologie treibt, führt sie über ihre politischen Nachfolgeformationen – französische Republik, französisches Kaiserreich – den römischen Fluch bis in die Gegenwart des 19. Jahrhunderts fort. *In hoc signo*, in diesem Zeichen, haben nicht die Juden, wie Nietzsche in seinem notorischen Antisemitismus meint, in diesem Zeichen hat Babel gesiegt. Das ist die schlechte Nachricht, das Dysevangelium, das Flaubert in *Hérodiad* durchaus auch als größten Witz der Geschichte verkündet.¹¹ Gegen das Neue Testament stellt Flaubert ein anderes Testament. Sein Neuer Bund, der hier im Zeichen des Babylonischen geschmiedet wird, ist der zwischen Römern und Juden. Es ist die alle Zukunft aus sich zeugende Allianz zwischen Herodias und Aulus. Einzig die Geschichte legt, blind, Zeugnis vom Heilsversprechen ab, das sie von den Anfängen an konstituiert. Nur in ihr scheint das Heilsversprechen ex negativo auf.

Flauberts letzte Erzählung vollendet in seiner mythenkritischen Lektüre zum einen die Vernichtung der römisch-katholischen Kirche als eine von den Anfängen und durch alle Anfänge verworfenen Religion, deren Verheerung allein die Literatur ein Zeichen entgegensetzen, deren falschem Erlösungsversprechen aber auch, und entscheidender, allein die Literatur die Treue des Zeugnis des Lebens Christi und aller in seiner Nachfolge mit ihm Leidenden bewahren kann: gestorben am Kreuze. Was die Literatur bewahrt, ist nichts als eine bis zur Selbsthingabe gehende Liebe, deren erste, in *Hérodiad* noch unvollständige Einsicht auf die Sentenz: »Auf dass er wachse, muss ich abnehmen« gebracht wird – einer Liebe, entschieden nicht von dieser Welt, die das ihre nicht sucht. Dass sie hier noch von einem Nutzen-Schaden-Kalkül angetrieben wird – ab- und zunehmen –, macht ihre Vorläufigkeit aus. Sie beinhaltet jedenfalls auch in dieser Vorläufigkeit einen radikalen Bruch mit allem Römischen-Babylonischen. Literatur oder jedenfalls Flauberts Texte werden im Festhalten dieser Maxime Gegeninstanz zur römisch-katholischen Kirche und zu ihren modernen, säkularen Erben. Flaubert interpretiert das römisch-katholische Christentum als verschärfte Form der Idolatrie. Er analysiert es als Phallogatrie, wie es der Cybelekult ist. Aber diese Mythenkritik wird nicht im Geiste der Aufklärung geleistet, sondern im Zeichen des Kreuzes. Flaubert betreibt keine Säkularisation, in der er nichts als eine Umschrift der Heilsgeschichte sieht, deren Folgen vielleicht noch verheerender sind als die der

katholischen Kirche: Unter dem Deckmantel eines neuen heilbringenden Reichs von dieser Welt, wie es die Revolutionen zu versprechen nicht müde werden, wird das Verhängnis aller irdischen Geschichte nur umso effektiver und schwindelerregender fortgetrieben.

Das Fressen des Aulus treibt ex negativo die Eucharistie hervor, der Tanz der Salome Pfingsten. Der dritte Akt der *Hérodiades*, das vom Vierfürsten zu seinem Geburtstag gegebene Festessen, wird von den Signifikantenketten Opfer, Mahl, Verwandlung, Fleisch und Wein beherrscht. Thematisch steht die Frage der Auferstehung des Fleisches im Vordergrund – »am dritten Tage auferstanden von den Toten« – die an eine politische Frage, nämlich die Frage des Reiches, gekoppelt ist: »Mein Reich ist nicht von dieser Welt«, »Dein Reich komme«. Massiv drängt sich das Fleisch und die Frage nach seiner Verzehrbareit in den Vordergrund. Die Austauschbarkeit von Menschenfleisch und Tierfleisch – Lamm Christi, Sündenbock – spielt dabei eine entscheidende Rolle. Was den Text konstituiert, ist eine bis ins Unerträgliche gehende Verzerrung des Narrativs von Liebesopfer und Liebesmahl, von Kreuzigung und Eucharistie.¹²

Der Zusammenhang von Fleisch und Auferstehung ist Thema des Gesprächs oder eher der Anbrüllereien während des Festmahls, das gegen die Überlieferung der Bibel und gegen die historische Wahrheit, aber um der tieferen Wahrheit dieses Flaubertschen Neuen Testaments willen Römer und Juden vereinigt. Die Frage der Auferstehung des Fleisches wird in direkter Berührung, Seite an Seite gewissermaßen, mit Bergen von totem Fleisches diskutiert: »On servit des rognons de taureau, des loirs, des rossignols, des hachis dans des feuilles de pampres; et les prêtres discutaient sur la résurrection« (232).

Die Juden diskutieren, ob Johannes der wiedergekommene Elias ist, die Römer hingegen halten sich an Lukrez, der die Hoffnung des Körpers auf ewiges Leben ad absurdum führt: »Nec crescit, nec post mortem durare videtur« (230), »weder wächst noch erhält sich der Körper nach dem Tod«. In der Parallelführung des lateinischen Zitats zur Maxime des Textes, die es zu verstehen gilt: »Pour qu'il croisse, il faut que je diminue«, in der Alliteration nämlich von »crescit« und »croisse« – groß werden, wachsen –, klingt die phallische Sexualisierung der Frage der Auferstehung bereits an.

Für den Zusammenhang von Tod und Fleisch liefert Aulus Vitellius das einprägsamste Beispiel. Von Gier verzehrt, schlingt er sich zu Tode. Aulus, der den Appetit des Fleisches verkörpert, ist bei Flaubert wie bei Sueton¹³ widernatürliche Perversion des Herrscherkörpers. Aulus versucht gar nicht, seiner alles verschlingenden, maßlosen Fressgier, die später – wie Flaubert aus der Perspektive desjenigen, der die Geschichte kennt, sagen kann – das Universum in Erstaunen versetzt, Herr zu werden. Tyrannisch wird er von seinen Lüsten beherrscht. Diese hemmungslos zu befriedigen, hat er die Seidenarme seines Kleides auf dem Festmahl nach hinten

binden lassen. Sein Körper hat sein natürliches Geschlecht verloren; sein weibisches Wesen wird durch seinen ostentativen Luxus unterstrichen: »et un collier de saphirs étincelait à sa poitrine, grasse et blanche comme celle d'une femme« (222). Genauso zügellos, wie er seiner Fresssucht nachgibt, lässt er sich von seinen sexuellen Lüsten beherrschen. Der Name des schönen Jungen, dem Aulus verfallen ist, bringt die Dekadenz des Römischen auf den Begriff: »l'Asiatique« (222).¹⁴ Aulus, seiner Gier willenlos ausgeliefert, ist nichts als obzönes, schamlos zur Schau gestelltes Fleisch. Die Verkehrung des guten Herrscherkörpers, der hier Kopf steht, stellt Aulus auch buchstäblich: »Alors ses pieds nus dominaient l'assemblée« (224).

Soweit folgt Flaubert Sueton. Aber Aulus kommt bei Flaubert noch eine das römische Motiv der Pervertierung des politischen Körpers übersteigende Funktion zu. Wenn Flaubert zum einen das bei den Römern während der Festgelage zum üblichen Topos der Dekadenz gehörende Erbrechen in den Vordergrund stellt, dann betont er die Verwandlung, die die Speisen als Erbrochenes erfahren. Er unterstreicht zum anderen die Todesbedrohung, die von diesem maßlosen Fressen ausgeht – beides Momente, die bei Sueton fehlen. Diese Todesbedrohung durch das Einverleiben der Speisen wird im Bild deutlich, das der Körper des Aulus am Ende darstellt: »il gisait derrière un monceau de victuailles« (236). Das »gisait« erinnert an einen Leichnam, so dass Aulus als ein Berg toten Fleisches neben einem Berg toten Fleisches endet. Aulus' Fressen wird zur Gegenfigur des lebensspendenden Liebesmahles. Dass nur Lämmerschwänze (236), Fettpakete, wie der Text sagt, seine Wut zu besänftigen mögen, ist eine besonders finstere Pointe dieser Gegenfigur zum Lamm Christi.

In den Kontext der Eucharistie gehört es auch, dass Aulus – selbstverständlich in einem ganz anderen Sinn – den Mangel an Wandlung von Speisen anklagt. Aulus findet, in der Tradition der römischen Dekadenz, dass die Gerichte nicht ausreichend verkleidet sind, und deswegen, zu primitiv, seinen raffinierten Geschmack nicht befriedigen können. Er weist damit aber gleichzeitig – blind natürlich und gewissermaßen *en travestie, déguisé* – auf die nicht stattfindende Transsubstantiation hin: »et le repas lui déplaisait, les mets étaient vulgaires, point déguisés suffisamment!« (236) Der Zusammenhang von Wein und Opfer, in dessen Zeichen Christus und Bacchus später manchmal in der Ikonographie zusammengeschmolzen wurden – Bacchus/Christus als Figur der nüchternen Trunkenheit, mit der das Evangelium berauscht –, wird von dem betrunkenen Aulus im entgegengesetzten Sinn, dem blinden Buchstabensinn nämlich, vorweggenommen: Der Gott der Juden ist Bacchus und dem Gott des Rausches huldigen sie; daher der Weinstock in ihrem Tempel.¹⁵ Der Übersetzer, der Galiläer ist, weigert sich, diese Beleidigung zu übersetzen – keine *translatio* (168). Die Trunkenheit, die auf dem Fest herrscht, ist nicht die nüchterne Trunkenheit, die den Gott Liebenden bei der Lektüre des Evangeliums ergreift, sondern einfach Betrunkenheit, die zu Wut,

Zorn, Lüsterheit und Mord führt. In der Figur des Aulus werden alle Elemente, die die Eucharistie ausmachen, konzentriert und pervertiert. Damit kommt Aulus in der Ökonomie der Geschichte ein, wenn man das bei seinem Körperumfang so sagen darf, besonderes Gewicht zu.

In diesem einmal so gefassten Rahmen wird Johannes zum Sündenbock.¹⁶ Zwei Momente vereinigen die Gäste auf diesem Fest, die sonst alles trennt: ihre Geilheit auf Salome und ihr Abwälzen allen Unglücks auf Johannes, dessen Kopf sich deshalb alle unisono wünschen. Sex- und Mordlust sind das Einzige, was den Gesellschaftskörper einigt: »Il dérange tout!« dit Jonathas. / »On n'aura plus d'argent, s'il continue!« ajoutèrent les Pharisiens. / Et des récriminations partaient: / »Protège nous« »Qu'on en finisse!« (234) Die Liebe, der Johannes zum Opfer fällt, ist nicht die *caritas* des Vaters, sondern die inzestuöse Lust des Herodes auf seine Nichte: »C'était Hérodiade, dans sa jeunesse« (238). Was auf diesem Fest verzehrt wird, ist nicht Fleisch und Blut in der Gestalt von Brot und Wein, sondern schlaucheweise Wein und bergeweise totes Fleisch. Die tote Qualität wird in der Beschreibung der anatomischen Teile eines zerlegten Leichnams – Zungen, Schwänze, Nieren – und in der Aasqualität als absolute Steigerung des Toten, der ihm durch die Geierhalse (vgl. 226) zukommt, betont. Als Aas erscheint auch der Kopf des Johannes am Ende, der auf seinem Teller zwischen den Abfällen auf dem Tisch zurückbleibt – im Genre einer flämischen *nature morte*: »Puis il leur montra l'objet lugubre, sur le plateau, entre les débris du festin.« (248)

Das Moment der Todheit des Fleisches wird durch das anatomische Register, das Flaubert benutzt, um den abgeschlagenen Kopf des Johannes zu beschreiben, hervorgerufen: »La lame aiguë de l'instrument, glissant du haut en bas, avait entamé la mâchoire. Une convulsion tirait les coins de la bouche. Du sang, caillé déjà, parsemait la barbe« (246). Die Hinrichtung des Johannes wird mit dem Schlachten des Sündenbocks im Tieropfer parallelisiert. Vorstellungen vom Schlachten und Hinmetzeln hängen nicht nur am Kopf des Johannes, sondern auch, implizit, an Aulus, der später gelyncht und als gelynchter Körper durch Rom getragen und der Masse vorgeführt wurde; diese, in der Zukunft liegende Szene wird durch die Pharisäer, die Antipas mit Messern bedrohen, als ob sie ihn abschlachten wollten, aktualisiert (234). Die Bilder der Austauschbarkeit von Mensch und Tier konvergieren in der Vorstellung des Lamms Gottes, das, als Sündenbock, die Sünden der Welt hinwegnimmt. Die Sublimierung, die das Evangelium an diesem Bild unternimmt, wird von Flaubert verkehrt, nicht ins Menschlich-Göttliche vergeistigt, sondern im Tierisch-Fleischlichen verbuchstäblicht. Der fließende Übergang zwischen Menschen und Tieren, der in Flauberts *Contes* und besonders in diesem dritten Teil prägend ist – Tiere mit menschlichen, Menschen mit tierischen Qualitäten –, kommt im Bild des geschlachteten Sündenbocks zu einem schrecklichen Ende.

Der Tanz der Salome nun verkehrt Pfingsten. Er führt zu einer Reaktion, die Perversion der Erfüllung durch den Heiligen Geist ist. Die Feuerzungen des Heiligen Geistes entzünden alle in lebendiger Liebe, in der jeder jeden universal versteht. Auch die Männer auf dem Festmahl des Vierfürsten werden durch die unsichtbaren Funken, von denen Salome sprüht, in Liebe entflammt: »de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes« (240). Über alle trennenden Unterschiede hinweg werden sie für einmal zu einem neuen ›Liebesbund‹, der hier jedoch ausschließlich auf die fleischliche Liebe abzielt, der alles Geistige ein Buch mit sieben Siegeln ist: »et les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avarés publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes, tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise« (240f.). Dass Salome lispelt, als sie den Namen des Johannes sagt, den sie sich nicht merken kann, ist auch Zeichen ihrer Kindlichkeit;¹⁷ dass sie mit der Zunge anstößt, ist in seiner widerständigen Fleischlichkeit aber auch noch einmal Gegenbild der pfingstlichen Feuerzungen.¹⁸

Der Tanz der Salome steht im Zeichen von Erektion und Kastration, von Tod und Auferstehung. Über das pfingstliche Gegenbild hinaus interpretiert Flaubert die biblische Erzählung vom Tanz der Salome und der Enthauptung des Johannes als eine Variation des Cybelekults, eines Phalluskults. Und das tut er nach Creuzers verbändiger *Symbolik und Mythologie der alten Völker* aus dem Jahre 1841. Creuzer führt in seinem Werk alle Religionen auf *ein* Schema, nämlich auf das Ersterben und Erstehen der Sonne als dem Prinzip der Fruchtbarkeit und damit allen Lebens zurück. Die vorchristlichen Religionen tun ihm zufolge nichts Anderes, als dieses Absterben und sich Wiederaufrichten der Natur in der menschlichen Sexualität und hier vor allem in Phalluskulten zu symbolisieren und zu inszenieren. Der Tanz der Salome und die sich daran anschließende Enthauptung des Johannes ist Kondensat der Elemente des Cybelekults. Hérodias erscheint als Erdmutter, wie Cybele mit den beiden Löwen, und gibt zu diesem im Tanz entwickelten Thema von Lust, Opfer und Tod das emblematische Vorspiel. »Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides, se dressant contre la porte, elle ressemblait à Cybèle accotée de ses lions« (238). Das Todesmotiv kündigt sich in den beiden Löwen an, die hier den Löwen gleichen, die den Grabeingang von Mykene bewachen.¹⁹ Einschlägig ist auch das kriegerische Element, in dem sich diese Männer im Überschwang der Freude über die Unvergänglichkeit des Penis des Attis – über den Aufstieg der lebensspendenden Sonne – nicht nur selbst verstümmeln, sondern »grimmig kriegerisch« zu den Waffen greifen; wichtig auch der Umstand, dass die die Göttin anbetenden Männer oft weibliche Kleider tragen. Kriegerisches Element und transvestitischer Einschlag sind bei den Männern, die auf dem Fest des Vierfürsten versammelt sind, unübersehbar. Die Musik, oder die Pfeife, nach der Salome tanzt, ist die ihrer Mutter, die der Cybele. »Pauken

donnern von Schlägen der Hand, da rauschen die hohlen Cymbeln darein, und es droht das Getön raustimmiger Hörner«, nimmt Flaubert die bei Creuzer zitierte Beschreibung eines solchen Festes bei Lukretius auf.²⁰ Salome, um die Metapher weiterzuführen, ist in den Händen ihrer Mutter gut geübtes, ebenso williges wie gleichgültiges Instrument, prostituiert und missbraucht zum Morden um der Herrschaft willen.

Die Strümpfe der Salome sind mit Alraunen übersät;²¹ sie entspringen, sagt der Volksmund, unter dem Galgen aus dem Samen der hingerichteten Männer, die, weiß wieder der Volksmund, im Moment des Todes eine Ejakulation haben.²² Zum Tanz spielen »les sons funèbres de la gingras« (240) und die Zymbeln auf, Trauermusik, wie sie den Kult der Cybele begleitet. Salome nimmt das Resultat des Tanzes – den abgeschlagenen Kopf – im vor ihr während des Tanzes gestellten Bild der Enthauptung schon vorweg: »Sa nuque et ses vertèbres faisaient un angle droit« (242). Flauberts *Voyage en Égypte* ist, was dieses Bild des Geköpftseins angeht, expliziter und verzeichnet gleichzeitig die Angst, die von dieser Tanzfigur ausgelöst wird: »son col glisse sur les vertèbres d'arrière en avant, et plus souvent de côté, de manière à croire que la tête va tomber – cela fait un effet de décapitement effrayant.«²³ Wie entmannt bleibt der Tetrarch nach der Erregung zurück: »Le Tétrarque s'affaissa sur lui-même, écrasé« (242). Das Köpfen des Johannes ist offensichtlich eine verschobene Entmannung²⁴ und entspricht der Entmannung der Priester der Cybele. Der Tanz illustriert das für den Cybelemythos zentrale Zusammengehen von Lust und Entmannung, von Lust und Opfer, Lust und Tod. Flaubert geht in der Kondensation des Mythos weiter und nimmt das Sonnenmotiv auf, das die Sonnenab- und -zunahme in Entmannung und Wiederaufrichtung symbolisiert. Das Rätsel, um das *Hérodias* kreist, ist der Spruch, den der Johannes in seinem Gefängnis in der Erdhöhle gewissermaßen aus der Gebärmutter der Erdgöttin Cybele heraus sprechend immer wieder vor sich hinmurmelt: »Pour qu'il croisse, il faut que je diminue«, ›damit er größer wird, damit er wächst, muss ich kleiner, kürzer werden, schrumpfen‹. Dieser Spruch ist das Rätsel einer unerhörten Liebe und zum einen Kurzformel der christlichen Liebesbotschaft: Selbstopfer um eines Anderen willen. Zum anderen ist es ein Wortwitz, der diese Liebesbotschaft auf Wortwörtlichkeit reduziert: ›Damit er groß werden kann, muss ich einen Kopf kürzer gemacht werden‹. Auf dem Hintergrund des Cybelkults ergeben sich noch eine dritte und eine vierte Leseweise. Christus wird zur Wintersonnenwende geboren, wenn die Sonne zunimmt und die Tage länger werden, Johannes zur Sommersonnenwende, wenn das Licht abnimmt und die Tage zum Winter hin kürzer werden: ›Ich muss abnehmen, vergehen, damit er zunehmen, groß werden kann‹. Damit stellt Flaubert das Verhältnis zwischen Johannes und Christus in den durch Entmannung und Phalluskult gezeichneten Natur- und Sonnenkult. Dass Christus der ersehnte Messias ist, wird deswegen

auch gleichzeitig mit der aufgehenden Sonne verkündet: »A l'instant où se levait le soleil, deux hommes, expédiés autrefois par Iaoakanann, survinrent, avec la réponse si longtemps espérée« (248). Das heißt jetzt aber auch, in die für diese Kulte durchgängige sexuelle Symbolik zurückübersetzt: »Damit er groß werden, wachsen kann (im sexuellen Sinne), muss ich klein, kastriert werden«. Damit ist das Christentum endgültig in die phallischen Kastrationskulte eingereiht und Flauberts mythenkritische Analyse zu Ende geführt.

Flaubert unternimmt die Einreihung des Christentums in den Cybelekult, wodurch das Christentum zu einer mythischen Naturreligion und wie diese zu einer Phallolatrie wird. In der Figur von Herodias/Salome wird in einer synkretistischen Bewegung Cybelekult und die Geschichte von Isis und Osiris – das Motiv von Inzest nämlich und Brudermord, das im Cybelekult keine Rolle spielt – zusammengeschmolzen. Diese Cybele, Herodias, ist ganz von dieser Welt und diese politisch-historische Welt des Juden- und Römertums beherrscht sie durch Phallolatrie, Brudermord und Inzest. In diesem Zeichen wird das Herrscherpaar von Roms Gnaden – gegen die historische Wahrheit, denn Herodias war keine Brüdermörderin – durch komplizierteste Quellenmontage eingeführt. Diese römisch-allumspannende politische Religion, die durch Inzest, Brudermord und Phallolatrie befördert wird, drückt sich in der Allianz, dem Testament, des späteren Kaisers Aulus Vitellius und Herodias aus: Aus ihnen wird das Neue geboren. Sie, die beide steril sind – Herodias als Strafe für den Inzest, sagt Johannes, und Aulus als Lustknabe,²⁵ als, wie die Römer drastisch sagen, dem Tiberius williger Schließmuskel, dessen Lust wieder Knaben gilt – gebären jetzt in einem ganz neuen Sinne das Katholisch-Römische. Das ist das Testament, der Bund, den Flaubert gegen den Neuen Bund, das Neue Testament stellt. Dieser neue Bund ist auch eine Perversion der Jungfrauengeburt, in der Maria Jesus durch das liebende Verstehen des Wortes gebärt. Aulus und Herodias stehen für die Per-version, für die Reduktion von Eucharistie und Pfingsten auf das in Sex und Gewalt todesverfallene Fleisch – keine Verklärung weit und breit – und die Buchstäblichkeit eines von keinem Geiste der Liebe angewehnten Verstehens.

Das Entscheidende an Flauberts Synkretismus scheint mir ein politisch-historischer Punkt, der sich um die Frage des Reiches dreht.²⁶ Flaubert schiebt unter bewusster Verdrehung der historischen Fakten historisch-politische Texte (Sueton, Flavius Josephus) und Mythologien (Creuzer) ineinander. Zu welchem Zweck? Um die doppelte Genealogie des Christentums aufzuzeigen. Auf der einen Seite nämlich bricht die römisch-katholische Kirche nicht mit politischer Theologie, sondern führt sie unter verheerenderen Bedingungen fort. Erst mit dem Christentum, geboren aus der unheiligen Allianz von Aulus und Herodias, wird der Anspruch eines heilbringenden Reiches von dieser Welt deswegen global, weil er unter dem Vorwand eines Reiches *nicht* von dieser Welt effektiver denn je vorangetrieben wird. Die für Rom und später für das christliche Abendland so

wichtige Unterscheidung zwischen Orient und Okzident, dem Fremden und dem Eigenen, dem Sinnlichen und dem Rationalen, dem Männlich-Aufrechten und dem Verweibischt-Tyrannischen, zwischen Rom und Babylon, aber auch die zwischen Jerusalem und Babylon bricht zusammen; alle, Juden wie Römer, sind aus dieser Perspektive so ›asiatisch‹ wie römisch-katholisch, nämlich römisch allumfassend mit den Reichen dieser Welt in Brudermord und Inzest geeint. Dieses Zusammengehen von Jüdischem und Römischem zeigt sich an der in Rom so wie in Israel überall verbreiteten Praxis von Inzest und Brudermord: »N'importe! On est pour moi bien injuste!« disait Antipas, ›car enfin, Absalom a couché avec les femmes de son père, Juda avec sa bru, Amnon avec sa sœur, Loth avec ses filles« (214), resümiert der Vierfürst die Fälle des Inzestes, von denen das Alte Testament berichtet. Die *arcana imperii* der jüdischen Herrscherfamilie von Herodes dem Großen lesen sich so: »C'était lui qui avait noyé Aristobule, étranglé Alexandre, brûlé vif Matthias, décapité Zosime, Papis, Joseph et Antipater« (244). Das Morden ist so in den römischen wie in den jüdischen Herrscherfamilien eine Familienangelegenheit: Aristobule ist der Schwager, Joseph, Alexandre und Antipater sind die Söhne Herodes des Großen. Politisch konkret zeigt sich dieser Bund zwischen Römern und Juden in der Allianz zwischen Herodias und den Sadduzäern, die vereint den Mord an Johannes vorantreiben. Geistesgeschichtlich, kann man sagen, wird die Rolle des Alten Testaments auf die jeder beliebigen anderen historischen Quelle reduziert: eine Quelle, die wie alle historischen Quellen nach Flaubert von nichts berichtet als von den *arcana imperii* Inzest und Brudermord.

Einerseits vollendet die katholische Kirche so unter Aulus und Herodias im Zeichen römischer Macht und ihrer jüdischen Allianzen die Globalisierung Babels. Gleichzeitig halten die beiden aber ex negativo in satanischer Ironie am christlichen Versprechen von Auferstehung und Pfingsten fest. Ihnen kommt die Funktion zu, die Renan Nero als dem Antichristen zuspricht.²⁷ *Hérodias* leistet keine Kritik, sondern eine Dekonstruktion der Religion. In der Verkehrung, der Perversion des Heilsversprechens, das die Geschichte darstellt, wird dieses nicht verneint, sondern als durchkreuztes bejaht, eben dekonstruiert.

Und doch gibt es bei Flaubert noch Spuren eines Ausweges, Spuren eines nicht fleischlichen Verstehens, das in der Verzückung Phanuels aufleuchtet. Der Ausweg in diesem Sinne wird gewiesen durch den tatsächlichen Ausgang aus dem von Herodias in der Kopfzeile, im Titel beherrschten Babels, aus der Festung des Vierfürsten, aus dem Raum der Tragödie; ganz wörtlich nehmen die drei Jünger diesen Ausweg. Herodias verschwindet aus der Geschichte. Den Kopf des Johannes hingegen bekommt entgegen der biblischen Überlieferung nicht Herodias, sondern erhalten die drei Jünger, die sich in der Bibel mit dem geköpften Leichnam begnügen müssen. Am Kopf des Johannes, seiner *testa*, seinem Testament, tragen sie schwer. Sie tragen ihn abwechselnd – das ist die einzige solidarische Handlung

der ganzen Geschichte – und verlassen gemeinsam die Feste des Herodes, um dem Kreuz entgegen zu gehen, ihren Kreuzweg anzutreten.

Bleibt das Blau, das in *Hérodias*, und nicht nur da, glücksverheißend aufleuchtet: in den Mähnen der Pferde, in den Haaren des Tetrarchen, im Lapislazuli und natürlich im Blau des Himmels. Die kostbarste aller Farben, schwindelerregend teuer auch in der Herstellung: Farbe Mariens – Farbe eines fetischistischen, illusionären, versteinerten und doch – gleichzeitig, *quand même*, bin ich versucht mit Oscar Mannoni zu sagen – zum Leben belebten Glücks – Versprechen, einer Sprache, die liebend verstanden wird, und einer Liebe, die nicht zum Tode ist.

Anmerkungen

- 1 Der lange Reigen derjenigen, die diese Unlesbarkeit beklagen, beginnt zeitgenössisch mit Taine, Aglaé Sabatier und Sainte-Beuve und endet vorläufig mit Gérard Genette. Für Aglaé Sabatier siehe Gustave Flaubert: *Trois Contes*, hg. von Louis Conard. Paris 1910, hier S. 225f. Gérard Genette: *Demotivation in Hérodias*, in: Naomi Schor, Henry F. Majewski (Hg.): *Flaubert and Postmodernism*. Lincoln, London 1984, S. 192–201, hier S. 201.
- 2 Siehe zur Topik von Babel Arno Borst: *Der Turmbau von Babel*. 6 Bde. Stuttgart 1957–1963.
- 3 Matthäus 11,2–6, zit. nach der Zürcher Bibel, hg. vom Kirchenrat des Kantons Zürich. Zürich 1978.
- 4 Vgl. dazu Flavius Josephus: *Jüdische Altertümer*, übers. von Heinrich Clementz. Wiesbaden 2004, hier S. 885.
- 5 Vgl. Susanna Elm: »Translating Culture:« Gregory of Nazianzus, Hellenism, and the Claim to *Romanitas* (im vorliegenden Band).
- 6 Alle Zitate nach Gustave Flaubert: *Drei Erzählungen – Trois Contes*, übers. und hg. von Cora van Kleffens und André Stoll. Frankfurt/M. 1983. Seitenangaben im Text.
- 7 Johannes 3,30; in der Übersetzung der Zürcher Bibel (Anm. 3): »Jener muss wachsen, ich aber abnehmen.«
- 8 In Gustave Flaubert: *Carnets de travail*, hg. von Pierre-Marc de Biasi. Paris 1988, S. 537 und S. 646, regt de Biasi an, Flaubert habe bei einer Relektüre von Renan daran gedacht, dessen *Les origines du christianisme* in eine Geschichte zu verwandeln. Man kann sich fragen, ob diese Flaubertsche Formel nicht eine besonders gelungene Illustration von Renans *Resumée* der Geschichte des Johannes ist: »Pour avoir été supérieur à l'amour propre, il est arrivé à la gloire et à une position unique dans le panthéon religieux de l'humanité« (Ernest Renan: *Histoire des origines du christianisme*, hg. von Laudyce Rétat. 2 Bde. Paris 1995, hier Bd. 1, S. 147).
- 9 Vgl. Barbara Vinken: *Rom – Paris*, in: Walter Seitter, Cornelia Vismann (Hg.): *Römisch*. Zürich, Berlin 2006 (*Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft* 30), S. 81–96.
- 10 »L'Asie ne doit pas être chrétienne« notiert Flaubert und zitiert als Beleg: »le Saint Esprit leur défendit d'annoncer la parole de Dieu en Asie.« Manuskript in der Pierpoint Morgan Library (New York), Exzerpte aus der Apostelgeschichte.
- 11 Vgl. Hans Peter Lund: *Flaubert – Trois Contes*. Paris 1994, hier S. 88.
- 12 Von »Karnevalisierung« würde ich in diesem Kontext nicht sprechen, weil es nicht um lustvolle Affirmation, sondern um die Denunziation des unerträglich Grauerregenden geht.
- 13 C. Suetonius Tranquillus: *Vitellius*, in: ders.: *Die Kaiserviten*, hg. und übers. von Hans Martinet. Düsseldorf, Zürich 1997 (*Sammlung Tusculum*), S. 792–823.
- 14 Dieses Babylonisch-Asiatische hat eine besondere Pointe. Wie Flaubert aus der Apostelgeschichte

- exzerpiert, nimmt der heilige Geist Asien *expressis verbis* von der Verkündigung der frohen Botschaft aus, vgl. Anm. 10.
- 15 Dem Zusammenhang zwischen Bacchus, Adonis und Christus wäre hier nachzugehen; Aulus spielt auf ihn an, denn nicht Bacchus, sondern Adonis wurde von einem Eber (»pourceau«, »grosse bête«) getötet; vgl. Flaubert, *Hérodiad* (Anm. 6), S. 236.
- 16 Vgl. René Girard: *Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark*, in: *New Literary History* 15 (1984), S. 311–324. Wunderschön hat Girard die Dynamik der *civitas terrena* auf den Punkt gebracht. Dieser prekäre gesellschaftliche Bund bindet die von mimetischen, also rivalisierenden Interessen Geleiteten durch Menschenopfer: »The dreadful paradox of these desires is that they can make peace with each other only at the expense of some victim« (S. 320).
- 17 Mit dieser ausgesprochenen Kindlichkeit steht Flaubert in der Tradition der Bibel und gegen die dekadente Rezeption der Salome. Vgl. Helmut Pfeiffer: *Salome im Fin de Siècle*. Ästhetisierung des Sakralen, Sakralisierung des Ästhetischen, in: Steffen Martus, Andrea Polaschegg (Hg.): *Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten*. Bern u. a. 2006 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 13), S. 303–336.
- 18 Gabriele Brandstetter verdanke ich diese Beobachtung.
- 19 Siehe zu der Ausgrabung den Kommentar de Biasi in: *Gustave Flaubert: Trois Contes*, hg. von Pierre Marc de Biasi. Paris 1999, hier S. 170.
- 20 Georg Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Nachdr. d. 3., verb. Ausg. Leipzig [u. a.] 1837–1843. 4 Bde. Hildesheim u. a. 1973 (Volkskundliche Quellen 5), hier Bd. 2, S. 380.
- 21 Vgl. Flaubert, *Hérodiad* (Anm. 6), S. 238: »Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores«.
- 22 Vgl. Vera Hambil: *Verwendung und Bedeutung der Alraune in Geschichte und Gegenwart*. Passau 2003, S. 93: »Im 15. oder 16. Jahrhundert wurde das Element des Galgens und der Entstehung der Pflanze aus dem Samen oder dem Urin eines Gehängten in den mitteleuropäischen Alraunenglauben aufgenommen«. Für die Lebendigkeit dieser Vorstellung auch heute noch braucht man sich bloß an Bruce Naumanns Neonlichtskulptur eines Gehängten zu erinnern. Vgl. Bruce Naumann, *Hanged Man*, in der Dia Art Foundation.
- 23 Zit. n. de Biasi in: *Flaubert, Trois Contes* (Anm. 19), S. 173.
- 24 Vgl. Mary Jacobus: *Judith, Holofernes, and the Phallic Woman*, in: dies.: *Reading Women. Essays in Feminist Criticism*. New York 1986, S. 110–136, übersetzt in: Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus – Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt/M. 1992, S. 61–96.
- 25 Vgl. Sueton, *Kaiserviten* (Anm. 13), S. 799: »Seine Kindheit und frühe Jugend verbrachte er [Aulus Vitellius] auf Capri unter den Liebchen des Tiberius, ihm selbst hing für alle Zeiten der Beinamen »Spinter« an; man glaubt, daß sein Vater aufgrund der körperlichen Reize des Sohnes eine Karriere starten und es zu etwas bringen konnte«.
- 26 Das Versprechen eines anderen Reiches erklärt sich aus der Situation Palästinas, das unter römischer Herrschaft stand. Der Messias wird deswegen jüdisch auch durchaus als politische Figur verstanden, die gegen die römische Beherrschung rebellierte. Die Prophezeiungen des Johannes sind durchgehend politischer Natur. Die Stärke Jesu, folgt man Renan, sei es gewesen, Politisches und Religiöses zu trennen: Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Das Christentum habe die messianische Erwartung der Juden radikal entpolitisiert und gerade darin habe seine spezifische Attraktion für die Römer gelegen. Dieses Reich nämlich habe den Römern einen Raum jenseits des Politischen eröffnet, in dem man nicht auf Gedeih und Verderb dazu gezwungen war, *zoon politikon* zu sein. Renan zeigt auch, wie in der Patristik das politische römische Reich auf das Versprechen eines Reiches nicht von dieser Welt bezogen wird: Nero etwa wird als Verkörperung satanischer Ironie zum Antichristen. Vgl. Renan, *Origines* (Anm. 8), Bd. 2, S. 382. Der Gegensatz von Römischer Reich und dem christlichen Versprechen eines Reiches nicht von dieser Welt steht schon im Zentrum von Renans Geschichte der Geburt des Christentums.
- 27 Vgl. Renan, *Origines* (Anm. 8), Bd. 2, S. 3: »Jésus et Néron, le Christ et l'Antéchrist, opposés, affrontés, si j'ose le dire, comme le ciel et l'enfer«.

Die Arche Esras

Esoterische Übertragung

I

Für eine Kulturtheorie der Übertragung, mithin für die Reflexion von kulturellen Prozessen der Tradition, Translation und Transformation hat die biblische Gestalt Esras einen weit mehr als anekdotischen Wert. Schon der Beiname »Esra, der Schreiber« (*ba-sofer*) lässt vermuten, dass an ihr die medienkulturelle Frage von Übertragung und Überlieferung lange vor einer modernen Theoriebildung geradezu idealtypisch verhandelt wurde.

Das bestätigt der historische Anlass, innerhalb dessen Esra der Beiname »der Schreiber« zugesprochen wurde. Es ging in diesem 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung um nichts weniger als um die Erneuerung des mosaischen Gesetzes nach dem babylonischen Exil. Wenn er mit einer Gruppe von Priestern, Torwächtern und Tempeldienern aus Babylonien nach Jerusalem kam, so um die Tora zu restituieren. Eben dafür wurde ihm der ansonsten profane Beamtentitel des »Schreibers« verliehen. Freilich gerade nicht als amtlicher Sekretär, sondern – sakralisiert, wie es im Esrabuch heißt – als »Schreiber des Gesetzes des Himmelsgottes« trat er auf (Esr 7,12). Esras *historische* Mission hat darin eine *theologische* Dimension; seine Konstellation mit Moses bekräftigt diese. Demnach geht Moses' Offenbarungsaufgabe förmlich an Esra über, denn jene Tora, die Moses am Sinai durch die göttliche Stimme offenbart wurde und seit da inmitten der Geschichte als Tradition überliefert ist – dabei jedoch auch vielfach abzubrechen und zu versiegen drohte, zuletzt im babylonischen Exil –, sichert nun Esra durch ihre schriftliche Übertragung. Diese *translatio* scheint geradezu mimetisch: Indem er das israelitische Volk aus dem babylonischen Exil nach Jerusalem zurückführte und die Tora erneuerte, wird Esra förmlich zum »zweiten Moses«. Der *locus classicus* dieser Promotion Esras findet sich im talmudischen Traktat *Sanhedrin*:

Ezra war würdig, daß die Tora durch ihn gegeben werde, wäre ihm Moše nicht zugekommen. Von Moše heißt es: *und Moše stieg zu Gott hinauf* [Ex 19,3], und von Esra heißt es: eben der Esra, der aus Babylonien *hinaufstieg* [Esr 7,6]; wie

jenes Hinaufsteigen [zum Empfang] der Tora geschah, ebenso dieses Hinaufsteigen [zum Empfang] der Tora. Bei Moße heißt es: *mir aber befahl damals der Herr, euch Satzungen und Rechte zu lehren* [Dtn 4, 14], und bei Ezra heißt es: *denn Ezra hatte seinen Sinn darauf gerichtet, im Gesetze des Herrn zu forschen und es zu erfüllen und Jisraél Satzung und Recht zu lehren* [Esr 7, 10].¹

Wenn hier – in einer neuerlichen und auf den ersten Blick fernerer Übertragung nun von Noah – von der ›Arche Esras‹ die Rede ist, dann um die Komplexität dieses Translationsvorgangs in *einem* zu benennen. In der Tat lässt sich an diesem Beispiel kultureller Übertragung und Überlieferung eine historische, philologische, theologische und eine mediale Dimension unterscheiden. *Historisch* gesehen handelt es sich um die dramatische Übertragung, nämlich Hinüberrettung von Tradition über ihre Bedrohung im Exil hinweg. *Philologisch* wiederum handelt es sich um die Redaktion und Kanonisierung des Pentateuchs, der bis dahin nur in Vorstufen vorlag. *Theologisch* gesehen handelt es sich um die auch säkularisierende Restitution und Transposition der mosaischen Offenbarung in ihrer quasi amtlichen Ratifikation durch einen Gesetzes- und Schriftgelehrten. *Medial* gesehen schließlich handelt es sich um die Verschriftlichung einer mündlichen Überlieferung. Esras weitreichende Arbeit der Transposition bestand also – zusammengefasst – darin, die Offenbarung aus dem flüchtigen und katastrophenanfälligen Medium der Stimme in die permanente und tragbare Spur der Schrift zu übertragen und so zu retten. Insofern ist die Schrift eine ›Arche‹ bzw. ein Kasten (so die hebräische Bedeutung) zur rettenden Übertragung der mosaischen Tradition über eine gefährvolle Geschichte hinweg.

II

Dieses biblische Szenario der *translatio* von mosaisch-mündlicher zu esraischriftlicher Nachrichtenübermittlung erweist sich als ein starkes Muster nicht nur der Diasporageschichte, sondern auch – dies mein Beispiel – der jüdischen Esoterik, der Kabbala. Schon der Name ›Kabbala‹ macht deutlich, dass hier die Frage der Nachrichtenübertragung im Zentrum steht: Kabbala bedeutet wörtlich »Empfang«, gemeint ist genauer der »Empfang« einer zweiten, esoterischen Überlieferung zusätzlich zur exoterischen mosaischen. Diese für die Kabbala konstitutive Differenz zwischen exoterischer und esoterischer Tradition verkompliziert notwendig die Frage der Übertragung. Es gilt zu erklären, wie die mosaische Tradition unversehens in zwei Redaktionen und Nachrichtenketten übermittelt wird und in welchem Verhältnis diese stehen. Kein Wunder, dass die Kabbalisten wesentlich mit Fragen der Übertragung und Überlieferung beschäftigt waren.

Dabei argumentieren sie präzise in der Übertragungsspannung zwischen dem mosaich-mündlichen und dem esraisch-schriftlichen Modell. Gemäß der Kabbala nämlich ist jene uranfängliche esoterische Tradition verloren gegangen und liegt späteren Generationen nur noch verrätselt und bruchstückhaft vor; diese stehen gleichsam vor einem Trümmerhaufen unverständlicher Nachrichten, Hieroglyphen, Bücher. Esoterische Tradition widerstrebt damit jeder homogenen und totalisierenden Vorstellung von Geschichte, sei sie wie im Mythos zirkulär oder wie in der Historie linear gedacht. Sie ist vielmehr gezeichnet durch eine irreduzible Verspätung gegenüber jener uranfänglichen mündlichen Tradition; sie ist den Gefahren der Geschichte und der Dialektik der Säkularisierung ausgesetzt. Auf eben dieses historische Dispositiv müssen esoterische Nachrichtenmodelle reagieren, in diesem müssen sie ihre Narrative der Übertragung konstruieren.

Dabei gibt es keine einheitliche Lösung. Eine Gruppe von Kabbalisten um 1200 um den spanischen Rabbi Moses ben Nachman (1194–1270) etwa begründet ihre esoterische Tradition ganz auf mündliche Initiation, um diese gegen die schriftliche Überlieferung zu stellen, die sie als exoterisch, sekundär und verspätet disqualifizieren. Esoterische Tradition behauptet sich hier als mündliche Übertragung einer geheimen Nachricht. Dazu nun profiliert Nachman die Theorie einer doppelten Tora. Demnach wurde Moses am Sinai nicht nur eine schriftliche Tora (*tora sche bichtav*) offenbart, sondern auch eine mündliche Tora (*tora sche bealpeh*). Während die schriftliche als exoterische Tradition überliefert wurde (was wir als Pentateuch kennen), wurde die mündliche als esoterische Tradition überliefert. Der Gegenstand dieser mündlichen Tora nun sind die sogenannten »Geheimnisse der Torah« (*sitre tora*). Was als esoterische Tradition überliefert wurde, ist das Wissen über eben diese, wie Nachmanides erklärt: »Diese verborgenen Anspielungen [in der heiligen Schrift] können nicht verstanden werden, außer von Mund zu Mund [*mi-peh al-peh*],² oder nachrichtentechnisch präziser: »aus dem Mund eines weisen Empfangenen in das Ohr eines verständigen Empfängers« (*mipe mekubal chacham leosen mekkabel mevin*).³ Damit behauptet Nachman ein mündliches esoterisches Wissen, das »nicht aus dem Text verstanden werden und überhaupt nicht gewußt werden kann, sondern nur durch eine Überlieferung, die bis zu Moses unserem Lehrer zurückgeht und die er aus dem Munde des Allmächtigen empfangen hat.«⁴ Es ist dies ein esoterischer Phonozentrismus, demzufolge die Stimme Verborgenheit und Wahrheit verspricht, die Schrift dagegen veräußert und verfälscht.

Dieses orale Übertragungsmodell ist allerdings von Anfang an mit einer verunsichernden Schriftlichkeit konfrontiert. Denn von seiner theologischen Begründung weicht die tatsächliche historische Praxis offenkundig ab. Nachmanides nämlich hat dieses Modell nicht etwa in mündlicher Form überliefert, sondern in der Form eines schriftlichen Textes, genauer eines Kommentars zur Tora. Die Vorstellung

einer mündlichen esoterischen Nachrichtenkette seit Moses erweist sich dann aber als nachträglicher Mythos von Ursprünglichkeit. Ein performativer Widerspruch tut sich auf: Der Behauptung einer mündlichen steht die Praxis einer schriftlichen Überlieferung entgegen.

III

Das ist der Einsatz für Esra, den Schreiber, und damit für die Übergabe der mündlichen an die schriftliche Überlieferung. In der Tat bauen die Kabbalisten wesentlich auch auf Schriftmodelle esoterischer Übertragung. Das konnten sie allerdings nicht mit der Tora tun, denn ihre schriftliche Fassung gilt ja als exoterisch. Sie mussten vielmehr neue, geheime Bücher erfinden, die jene zweite, geheime Überlieferung transportieren und dabei – aufsehenerregend genug – hinter die mosaische Offenbarung zurückgehen. Die Kabbalisten waren kreativ: Sie fanden von Engeln und vormosaïschen Patriarchen diktierte Bücher wie das »Buch der Geheimnisse« (das *Sefer ha-Rasim*), das »Buch Raziels« (*Sefer Raziel*), also Buch des »Engels der Geheimnisse« und das »Buch der Schöpfung« (*Sefer Jezira*). Zugleich mit diesem Medienwechsel zur esoterischen Schrift wird ein neues Verständnis von Geschichte implementiert. Während sich das mündliche Übertragungsmodell auf die Vorstellung einer linearen Genealogie von Lehrern und Schülern bis hin zu Moses als dem ersten Kabbalisten stützt, korreliert der Wechsel zur Schrift mit der Vorstellung einer disruptiven Geschichte. Einsinnige Genealogie wird hier gegen dialektische Tradition eingetauscht. Ihre Dialektik ist diejenige Esras: die Vermittlung von Katastrophe und Konstruktion, von Vergessen und Erinnern.

Dennoch tritt hier noch nicht Esra selbst auf, sondern sein Vorläufer in Katastrophenüberbrückung, der Erbauer der eigentlichen Arche Noah. Er liefert das Stichwort für die genannten frühkabbalistischen Bücher. Das »Buch der Geheimnisse« etwa behauptet, jene Geheimnisse durch den Engel Raziel an Noah offenbart zu haben. Dabei konkurrieren hier genauer zwei Überlieferungstypen: Auf der einen Seite steht eine kontinuierliche genealogische Tradition, wenn Noah als Nachfahre des Adamsohnes Seth vorgestellt wird, damit als Träger einer linearen esoterischen Genealogie. Auf der anderen Seite aber steht Noah vor dem Bruch dieser esoterischen Genealogie angesichts einer elementaren Weltkatastrophe. Der Engel Raziel nämlich, mythischer Verwalter und Vermittler göttlicher Geheimnisse, offenbart ihm das Buch unmittelbar vor der Sintflut am Eingang der Arche. Der Auftrag ist klar: Es gilt, ein vorsintflutliches Geheimwissen über die Katastrophe der Sintflut hinweg zu retten. Nur das permanenteste Medium konnte dies erreichen: Noah hieb das Buch in Stein, oder wie es heißt: das *Sefer* in einen *Safir*. So präsentiert sich das *Sefer ha-Rasim* als

ein Buch aus den Büchern der Geheimnisse (*sefer mi-sfarei harasim*), das Noah durch den Engel Raziel vor dem Eingang der Arche gegeben wurde, dem Sohn von Lamech, dem Sohn von Metusalah, dem Sohn von Enoch, dem Sohn von Jared, dem Sohn von Mehallalel, dem Sohn von Kenan, dem Sohn von Seth, dem Sohn von Adam. Und Noah schrieb das Buch (*sefer*) deutlich auf einen Saphir (*safir*) und lernte aus ihm Wunderwerke (*ma'asseh pelia*) zu verrichten und geheimes Wissen (*rasei da'at*) zu erlangen.⁵

Die esoterische Überlieferung hat im sicheren und wasserfesten Medium des Steinbuches den drohenden Verlust in der Sintflut erfolgreich überdauert. Die weitere Geschichte dieser esoterischen Übertragung ist dann unproblematisch: Nach ihrer Rettung ließ sie sich über Noahs Söhne und Abraham bis hin zu König Salomo fortsetzen, der sie in seine Weisheitssprüche einfließen ließ.⁶

Das »Buch Raziels« nun greift nicht nur die Offenbarung durch den Engel auf, sondern auch die Doppelung von Kontinuität und Bruch in der esoterischen Überlieferung. Es erzählt diese prekäre Übertragung in einer Variante, in der das Wissen durch den Engel Raziel nicht an Noah, sondern bereits an Adam überliefert worden ist. Der Untertitel lautet entsprechend: »das ist das Buch, das der Engel Raziel dem ersten Menschen übergab« (*zeh sifra de-adam kadma sche-natan lo raziel ha-malach*). So verschiebt sich die Katastrophe der Überlieferung von der Sintflut auf eine ältere Katastrophe: die allererste, von der die Sintflut nur abgeleitet ist, nämlich der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Die initiale, adami-tische mündliche Offenbarung geht in diesem Drama des Vergessens verloren. Eine zweite, nachträgliche Offenbarung wird nötig: die esoterische Überlieferung durch den Engel Raziel in schriftlicher Form durch ein Buch. Dieses nun entspricht laut dem Buch Raziel dem »Buch der Schöpfung« (*Sefer Jezirah*). Erst dieses angeblich von Adam geschriebene Buch kann somit in einer kontinuierlichen esoterischen Überlieferung weitergegeben werden. Es ist das verspätete Substitut einer ursprünglichen Verletzung (man könnte mit Spivak von einer *enabling violence* sprechen).⁷ Esoterische Tradition begründet sich hier geradezu notwendig aus Brüchen und Katastrophen:

Gott hat diese Wissenschaft oder ihre Lehre, wie er durch die Thora die Welt erschaffen hat, [...] dem Adam gleich bei seiner Schöpfung mündlich mitgeteilt; doch hat er sich derselben [...] durch den Sündenfall verlustig gemacht, indem er sie ganz vergessen habe. Nachdem er aber Buße gethan, und Gott um nochmalige Mittheilung dieser Wissenschaft gebeten, hat Gott alles, was er ihm ehemals davon mündlich mitgetheilt hatte, in ein Buch, welches *Sefer Jezirah* [...] heißt, zusammen geschrieben, und es dem Adam durch den Engel Raziel zustellen lassen. Dieses Buch hat Adam auf seinen Sohn Seth vererbt, von welchem es successive bis auf unsere Zeiten herabgelangt ist.⁸

Esoterische Überlieferung ist hier die verspätete und bruchstückhafte Restitution einer in Vergessenheit geratenen mündlichen Urtradition in einem allerdings sakralisierten Buch.

IV

Esra nun folgt diesem adamitisch-noachitischen Katastrophenmodell der Übertragung. Seine Katastrophe ist aber nicht mehr mythisch (wie der Sündenfall oder die Sintflut), sondern geschichtlich. Aus der theologisch-moralischen wird eine historisch-politische Katastrophe: die Diasporageschichte. In dieser gefährdeten Überlieferungsgeschichte tritt Esra als eine neue Übertragungsinstanz auf. Dergestalt legitimiert das Buch Esra die *translatio* des sinaitischen Wüstenführers Moses an den Schreiber und Sekretär unter persischer Hoheit Esra, mithin die Übertragung der Tradition vom ersten Moses der Stimme an den ›zweiten Moses‹ der Schrift.

Nun ist aber damit das Potential von Esras Narrativ der Übertragung keineswegs ausgeschöpft, zumal für die Kabbala. Sie wurde zunächst in weiteren, teils auch apokryphen Schriften weiter differenziert, namentlich im sogenannten 4. Esrabuch, einer jüdischen Apokalypse aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. Dieses ist für unsere Frage von besonderer Bedeutung, weil es eine weitere, große Übertragung zu begründen erlaubte: die *translatio* vom Judentum zum Christentum, genauer von der jüdischen auf die christliche Kabbala. Denn insbesondere in der christlichen Kabbala der Renaissance wurde die Figur Esras, des Schreibers, zum mythischen Träger und Hinübertrager einer im christlichen Europa bisher unbekanntes esoterischen Überlieferung aus dem ältesten Judentum.

Das zeigt das Beispiel des neuplatonischen Florentiner Philosophen Giovanni Pico della Mirandola am Ende des 15. Jahrhunderts. Auf der Suche nach dem Ursprung des Christentums in den vergessenen Traditionen Europas fand er insbesondere in der Kabbala eine Quelle. Doch das stellte Pico vor eine ungekannte und durchaus prekäre Legitimationsaufgabe: Er musste plausibel machen, dass das Christentum aus einer jüdischen esoterischen Tradition hervorgeht – dies der theologisch-spekulative Teil seines Projekts –, und er musste plausibel machen, dass es ihm gelungen ist, Zugang zu dieser Tradition zu erlangen – das der spektakuläre philologische Teil seines Projekts. Zu überbrücken war nicht nur die vergrößerte historische Distanz zu den Patriarchen von Adam über Seth bis Abraham und Moses. Zu überbrücken war auch die scheinbar unüberwindliche kulturelle, sprachliche und konfessionelle Kluft zum jüdischen Traditionssystem. Mit einem Wort: Es galt, die Kabbala vom hebräisch-jüdischen in den lateinisch-christlichen Nachrichtenfluss zu übertragen.⁹

Mit nicht-permanenten Medien wie der Stimme war dieser transkulturelle Tigersprung ins Vergangene nicht zu leisten, sondern nur mit dem permanenten und mobilen Speichermedium der Schrift. Die Überbrückung des Abgrunds konnte nur durch die Transformation der kabbalistischen Nachrichtenübertragung vom mündlichen Initiationsritual zur schrift- und buchgebundenen Überlieferung geleistet werden. Auf diese Weise präsentierten die christlichen Kabbalisten der humanistischen Gelehrtenrepublik zugleich eine völlig neue und durchaus kontroverse Hypothese über den Ursprung des Christentums.

Estras *translatio*-Modell, die Vorstellung also einer durch eine historische Katastrophe verlorenen Urtradition, die durch philologische Arbeit zu restituieren ist, wies dafür den Weg. Als sich Pico daran machte, sein Projekt im Jahr 1486 in der *Oratio de hominis dignitate* zu legitimieren, setzte er ganz auf Esra, während das mündliche Nachrichtenmodell der Kabbala dagegen als mythische Vorgeschichte erscheint. Pico erwähnt es in seiner einführenden Erklärung der Kabbala als »jene wahre Auslegung des Gesetzes«, »die Moses von Gott übergeben worden war«:

[Man] nannte sie Kabbala [*dicta est Cabala*] – was bei den Hebräern dasselbe ist wie bei uns ›Übernahme: [*quod apud nos receptio*] –, und zwar deswegen, weil einer vom anderen jene Lehre nicht über schriftliche Aufzeichnungen, sondern durch geregeltes Aufeinanderfolgen der Offenbarungen des einen vom anderen [*alter ab altero*] sowie durch ein Erbrecht empfing.¹⁰

Als verspäteter und nichtjüdischer Kabbalist konnte sich Pico unmöglich in diesen mündlichen jüdisch-esoterischen Nachrichtenfluss einreihen. Um diese Kluft zu überbrücken, konstruierte er das dramatische Szenario einer bedrohten Überlieferung und ihrer späten Erneuerung. Dieses Szenario fand er bei Esra. Picos Esra ist jedoch nicht so sehr der biblische Restaurator des Judentums nach der babylonischen Gefangenschaft. Sein Esra ist der Schreiber des pseudo-epigraphischen 4. Esrabuches. Es handelt sich hierbei um eine jüdische Apokalypse, die wohl am Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. in Reaktion auf die Tempelzerstörung durch die Römer 70 n. Chr. entstanden ist. Das Buch wurde jedoch nicht Teil der hebräischen, sondern der lateinischen Bibel, der Vulgata, flankiert von christlichen Esra-Schriften. Schon dies lässt das Übertragungspotential der Esra-Figur zwischen Judentum und Christentum erkennen. Die biblische Schreibszene ist hier dahingehend erweitert, dass Esra die bei der Zerstörung Jerusalems verbrannte Bibliothek heiliger Bücher unter göttlicher Inspiration neu diktiert wird (4. Esr 14,37–47). Angesichts des drohenden Datenverlusts des Judentums im Exil offenbarte sich hier die göttliche Stimme Esra, wie zuvor Moses, in einem Dornbusch, auf dass jener »alles, was seit Anfang in der Welt geschehen ist, niederschreibe, wie es in deinem Gesetz geschrieben stand.« Entscheidend ist die weitere göttliche Anweisung an den Schreiber: »Wenn du aber damit fertig bist, sollst du das Eine veröffentlichen, das Andere aber den Weisen im Geheimen übergeben.«¹¹ Der

apokryphe Esra engagierte daraufhin fünf Schreiber, die in 40 Tagen insgesamt 94 Bücher mit Diktaten füllten. Im Medium der Schrift wird so wiederholt, was am Sinai mündlich erfolgte, nämlich die Differenzierung in eine öffentliche und eine esoterische Überlieferung, wie es beim apokryphen Katastrophenschreiber Esra heißt:

Als aber die vierzig voll waren, da sprach der Höchste zu mir also: Die vierundzwanzig Bücher, die du zuerst geschrieben, sollst du veröffentlichen, den Würdigen und Unwürdigen zum Lesen; die letzten sieben aber sollst du zurückhalten und nur den Weisen deines Volkes übergeben. Denn in ihnen fließt der Born der Einsicht, der Quell der Weisheit, der Strom der Wissenschaft.¹²

Pico nun schließt an eben dieses Übertragungsmodell an: Esras rettendes Niederschreiben einer bedrohten Tradition sowie ihre Differenzierung in öffentliche und esoterische Bücher erklärt er zur Urszene seiner verspäteten und christlich übertragenen kabbalistischen Nachrichtenübermittlung. Pico nämlich schreibt die Geschichte dergestalt weiter, dass er in jenen 70 geheimen Büchern Esras eben jene »geheime Auslegung des Gesetzes« erkannte, die als Kabbala bisher mündlich überliefert wurde. Esra beschloss, so Pico,

die damals übriggebliebenen Weisen zusammenzurufen und jeden einzelnen vorbringen zu lassen, was er über die Geheimnisse des Gesetzes im Gedächtnis behalten hatte, und dieses sollte unter Hinzuziehung von Schreibern in sieben Bänden [...] festgehalten werden. [...] Es sind dies die Bücher der Wissenschaft der Kabbala.¹³

Dieses neue kulturgeschichtliche Übertragungsmodell sollte dem humanistischen Gelehrten direkten Zugang zu einem urzeitlichen Geheimwissen erlauben. Indem Pico die 70 geheimen Bücher Esras mit der Kabbala identifizierte, brauchte er sich nicht den schwierigen Zugang zur mündlichen Initiationskette zu verschaffen. Es genügte, dass er sich auf die Suche nach jenen alten und geheimen Büchern Esras machte. Was folgte, war ein Krimi nach dem Geschmack von Renaissance-Philologen. Gemäß Pico hat sich Papst Sixtus der IV. »mit größtem persönlichen Einsatz und Eifer darum bemüht, diese Bücher [Esras 70 geheime Bücher, A. B. K.] zum öffentlichen Nutzen für unseren Glauben in die lateinische Sprache übersetzen zu lassen. Als er starb, waren daher drei von ihnen ins Lateinische übertragen«.¹⁴ Eben diese drei Bücher hat sich Pico nach seiner Erklärung »mit nicht gerade mäßigem Aufwand beschafft und mit größter Sorgfalt und unermüdlichen Anstrengungen durchgelesen«.¹⁵

Als ein mythisch-spekulatives und zugleich philologisch begründetes Überlieferungsmodell auf der Höhe von Gutenbergs Erfindung war Picos Übertragungsszenario hervorragend dazu geeignet, die kabbalistische Tradition auf der Schwelle zur Neuzeit auch jenseits des jüdischen Traditionszusammenhangs zu begründen.¹⁶ Das ist Philologie mit unbescheidener Geste. Der humanistische Ge-

lehrte setzt sich hier förmlich als ein zweiter Esra ein, der das verlorengegangene, ursprünglich mündlich tradierte jüdische Geheimwissen sammelt und restituiert. Die historische Realität war freilich etwas profaner: Pico nämlich engagierte in Tat und Wahrheit den konvertierten Juden Flavius Mithridates,¹⁷ der für ihn eine kleine Privatbibliothek von rund 40 Texten mittelalterlicher kabbalistischer Literatur übersetzte, die in vier Codices auf 3500 Folioseiten im Vatikan überliefert sind. Entscheidend für unsere Frage ist freilich weniger die profane Geschichte als ihre mythische Begründung als transkulturelle esoterische Übertragung. Im Anschluss an den apokryphen Esra als dem Patron des Restaurators alter und geheimer Bücher, ist sie in dieser humanistischen Variante als Jagd des Philologen nach seltenen Schriften inszeniert.

Wenn wir annehmen, dass Kulturgeschichte ein Prozess von Transpositionen, Umbesetzungen, Übertragungen und Übersetzungen ist, so meine ich, dass dies das Beispiel der Esoterik bzw. der Kabbala besonders deutlich macht. Dafür spricht zunächst der Umstand, dass die esoterische Traditionsbildung namentlich in der Kabbala in hohem Maß selbstreflexiv ist, d. h. die Formen und Funktionen ihrer selbst ausdrücklich verhandelt, ja diese Reflexion geradezu ausstellt, nicht zuletzt auch in mythischen Narrativen über den Ursprung und die Überlieferung ihrer selbst. Diese gesteigerte Beobachtung, Begründung und Behauptung der eigenen Überlieferung weist – zweitens – zugleich darauf hin, dass diese Tradition nicht als gesichert und gegeben sich erweist, sondern unterbrochen, fragmentarisch, gefährdet und verspätet ist und daher von späteren Generationen je neu konstruiert und rekonstruiert werden muss. Man könnte insofern sagen, dass esoterische Überlieferung insofern epigonal, sentimentalisch, melancholisch ist, denn sie hat den Zusammenhang zu ihrem Ursprung verloren, muss diesen erst wieder herstellen. Schärfer noch: Ihre ganze mythopoetische Energie verausgabt sie in der Supplementierung eines abwesenden Nachrichtenursprungs und einer unterbrochenen Nachrichtenübertragung. Dabei tritt – drittens – die Frage der *Medialität* darin in den Vordergrund, dass diese Übertragung nach Medien verlangt, die dauerhaft, gesichert und zugleich mobil sind. Denn die esoterische Übertragung muss größte Brüche meistern, wie historische Katastrophen und konfessionelle Sprünge. So wurden in dieser esoterischen Kulturgeschichte als Übertragungsszenario aus inspirierten Propheten, die Gottes Stimme vernahmen, umsichtige und krisenerprobte amtliche Schreiber wie Esra und zuletzt gelehrte Philologen und Übersetzer wie Pico della Mirandola. Esoterische Übertragung – dies zuletzt – erweist sich darin, scheinbar paradox, als ein Projekt der Modernisierung und Säkularisierung.

Anmerkungen

- 1 bT Sanhedrin, in: Der babylonische Talmud, nach der ersten zensurfreien Ausgabe unter Berücksichtigung der neueren Ausgaben und handschriftlichen Materials neu übertragen durch Lazarus Goldschmidt, 12 Bde. Frankfurt/M. 1996, Bd. 8, S. 541.
- 2 Ebd., S. 25.
- 3 Ebd., S. 28.
- 4 Ebd., S. 29.
- 5 Sefer ha-Rasim, hg. von Mordekay Margaliyyot. Jerusalem 1963, S. 65.
- 6 Ebd.
- 7 Vgl. Gayatri Ch. Spivak: Outside in the Teaching Machine. New York 1993, S. 145 und S. 283.
- 8 Peter Beer: Geschichte, Lehren und Meinungen aller bestandenen und noch bestehenden religiösen Sekten der Juden und der Geheimlehre oder Kabbalah, 2 Bde. Brünn 1822–1823, Bd. 2, S. 10.
- 9 Vgl. Andreas B. Kilcher: Hebräische Sprachmetaphysik und lateinische Kabbalistik. Knorr und das metaphysische Problem der Übersetzung in der christlichen Kabbala, in: Morgen-Glantz. Zeitschrift der Knorr von Rosenroth-Gesellschaft 8 (1998), S. 63–108.
- 10 Giovanni Pico della Mirandola: Über die Würde des Menschen. Lateinisch – Deutsch, übers. von Norbert Baumgarten, hg. und eingel. von August Buck. Hamburg 1990 (Philosophische Bibliothek 427), S. 61. Ich ergänze die hier unvollständige Übersetzung gemäß dem lateinischen Text (S. 60).
- 11 Erich Weidinger: Die Apokryphen. Verborgene Bücher der Bibel. Augsburg 1990, S. 291f.
- 12 Ebd., S. 293. Vgl. auch Das 4. Buch Esra. Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit, Bd. V, Lieferung 4, hg. Josef Schreiner. Gütersloh 1981, S. 405.
- 13 Pico, Über die Würde des Menschen (Anm. 10), S. 61f.
- 14 Ebd., S. 63.
- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Chaim Wirszubski: Pico della Mirandola's Encounter with Jewish Mysticism. Cambridge 1989, S. 121–132.
- 17 Vgl. François Secret: Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance (1964). Milano 1985, S. 25f.

Hamburg – Oraibi, über Florenz

Kulturgeographisches bei Aby Warburg

I

Gegenstand der Tagung »Transformation, Übertragung, Übersetzung. Artistische und kulturelle Dynamiken des Austauschs« waren Künste und Medien, wobei letztere auch und v. a. als verschiedene Kunstformen aufgefasst werden; der den Rahmen absteckende Text des Programms erwähnt Film und Oper und die den Künsten als traditionelle Theoriegrundlage dienende Rhetorik. Von Wissen ist dagegen wenig, von Wissenschaften, Psychoanalyse und Rechtsgeschichte ausgenommen, nicht die Rede. Der Begriff der Kultur, der hier dem der Kunst oder des ›Artistischen‹ koordiniert und nicht übergeordnet wird, ist aber auch im Hinblick auf Wissen differenziert: Wir sprechen von epistemischen Kulturen und markieren damit die Existenz von verschiedenen Erkenntnis- oder Wahrheits- und Objektivitätsstrategien innerhalb der (Natur-)Wissenschaften; und wir sprechen im Unterschied dazu von Wissenskulturen, wobei ›Wissen‹ in diesem Begriff stärker kontextualisiert verstanden wird und etwa das einer Gesellschaft bezeichnet. Beide zusammen, epistemische Kulturen und Wissenskulturen, haben in der gegenwärtigen Wissensgesellschaft die Relevanz, die im 19. und 20. Jahrhundert, zur Zeit der Industriegesellschaft, Nationalkulturen hatten.¹ Das Feld der multilateralen Austauschvorgänge, dem sich die Tagung widmete, erweitert sich um einiges, wenn man auch diese Beziehungen ins Auge fasst: Dann kommen etwa Übertragungen von Begriffen und die Zirkulation wissenschaftlicher Objekte zwischen verschiedenen Forschungskontexten² dazu oder Transfers zwischen den epistemischen und den Wissenskulturen (man denke an das in allen Bereichen immer wichtiger werdende ›Expertenwissen‹) und wiederum zwischen diesen und den Künsten. Derart rücken Personen, die als Grenzgänger oder ›Brückenfiguren‹ zwischen Disziplinen gelten, und Unternehmungen, die geeignet sind, die unterschiedlichen Felder zu verbinden und ihre Fremdheit zu mindern, zunehmend in den Fokus des Interesses.³ Ein wichtiges Gelenk zwischen Wissenschaften und Künsten sind dabei die produktiven Ensembles aus verschiedenen Medien, Praktiken und The-

orien, die jeweils die Gewinnung von Erkenntnis ermöglichen. Im spezifischen Fall literarischer und geisteswissenschaftlicher Tätigkeit erweisen sich z. B. auch graphische Verfahren im weiteren Sinne, nicht nur in dem des Schreibens, als entscheidende ›Aktanten‹ von Werkgenesen und Arbeitsprozessen und erbringen ebenso ästhetische wie epistemische Leistungen.⁴

Prinzipiell aber scheint der Begriff ›Kultur‹ in Verbindung mit der Rede von Transformation und Austausch zunächst die Vorstellung von zwei Bewegungsarten aufzurufen: die einer sozusagen vertikalen, insofern Kultur als religiöses Ritual, Symbol, Kunst usw. natürlich als Übersetzung und Umwandlung von machtvollen Agentien wie Trieben, Affekten, Impulsen und ähnlichen ›naturhaften‹ Mächten verstanden werden kann, wie es nicht nur und nicht erst die Psychoanalyse tut. Auch Nietzsches Qualifizierung der Philosophie in der *Fröhlichen Wissenschaft* gehört in diesen Zusammenhang:

Ein Philosoph, der den Gang durch viele Gesundheiten gemacht hat und immer wieder macht, ist auch durch ebensoviele Philosophien hindurchgegangen: er *kann* eben nicht anders als seinen Zustand jedes Mal in die geistigste Form und Ferne umzusetzen, – diese *Kunst der Transfiguration* ist eben Philosophie.⁵

Zum anderen gibt es sozusagen eine horizontale Bewegung, das Wechselspiel zwischen jeweils als Kultur verstandenen Einheiten, seien es im geographischen Raum verteilte oder nur metaphorisch nebeneinander existierende wie die verschiedenen epistemischen oder auch politischen Kulturen. Es stellt sich daher die Frage, ob die Rede von ›Kultur‹ vielleicht überhaupt eine Abkürzung für diese doppelte Dynamik ist; vielleicht lässt sie sich als Geschehen immer nur mit Vokabeln umkreisen, die mit den Präpositionen ›über‹, ›zwischen‹, ›trans‹, ›dia‹ u. ä. verknüpft sind. Dieses Relationale der Kultur müsste dann aber auch in Spannung gesehen werden zu dem, was Vermittlungen, Transformationen, Übersetzungen usw. immer wieder Einhalt gebietet oder sich ihnen beharrlich entzieht.⁶

Alle erwähnten Aspekte – Wechselbeziehung zwischen Wissenschaften und Künsten, epistemische Funktion des Visuellen, Kultur als prozessuales und polyvalentes ›Dazwischen‹ und nicht zuletzt Widerständigkeit gegen Kodifizierung – sind vereint in der bild- und kulturwissenschaftlichen Arbeit Aby Warburgs: in der seiner Person, aber auch in der jener besonderen von ihm geschaffenen Einrichtung, der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW).

II

Die folgenden Überlegungen zu dieser Arbeit setzen – vielleicht ganz in deren Sinn, da sie dem Detail eine überragende Funktion zugeschrieben hat – bei einer Notiz am Rande des zerklüfteten Warburgschen Œuvres an: Im Konvolut der

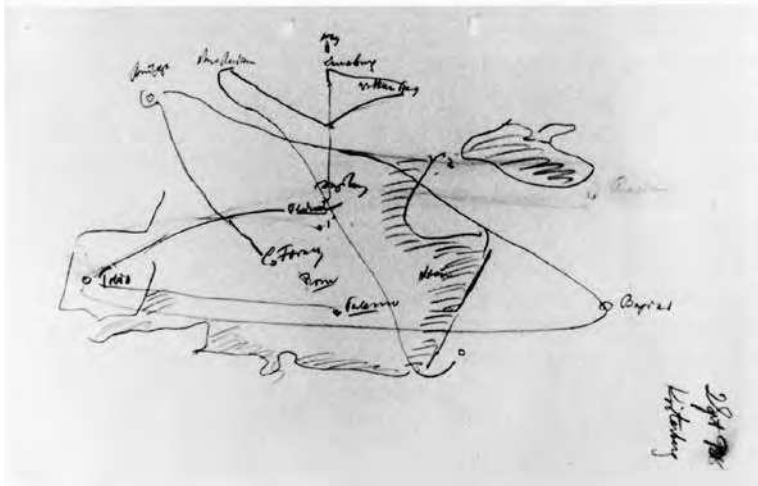
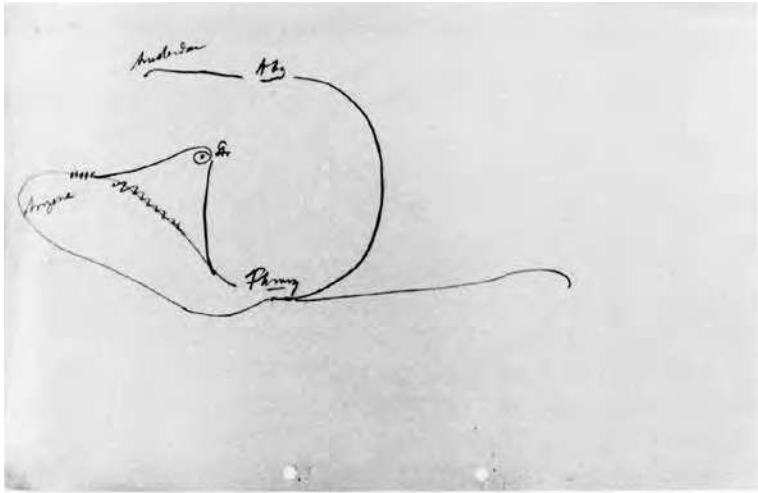


Abb. 1 + 2: Aby M. Warburg: Kartographische Skizzen (1928).

Texte zu seinem ambitioniertesten Projekt, dem Mnemosyne-Atlas, finden sich zwei kartographische Skizzen, in denen der Wissenschaftler u. a. seinen persönlichen intellektuellen Weg ins Bild setzt (Abb. 1 und 2). Sie stammen von 1928,7 sind also Rückblicke des inzwischen 62-jährigen Gelehrten.

Das erste Blatt ist als Karte extrem reduziert; es gibt nur einige wenige Ortsnamen und Linien, die sie verbinden: oben die Stadt von Warburgs Vorfahren Amsterdam;

es folgen Hamburg im Norden, Florenz im Süden, etwas weiter oben Straßburg, links, im Westen, steht ›Arizona‹, und rechts, nach Osten, geht die Linie weiter ins Unbestimmte. Markiert sind bekannte Stationen von Warburgs intellektueller Biographie; interessant ist daher weniger, welche Orte festgehalten, als auf welche Weise sie verbunden werden. Von der Geburtsstadt führt ein schwungvoller Bogen nach Florenz, dem Ort und Gegenstand der frühen Studien zu Botticelli und dauernden Referenzpunkt der weiteren Arbeiten zu Ghirlandajo, zum Florentiner Bürgertum, zu den Theaterkostümen der Intermezzi usw.⁸ Nach einem ersten Florenz-Aufenthalt geht Warburg nach Straßburg, um dort zu promovieren, dann wieder nach Florenz, von wo er 1895 zu seiner USA-Reise aufbricht und wo er sich nach der Rückkehr niederlässt (1897–1902). Die Zeichnung hier markiert die berühmt gewordene Reise nach Amerika mit einer großen Schleife von der toskanischen Stadt und wieder zurück. Von Florenz geht auch die Linie nach Osten aus: Die Stadt ist der Mittelpunkt dieser Welt, zu dem die Fäden hin- und von dem sie weglaufen. Der Aufenthalt in Straßburg sollte offenbar zunächst nicht eingetragen werden; die Bogenlinie dorthin wird, wie es scheint, nachträglich eingefügt und die Linie nach Arizona entsprechend korrigiert. Das heißt, es geht nicht einfach um die Visualisierung biographischer Fakten, sondern um die eines Bedeutungszusammenhangs: Straßburg wirkt darin wie ein Umweg auf der Route von Florenz nach Arizona bzw. New Mexico, wie ein Zögern innerhalb Europas vor einer viel weiteren und folgenreicheren Reise.

Fasst man das Bild insgesamt ins Auge, dann zeigt es, wenn auch immer wieder neu ansetzend, mit *pentimenti* und Richtungswechseln beim Zeichnen, eine einzige Linie: Sie beginnt oben links, mit der Vorgeschichte, und ein zweites Mal mit den biographischen Anfängen in Hamburg, sie führt in entschiedener Kurve nach Florenz, nimmt von dort einen unsichereren, korrekturbedürftigen Weg, der fast aus dem Bild herausführt, kehrt zum symbolischen Zentrum zurück und läuft, wie am Anfang, nicht mehr als persönliche biographische Linie, sondern nun als eine objektivierter Zusammenhänge unten rechts ins Offene aus. Die Linie ist also das Diagramm einer räumlichen und intellektuellen Bewegung, deren Anfang und Ende über den *parcours* des Individuums hinausreichen. Nach Kurt Forsters Deutung hat Warburg hier im schematischen Schaubild einen Weg gefunden, die transgressive, den europäischen Kulturhorizont und die Methodik des Kunsthistorikers sprengende Amerika-Reise mit den Studien indianischer Rituale in seine sonstige Arbeit zu integrieren.⁹ Das Blatt schafft im Visuellen Kohärenz; es bringt geographisch und thematisch weit Auseinanderliegendes zusammen, und zwar so komprimiert, wie es nur in der Simultaneität und Formelhaftigkeit eines Diagramms, nicht in der Sukzession des Verbalen möglich ist. Dabei bietet es nicht nur eine Synopse, sondern behauptet in aller Kürze einen Zusammenhang. Interessant ist jedoch m. E. nicht nur diese mit visuellen Mitteln formulierte ›Behauptung‹

oder ›Aussage‹ des Blattes; der spezifische Charakter der beiden Skizzen macht vielmehr auch auf prägnante Weise Warburgs Arbeits- und Denkweise deutlich. Warburg hat öfter Karten gezeichnet oder anfertigen lassen. Land- und Himmelskarten spielen beim großen kulturgeschichtlichen Thema ›Orientierung‹ eine entscheidende Rolle.¹⁰ Des Weiteren hat er genealogische Bäume gezeichnet, und alle drei Arten, graphematisch Raum und Zeit in eine Übersicht zu bringen, bilden den Auftakt zum Mnemosyne-Atlas.¹¹ In Warburgs Papieren aber gibt es sehr viele Schemazeichnungen zu allen möglichen theoretischen Fragen.¹² Schaubilder dieser Art sind Instrumente der Strukturierung, Ordnung, Klärung in seinem – selten zu einem definitiven Ergebnis gelangenden – Arbeitsprozess. Diagramme formulieren hier nicht Resultate, und dienen, anders als die Karten und Stammbäume, die in Ausstellungen zu sehen waren, nicht der Kommunikation von errungenem Wissen. Sie sind keine Präsentationsformen, sondern helfen, Gedanken zu entwickeln – etwa zur Kunstpsychologie, zum Verhältnis des Subjekts zur Welt, zur Relation von Glauben, Wissenschaft und Kunst u. a. m. Dieser Gebrauch unterscheidet die Warburgschen Diagramme von den üblichen mit didaktischen und kommunikativ-rhetorischen Zwecken;¹³ an seinen lässt sich vielmehr mitvollziehen, wie Wissen und Erkenntnis zustande kommen und welche Funktionen dabei Visualisierungen haben können.

Auch die erste der beiden Schemazeichnungen hier hat nicht Resultatcharakter, obwohl Warburg sich darin rückblickend die eigene ›Wanderung‹ klar macht. Sein Leben und seine intellektuelle Bewegung haben darin wohl eine Form gefunden, aber keine unveränderliche Formel. Die Zeichnung sei etwas genauer charakterisiert: 1) Die expressiven Striche erinnern zunächst daran, dass auch eine Skizze, selbst eine nicht-künstlerische, sich nicht im Vorweisen eines sichtbaren oder sichtbar gemachten Gegenstands erschöpft, sondern genau wie eine sprachliche Äußerung mehrere Dimensionen hat: Analog zum Sprechakt ist sie ein vielschichtiger *graphischer* Akt. Er richtet sich hier an den Zeichner selbst und dient der Selbstverständigung. 2) Heterogenes ist darin in einen stimmigen Zusammenhang gebracht: und zwar in den einer Linie, die weite Distanzen überwindet, ein Kontinuum bildet, eine Richtung hat und nicht zuletzt eine Folge in der Zeit suggeriert. Das heißt, die Kohärenz, die die Skizze bietet, ist nicht die eines visualisierten theoretischen Konstrukts; die Zeichnung setzt nicht eine begriffliche Beziehung ins Bild, wie es Diagramme normalerweise tun. Es gibt aber auch gravierende Unterschiede zur geographischen Karte: 3) Auch wenn die Skizze mit der Karte teilt, dass sie einen Blick von oben zeigt, genordet ist und es ungefähre Entsprechungen zumindest zum dargestellten Bereich ›Europa‹ gibt, ist der Raum hier kein objektiviertes Territorium, in dem die Orte durch ihre geographischen Daten identifiziert werden. In einem derartigen Territorium gibt es nur Stellen oder gewissermaßen neutrale Orte, aber keine Räume, wenn das, mit Michel de

Certeau gesagt, Orte sind, mit denen »man etwas macht«;¹⁴ und die Verbindungen zwischen den Stellen zählen nur als Konnexion überhaupt, ansonsten aber sind sie eigenschaftslos.¹⁵ Hier dagegen wird der Raum insgesamt von der Bewegung aufgespannt, und die einzelnen Orte und Verbindungen sind von Handlungen und an sie geknüpften Bedeutungen bestimmt. Nicht nur die Auswahl, auch Aspekte wie Größe, Nähe, Schwung, Nachdruck u. a. erfolgen nach Maßgabe symbolischer Besetzung. Es handelt sich mithin um eine Art ›Bedeutungsgeographie‹ oder, Warburg näher, um eine Art ›Psychogeographie‹.¹⁶ 4) Aber auch diese Charakterisierung genügt offenbar nicht: Es liegt keine diagrammierte Beziehung von Begriffen vor, nicht nur eine Zusammenschau von bedeutsamen Orten und auch nicht nur eine Karte von Verkehrsbeziehungen, analog etwa einem extrem vereinfachten Netz von Eisenbahn-, Flug- oder Telegraphieverbindungen.¹⁷ Das Besondere liegt vielmehr darin, dass der sichtbar gebotene Zusammenhang eine nicht-diskursive Kohärenz bietet, nämlich eine *narrative*. Die Skizze ist auch das visuelle Pendant eines Itinerars: der Erzählung von gegangenem und ggf. zu gehenden Wegen. Warburgs Zeichnung kartographiert, aber sie ›erzählt‹ auch von einem Gang.¹⁸ 5) Die Zeichnung lenkt nicht zuletzt den Blick auf sich selbst *als Zeichnung*, genauer, auf ihre eigene Entstehung, nämlich durch die Korrektur. Das heißt, das Blatt erzählt von einem nicht geradlinigen Gang und zugleich vom ebenfalls nicht geradlinigen, nicht direkten Aufzeichnen dieses Ganges: von einer intellektuellen Geschichte *und* von deren Beobachtung; diese ist ebenfalls ein Prozess – hier ein zeichnerischer.¹⁹

Bewegung im Raum, Reise, Unterwegssein, Umwege, Transporte, Verkehr u. ä. haben einen enormen Stellenwert in der Warburgschen Arbeit; Dynamik und Mobilität sind von Anfang an seine dominanten Themen und beschäftigen ihn auf mehreren Ebenen: Er untersucht die Bewegung, die auf den Bildern dargestellt ist, die Gebärden heftiger physischer und psychischer Bewegung bzw. die ›Pathosformeln‹, aber auch die Bewegung der Bilder selbst: Im Lauf der Kunst- und Mediengeschichte werden sie ein mobiles Gut: Das Bild löst sich von der Architektur und wird als Wandteppich zum »textilen Fahrzeug«;²⁰ mit der Druckerpresse, als Flugblatt etwa, ist es grenzenüberschreitend unterwegs und erreicht massenhafte anonyme Empfänger; als Briefmarke, und zumal für Luftpost, ist es im Literalsinn ›aviatisch‹ und in seiner höchsten Steigerung flugfähig wie eine siegreiche Idee.²¹ Auf dem Boden der Geschichte und der Geographie wandern Ideen dagegen als Bilder und Texte (z. B. als astrologische Literatur), und zwar zwischen Europa und dem Mittleren Osten (Iran, Irak, Indien u. a.). Diese Bewegungen sind mit denen des Handels verbunden; Bilder und Bücher folgen den Verkehrswegen und Austauschvorgängen zwischen Städten; ideelle und materielle Kultur sind gemeinsam unterwegs,²² und da verschiedene Orte verschiedene Kulturen mit Differenzen historischer Entwicklung repräsentieren – Warburg denkt nicht nur,

aber auch in einem evolutionistischen Schema –, sind die Orte des Zusammenstreffens auch solche der Kollision unterschiedlicher Zeiten. Das hat Konsequenzen für die Vorstellung von Stilgenesen und deren Erforschung: »Faßt man [...] Stilbildung als ein Problem des Austausches solcher Ausdruckswerte [d. h. der antiken Pathosformeln, S. M.] auf, so stellt sich die unerläßliche Forderung ein, die Dynamik dieses Prozesses in Bezug auf die Technik seiner Verkehrsmittel zu untersuchen.«²³ Stil entsteht diesem Ansatz nach also nicht als Ausdruck einer gegebenen Identität, etwa als die des ›primitiven‹, ›klassischen‹ oder ›orientalischen Menschen‹, wie es zeitgenössisch z. B. Wilhelm Worringer in seiner als »Menschheitspsychologie« aufgefassten Kunstgeschichte vertritt;²⁴ Kunst ist nicht einfach ›romanisch‹ oder ›nordisch‹ o. ä.²⁵ Bei Warburg entsteht Stil vielmehr im »Austausch der Ausdruckswerte zwischen Norden und Süden«,²⁶ er resultiert aus einem Konflikt von Kräften, ist ein »Auseinandersetzungserzeugnis«. ²⁷ Ein Beispiel dafür stellt etwa die Beziehung zwischen italienischer und flandrischer Kunst zur Zeit der Renaissance dar: Die im Norden gepflegte internationale Gotik mit ihrem Kleiderprunk, ihrem Realismus in Tracht und Stoff (Stil *alla francese*), gilt als große Gegenmacht zum neuen Bewegungsidealismus der Florentiner Frührenaissance (Stil *all' antica*). Die Restitution der Antike, heißt das, erfolgt nicht als einfacher Geniestreich, sondern ist ein Kampf, letzten Endes befördert dies jedoch gerade die Profilierung und Durchsetzung des neuen dynamischen Stils. Seine Kraft entspricht der des zu überwindenden Widerstands, die Gotik wirkt als Katalysator.²⁸

Warburg hat öfter Wege der komplizierten Beziehungen festgehalten, die die europäische Kultur als synkretistisches Phänomen zeigen: In diesem Sinn nennt er z. B. »Meilensteine auf der vorerst nur trassierten Wanderstraße Kyzikos – Alexandrien – Oxene – Bagdad – Toledo – Rom – Ferrara – Padua – Augsburg – Erfurt – Wittenberg – Goslar – Lüneburg – Hamburg«. ²⁹ Er zählt Städtenamen auf wie die Stationen einer Reiseroute; der Satz liest sich wie ein Fahrplan. Die asyndetische Reihung ist hier die verbale, rhetorische Form eines umwegigen Gangs, den die Kulturwissenschaft nachzeichnen muss. Sichtbar gemacht wird er z. B. in dem zweiten Diagramm von 1928: Viele der in dem Zitat genannten (und in den Studien jeweils relevanten) Orte sind hier verzeichnet. Komplexer wird die Skizze allerdings dadurch, dass außerdem Biographisches eingeht: Wie schon in der anderen sind wichtige Orte von Warburgs Leben, darüber hinaus aber auch Orte der jüdischen Emigration in Europa festgehalten. Die Linie beginnt nicht erst mit Amsterdam, sondern im Heiligen Land, eine andere führt von Palermo über Toledo nach Zentraleuropa. Wie die Identität des Wissenschaftlers, so ist auch der Kulturraum Europa hier nicht als statischer, problemlos topographierbarer dargestellt: Es gibt nur Andeutungen von Konturen, d. h. praktisch keine umgrenzten Flächen, sondern nur Orte, die durch Linienzüge verbunden sind.

Wenn auch dieses komplexe Beziehungsdiagramm ›erzählt‹, dann am ehesten in der Art eines modernen Romans: mit mehreren Protagonisten und synchron geführten Erzählsträngen. Warburgs Kunst- und Kulturwissenschaft realisiert etwas Derartiges auf seine Weise. Daher lässt sich das Projekt des Mnemosyne-Atlas auch mit Benjamins *Passagen-Werk* vergleichen: Beide sind monumentale Fragmente, die europäische Kulturgeschichte mit den Mitteln der literarischen und künstlerischen Moderne zu fassen suchen, u. a. mit den ›experimentellen‹ Verfahren der Montage.³⁰

Die beiden Skizzen geben ein dynamisches und auch ein prekäres Bild vom Gegenstand ›europäische Kultur‹ und von der Identität eines Gelehrten, der sie erforscht. Stile sind hier keine kartierbaren Entitäten, sondern Ereignisse von Begegnungen und Konflikten; Bilder und ihre Bedeutungen sind keine Gegenstände, die sich in eine der Karte analoge Wissensform, in ikonographische Nachschlagewerke, eintragen lassen, sondern Produkte von Adaptionen, Entstellungen und Verschiebungen.³¹ Sie sind in einem geographischen und einem symbolischen Raum menschlichen Handelns ›unterwegs‹, das Unterwegssein selbst aber ist keine neutrale Ortsveränderung, sondern ein dramatisches Geschehen. Über die Art dieser Dynamik, v. a. ihren kämpferischen Charakter, können freilich nur die Texte Auskunft geben.³² Visualisierungen *allein*, seien es die der kulturellen »Wanderkarte« oder des Atlas,³³ stoßen jeweils an Grenzen. Allerdings sind Warburgs visuelle Darstellungen auch nie als völlig Eigenständiges und Ersatz für Sprachliches gemeint; seine Arbeit und die der Bibliothek nutzen vielmehr die Möglichkeiten mehrerer Medien und Praktiken, statt sie gegeneinander auszuspielen.

III

Warburg stellt es sich bis zum Schluss schwierig dar, die beiden großen Stränge seiner Forschungen zu verbinden: Der eine ist der zur Geschichte des Ausdrucks oder zu den Pathosformeln – diese Geschichte ist eine innereuropäische, sie spielt zwischen Süden und Norden und betrifft das Verhältnis zur Antike; Epochen scheiden sich dabei an der Frage, ob sie die Antike rhetorisch, antiquarisch u. ä. gebrauchen (so das Mittelalter, aber etwa auch Spätrenaissance und Barock) oder ob ihnen eine ›einfühlende‹ Wiederbelebung gelingt (so in der Frührenaissance, aber etwa auch in der Reform des Schauspiels und Fests, die um 1600 zur Geburt der Oper führt, oder im späten 19. Jahrhundert bei Manet, Hildebrand, Böcklin etc.). Der andere Strang ist der zum Thema Orientierung – diese Geschichte ist eine europäisch-asiatische, sie spielt zwischen Westen und Osten und betrifft das Verhältnis von Astrologie und Wissenschaft, Magie und Vernunft. Die Antike steht dabei einmal als klassische, einmal als hellenisierte und orientalisierende auf beiden Seiten.³⁴

Mit Blick auf die persönlichen kulturgeographischen Skizzen seien hier zwei Überlegungen formuliert, wie diese beiden großen Stränge zusammenhängen:

1) Vorform und, nach Einführung des Begriffs der Pathosformel, Prototyp der in zitierbaren Gesten fixierten Affektschübe ist das ›bewegte Beiwerk‹, wie es zuerst an Beispielen der Frührenaissancekunst untersucht wird. Im Hinblick auf die *Form* handelt es sich dabei um energiegeladene geschwungene, serpentinierende Linien. An der ersten Zeichnung v. a. sind, wie erwähnt, die Mischung aus Kartographieren und Erzählen – mit Akzent auf letzterem – und der expressive Charakter bemerkenswert. Wie die Pathosformel abstrahiert von der menschlichen Gestalt und ihren Gebärden ein Bewegungsdiagramm oder, mit Warburgs zeitypischem Term gesagt, ein Dynamogramm ist, so hier auch das kulturgeographische Schema. Es verortet nicht, sondern zeigt Verkehrsbeziehungen, und die sind in einem energetisch bestimmten Denken Kraftströme. Linien, zumal machtvoll kurvige, können sie veranschaulichen.³⁵ Auf der Folie von Warburgs Gedächtnis- und Symboltheorie haben Formen aber auch eine interne zeitliche Dimension; die Pathosformeln stehen letzten Endes mit gleichsam vorgeschichtlichen Energien in Beziehung: Sie machen sie auf ungefährliche Weise zugänglich und schaffen, ohne jene zu zerstören, befreienden ›Denkraum‹. Sich im Raum orientieren ist ebenfalls ein aufklärerisches Tun, und zwar kollektiv wie individuell. In diesem Fall geht es um Orientierung nicht nur im geographischen Raum und um Aufklärung des Zeichnenden über sich selbst. Auch in der persönlichen Karte wird Leidenschaftliches – der Schwung, die abenteuerliche Schleife, das Durchstreichen zeugen davon – sowohl erinnert wie auf Abstand gebracht.³⁶ Diese Ambiguität unterscheidet sie von einem wissenschaftlichen, didaktischen, strategischen, raumpolitischen etc. Instrument und verbindet sie mit den Pathosformeln.

2) Die Skizzen oder Bewegungsdiagramme, die die Kultur als Geschehen von Austausch und Wanderung deuten, gelten nicht nur dem Gegenstand. Sie sind vielmehr auch Schemata für dessen Erkundung, d. h. methodologische Bilder; die diagrammierten Raumwege der reisenden und dabei sich wandelnden Symbole sind auch Diagramme der Warburgschen Forschungs- und Denkbewegungen.³⁷ Dazu noch einige Erläuterungen: Die Reise der symbolischen Erzeugnisse gibt nicht zuletzt der Begriffsbildung das Modell, der sogenannten ›Umfangsbestimmung‹. Das Wort gehört ursprünglich zur Logik³⁸ und meint hier die Bestimmung des Umfangs einer Klasse. Einen ›Umfang‹ aber kennt außer dem Denken auch das Zeichnen, ihn bestimmen heißt eine logische und eine graphische Operation vornehmen, und diese beiden Seiten versucht Warburg immer wieder zusammenzubringen, etwa in den Überlegungen zu Sternbildern: Linien zwischen Punkten ziehen gehört zu den Anfängen orientierenden Denkens.³⁹ Wenn Warburg in seiner Arbeit am Bildtyp ›Nympe‹ einen Begriff zu bestimmen sucht, handelt es sich jedoch offenbar um etwas anderes. 1901 notiert er: »Die Ny[mpe] als

Umfangsbestimmung endlich zusammen. Von Darwin über Filippino zu Botticelli durch Carlyle und Vischer zum Festwesen zu den Indianern und durch die Tornabuoni mit Ghirlandajo wieder zur Nymphe.«⁴² Hier wird nicht eine Klasse definiert, die genannten Elemente sind nicht gleichsam Markierungen in einer linear umgrenzten Fläche, sondern sie werden durch Präpositionen verbunden, die eigentlich zu Verben der Bewegung gehören: »von ... über ... zu ... durch« und schließlich »wieder zu ...«. Der verbale Ausdruck suggeriert einen Weg, eine Reise, die über eine Sequenz heterogener ›Orte‹ wieder zum Ausgangspunkt zurückführt: Eine ›Umfangsbestimmung‹ geben, einen Begriff definieren, heißt bei Warburg einen Weg zurücklegen. Eine späte Notiz zum gleichen Gegenstand (1929) lautet: »Von der Kopffjägerei: Judith, Salome, Mänade, über die Nymphe – Fruchtspenderin, Fortuna, Herbsthore, zur Wasserkrugspenderin, Rachel am Brunnen, die Feuerlöcherin beim Brand des Borgo ...«⁴¹ Die verschiedenen Versionen von Nymhengestalten in der abendländischen bildenden Kunst scheinen hier eine unabgeschlossene Reihe zu bilden, ein Konglomerat familienähnlicher Gestalten. Beim Vergleich mit anderen Notizen aber zeigt sich, dass zwischen ihnen durchaus Ordnung waltet; sie sind disponiert nach dem heuristischen Prinzip der Polarität⁴² und wiederum nach dem eines Weges, der an den Anfang zurückführt: Im Tagebuch der KBW heißt es: »Vom Menschenhaupt über den Fruchtkorb zum Feuerlöschkrug und – zurück!«⁴³ Diesen Weg von einem Extrem zum anderen muss die Bestimmung der ›Nymphe‹ gehen. Erkenntnis wird konventionell als Rundgang oder besser noch Spiralgang metaphorisiert: Die Bewegungslinie muss direkt oder indirekt Kreisform haben, durch sie erst erhält der Gang in die Ferne *post festum* seine Rechtfertigung. Hier aber hat die ›Bewegung zurück‹ nicht nur die Konnotation eines möglichen Abschließens: Die ›Umfangsbestimmung‹ zeichnet nämlich auch den Weg der Kultur in der Geschichte nach. Der Begriff umspannt nicht nur semantisch (und implizit geographisch) Entferntes, sondern auch zeitlich Getrenntes. Die semantischen Pole dieser Geschichte sind hier markiert vom extremen Gewaltakt: auf dem Kopf wird ein abgeschlagenes Menschenhaupt getragen, und vom Akt der Hilfe: auf dem Kopf wird ein Gefäß mit Wasser zum Löschen herbeigeschafft. Der Weg der Kultur und der des Begriffs aber endet nicht hier, sondern muss auch noch ›zurück‹ gehen. Anders gesagt: Man hat es nicht mit einer eindimensionalen Geschichte von Humanisierung, Domestizierung der Bestie, Überwindung des ›Phobischen‹ usw. zu tun. Bei Warburg gibt es eine Vorstellung von historischer Entwicklung in diesem Sinn, aber sie wird von einer anderen Figur durchkreuzt:⁴⁴ von der eines Pendels, das sich von einem Pol der *conditio humana* zum anderen bewegt: »von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation«,⁴⁵ von Ekstase zu Besonnenheit, von Orgasmus zu ruhiger Schau etc. Metonymisch gesagt schwingt es von der Kopffjägerei zum Feuerlöschen – *und zurück*. Kulturgeschichte ist derart

weder nach dem Modell einer (aszendenten) Linie oder Spirale noch nach dem eines Kreises zu denken, nach geometrischen Figuren mithin, die Kontinuität, Fortschritt, Stabilität oder ewige Wiederkehr suggerieren.⁴⁶ Verschiedene Vorstellungen überlagern sich vielmehr und lassen sich nicht unifizieren. Und Ähnliches gilt für Warburgs persönliche Geschichte: Auch sein Weg ist kulturgeographisch und symbolisch eine Rückkehr aus extremer Ferne: von den Indianern wieder zur italienischen Frührenaissance und von der Schattenwelt der psychiatrischen Klinik wieder zum wissenschaftlichen und kulturpolitischen Wirken; er selbst sieht sich als *revenant*. Aber auch für diese Bewegung passen keine idealgeometrischen Formen; die verzogene, unförmige Gestalt des Rundwegs und die wohlgermekt *offenen* Anfänge und Enden der Linie auf dem ersten Diagramm bringen das unabsichtlich gut zum Ausdruck.

Die beiden Skizzen geben ihrem Autor retrospektiv Einsicht in die Geschichte seines Lebens und Arbeitens; durch die Veröffentlichung wächst ihnen aber auch eine *prospektive* Dimension zu: Denn dem Betrachter und Leser vermitteln sie in gedrängtester Form eine Vorstellung davon, wie eine Wissenschaft der Künste und Kulturen in Warburgschem Sinne aussieht und vielleicht auch in seiner Spur weiterhin aussehen könnte. Sie würde freilich nicht den hier verzeichneten Weg gehen, würde nicht mehr eine Linie von Hamburg über Florenz nach Oraibi in Nordamerika ziehen; aber eines wäre sicher: Sie würde nicht so schnell wie möglich auf ihrem Drittmittelvehikel zu einem bereits antizipierten Forschungsziel eilen, sondern sie wäre eine Disziplin, die ihr größtes Potential in unplanbaren Umwegen und Linien mit losen Enden sähe.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Karin Knorr-Cetina: Die Fabrikation von Erkenntnis. Die Anthropologie der Naturwissenschaften (erweiterte Neuauflage). Frankfurt/M. 2002, S. XVIIIf.
- 2 Vgl. die kritischen Überlegungen zur Rolle von Metaphern und Analogien im Forschungsprozess ebd., S. 92–125.
- 3 Im Sinne von Bruno Latour wäre dies eine Wiederkehr des von der Moderne als einer Kultur der Reinigung, Trennung, Kritik Verdrängten: Zwischen den geschiedenen Feldern hat sich dasjenige der Hybriden aufgetan, deren Gegenstände sich weder von der Seite der Sozialwissenschaften und der Politik (man könnte sagen: der Humanwissenschaften) noch von der der Naturwissenschaften und Technik aus erfassen lassen, sondern als Kultur/Natur, d. h. als unauflösbare ›Sowohl-als-auch‹, anerkannt und in neuem, ›antimodernem‹ Sinne begriffen werden müssen, und dieses Feld expandiert ständig weiter; vgl. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie (1991). Frankfurt/M. 2008. Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaften bemühen sich seit geraumer Zeit, einer derartigen Situation in Einzelstudien und methodologischer Reflexion gerecht zu werden.
- 4 Vgl. dazu z. B. Sabine Mainberger: Ordnungen des Gehens. Überlegungen zu Diagrammen und moderner Literatur. Mit Beispielen von Claude Simon, Robert Musil u. a., in: Poetica 39, H. 1–2 (2007), S. 211–241, und dies.: *Le parti pris du trait*. Zu Paul Valéry und Leonardo da Vinci in:

- Poetica* 41, H. 1–2 (2009), S. 127–159; ein produktives Ensemble, in dem nicht zu Sprache und Schreiben Visuelles hinzukommt, sondern sozusagen umgekehrt, ist dasjenige von Paul Klee; vgl. Sabine Mainberger: ›Aktive‹ Linie – kreatives System. Zu Titeln und Register in Klees Spätwerk, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 50 (2005), S. 111–137.
- 5 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft (1887), in: ders.: Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, Bd. 3, S. 343–651, hier S. 349 (Vorrede zur zweiten Ausgabe, 3.). Bei Nietzsche wird statt ›Kunst der Transfiguration‹ das ›ist‹ hervorgehoben.
 - 6 Die Veranstalter haben eine derartige Resistenz, das Diskontinuierliche im Kontinuum von Kommunikation und Translation, eine Übermittlungsstrukturen selbst inhärente Paradoxie u. ä. mehrfach unterstrichen.
 - 7 Das eine der beiden Blätter, deren Schrift und Stiftart gleich sind, ist datiert: auf den (in meiner Lesart) 2. September 1928. Erstveröffentlichung in Kurt Forster: Warburgs Versunkenheit, in: Robert Galitz, Brita Reimers (Hg.): Aby M. Warburg. »Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott«. Portrait eines Gelehrten. Hamburg 1995 (Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung 2), S. 184–206, hier S. 185f., zur technischen Beschreibung vgl. ebd., S. 204f., Anm. 7 (als Datum wird hier der 28. September 1928 genannt).
 - 8 Zur Bedeutung für das persönliche Leben vgl. z. B. Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Hamburg 2006, S. 128f., Bernd Roeck: Der junge Aby Warburg. München 1997, S. 59–64; ders.: Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien. München 2001. Vgl. auch Warburgs Selbstcharakterisierung als »Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d'anima Fiorentino«; zit. n. Gertrud Bing: Aby M. Warburg (1958), in: Dieter Wuttke, Carl Georg Heise (Hg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Zweite, verb. u. bibl. erg. Auflage, Baden-Baden 1980, S. 455–464, hier S. 464.
 - 9 Vgl. Forster, Warburgs Versunkenheit (Anm. 7), S. 185f. Aus heutiger Sicht sind die Verbindungen zwischen Warburgs europäischen Themen und den Überlegungen zur indianischen Kultur allenthalben sichtbar – sie liegen in den symbol- und kulturtheoretischen Ansätzen –, ihm selbst aber mag sich seine Arbeit lange ganz heterogen und zerklüftet dargestellt haben.
 - 10 Zu den Karten vgl. v. a. Dorothea McEwan: Aby Warburg's (1866–1929) Dots and Lines. Mapping the Diffusion of Astrological Motifs in Art History, in: German Studies Review 29 (2006), S. 243–268, und Claudia Wedepohl: Ideengeographie. Ein Versuch zu Aby Warburgs »Wanderstraßen der Kultur«, in: Helga Mitterbauer, Katharina Scherke (Hg.): Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart. Wien 2005 (Studien zur Moderne 22), S. 227–251.
 - 11 Vgl. die Tafel A, in: Aby M. Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, hg. von Horst Bredekamp, Michael Diers u. a., 7 Bde. Berlin 1998ff. (künftig zit. als GS), II, 1, S. 9.
 - 12 Vgl. z. B. die Abbildungen in Georges Didi-Huberman: L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris 2002.
 - 13 Warburg hatte didaktisch-aufklärerische Ambitionen mit anderen Darstellungen; vgl. McEwan, Dots and Lines (Anm. 10), S. 254.
 - 14 Michel de Certeau: Kunst des Handelns (1980). Berlin 1988, S. 218; i. Orig.: *espaces vs. lieux*; »l'espace est un lieu pratiqué« (L'invention du quotidien. 1: Arts de faire. Paris 1990, S. 173).
 - 15 Zu Linien als bloßen Punkt-Konnektoren und zur entsprechenden typisch modernen Auffassung von der Überwindung räumlicher Distanzen, zum Unterschied zwischen zielorientiertem *transport* und (früheren) Praktiken von *wayfaring* (auch mit Bezug auf de Certeau), zu Bewegungen *across* und *along* u. ä. vgl. die Ausführungen des Anthropologen Tim Ingold: Lines. A Brief History. London, New York 2007, S. 72–103.
 - 16 Christian Kiening verdanke ich den Hinweis auf eine vormoderne Art Karte, in die ebenfalls Biographisches eingetragen ist; sie stammt von dem Kleriker Opicinus de Canistris (1296–ca. 1350) aus Pavia (vgl. Christian Kiening: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur. Frankfurt/M. 2003, S. 223–243). Zu Warburgs Lebzeiten erschien dazu Faustino Gianani: Opicino de Canistris, l'Anonimo Ticinese (Cod. Vaticano Palatino latino 1993). Pavia 1927; vgl. Kiening, S. 380, Anm. 1. Zu Giananis Ausgabe gibt es in der im Londoner Warburg

Institute Archive (WIA) verwahrten Korrespondenz eine Diskussion. Die KBW erhält im Mai 1928 ein Exemplar des Buches, das wohl an Richard Salomon weitergeleitet wird. (Im Londoner Bibliothekskatalog ist nur die Neuauflage von 1976 verzeichnet, S. M.) Er bereitet eine eigene Edition vor und diskutiert darüber brieflich intensiv mit Fritz Saxl. (Für diese Informationen danke ich Dr. Claudia Wedepohl vom WIA.) Salomons grundlegende wissenschaftliche Arbeiten sind in den *Studies of the Warburg Institute* (1A/1B 1936) und im *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (16/1953) erschienen; vgl. Kiening, S. 380, Anm. 1. Opicinus ringt in einer deutungsunsicher werdenden Situation um die Stabilisierung von Zeichenordnungen, die Einfügung eines (sich selbst schon fraglichen) Ich aber forciert noch die Schwierigkeiten, im Buch der Schöpfung zu lesen; vgl. Kiening, S. 234f. und 243. Bei aller Ferne dieser Problematik zu derjenigen Warburgs läge eine nicht nur assoziative Beziehung zwischen beiden darin, dass sie jeweils eine Form der Aufzeichnung praktizieren, die im Sinne de Certeaus aus Orten Räume macht (vgl. auch Anm. 18). Warburgs Gebrauch einer derartigen Form ist so gesehen – mit oder ohne Rekurs auf Opicinus' Autographen, denn die erinnerten Bezüge können auch anonym sein – ein interessanter Fall von kulturellem Gedächtnis: Ein moderner Gelehrter reaktualisiert eine von der neuzeitlichen Entwicklung verschüttete Möglichkeit, topographische, symbolische und (historisch-)persönliche Orientierung zu verbinden. McEwan betont an Warburgs Gebrauch von Karten (ohne auf die Skizzen hier einzugehen) das Interesse an Überblick und Synopse; Karten zeigen eine Sicht aus der Vogel- bzw. Turmperspektive; vgl. McEwan, *Dots and Lines* (Anm. 10), S. 249–252 und 259. Auch die »Kartographierung« des eigenen Lebens mag zur Objektivierung der Erfahrungen, zur Distanzierung und Intellektualisierung gedient haben, aber an diesen Zeichnungen sind nicht nur die Linie, sondern auch der Strich, nicht nur die kognitiven, sondern auch die ausdruckshaften Momente zu beachten.

17 Zu letzterem vgl. Anm. 19.

18 Einer Lagebestimmung – etwa: »östlich von x liegt y« –, die Karten ausmachen, stehen Handlungsanweisungen gegenüber – etwa: »erst nach links, dann geradeaus ...« –, durch die Wegstrecken beschrieben werden; vgl. de Certeau, *Kunst des Handelns* (Anm. 14), S. 220–226, und Ingold, *Lines* (Anm. 15), S. 72–103. Historisch gab es derartige als Orientierungshilfen dienende Erzählungen z. B. für Pilger, bevor sie von der Karte sozusagen verdrängt wurden. Gegenwärtig gibt es sie etwa als Begleitung einer mündlichen oder schriftlichen Erzählung oder als Unterstützung einer situationsgebundenen Wegbeschreibung; vgl. z. B. Peter van Summers: *Drawing and Cognition. Descriptive and Experimental Studies of Graphic Production Processes*. Cambridge, London, New York etc. 1984, zu ortsbeschreibenden Zeichnungen, die, anders als Karten, vom jeweiligen Ort des Zeichnenden ausgehen, ebd., S. 246–254. Die beiden Warburgschen Skizzen kombinieren Merkmale von Karte und (visualisierter) Wegstrecke, und in dieser Kombination von orientierenden Elementen wird die Erzählung gerade nicht zugunsten einer fixen Ordnung eskamotiert.

19 Nach Thomas Hensel »könnte« die von mir als Korrektur verstandene Zickzack- oder Wellenlinie »auf ein dem im »Schlangenritual« verhandelten Gegenstand kongeniales Graphem hindeuten«. Das heißt, obwohl Hensel von Warburgs »mental maps« und »diagrammatischen Aufschreibesystemen« spricht, möchte er die Linie traditionell ikonisch und symbolisch verstehen. Des Weiteren vergleicht er die Skizze mit dem »Netz der damals bestehenden europäischen Bildtelegraphiestationen« und betrachtet die (nun definitiv als solche identifizierte) »Schlangenlinie zwischen Florenz und Arizona als eine Anspielung auf die technizistischen »unendlichen Wellen« des Kreuzlinger Vortrags; Thomas Hensel: *Kupferschlangen, unendliche Wellen und telegraphierte Bilder. Aby Warburg und das technische Bild*, in: Cora Bender, ders. und Erhard Schüttpelz (Hg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*. Berlin 2007, S. 297–360, hier S. 331. Schlangen und entsprechende Linien sind in Warburgs Bildmaterial, was es auch sei, freilich nahezu omnipräsent. Zu ihren wissens-, kunst- und ästhetikgeschichtlichen Bezügen und ihrer Funktion für dieses zerrissene und fragmentarische Werk vgl. auch Sabine Mainberger: *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*. Berlin 2010 (Kaleidogramme 53).

- 20 GS I.1, S. 221–230, hier S. 223. Vgl. auch: »Der flandrische Teppich ist der erste noch kolossalische Typus des automobilen Bilderfahrzeugs, der [...] ein Vorläufer ist des bildbedruckten Papierblättchens, d. h. des Kupferstiches und des Holzschnittes, die den Austausch der Ausdruckswerte zwischen Norden und Süden erst zu einem vitalen Vorgang im Kreislaufprozess der europäischen Stilbildung machten.« Mnemosyne. GS II.1, S. 5.
- 21 1926 hat Warburg eine Briefmarke mit der Aufschrift »idea vincit« in Auftrag gegeben. Sie ist eine Hommage an die drei Außenminister Briand, Chamberlain und Stresemann, die für ihre zum Vertrag von Locarno führenden Verhandlungen den Friedensnobelpreis erhalten hatten. Der Flugverkehr ermöglicht Trans- und Internationalität, denn der Luftraum kennt keine politischen Grenzen, und die Briefmarke kann das Bild eines an friedlicher Zusammenarbeit interessierten Deutschlands in die Welt tragen – so das wahrhaft idealistische, »hochfliegende« Konzept. Obwohl es als Hoheitszeichen nicht zur Ausführung kam, war der Bildentwurf von Heinrich Strohmeyer dennoch nicht ganz folgenlos; vgl. dazu v. a. McEwan: IDEA VINCIT – »Die siegende, fliegende ›Idea‹«. Ein künstlerischer Auftrag von Aby Warburg, in: Sabine Flach, Inge Münz-Koenen und Marianne Streisand (Hg.): Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien. München 2005 (Trajekte), S. 121–151.
- 22 Im Sinne von Warburgs Bonner Lehrer Karl Lamprecht; vgl. Wedepohl, Ideengeographie (Anm. 10), S. 235.
- 23 Mnemosyne. GS II.1, S. 5.
- 24 Wilhelm Worringer: Formprobleme der Gotik. München 1927, S. 10.
- 25 Gegen Nationalcharaktere, stereotype Dichotomien und ihre Verschärfung zur »völkisch-pangermanischen Appropriation der Tradition« v. a. durch Langbehn wenden sich etwa auch Warburgs späte Rembrandtstudien; vgl. Charlotte Schoell-Glass: Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik. Frankfurt/M. 1998, S. 205–212, hier S. 209.
- 26 Mnemosyne. GS II.1, S. 5.
- 27 GS I.2, S. 565.
- 28 So Gombrich, Biographie (Anm. 8), S. 202–204.
- 29 GS I.2, S. 565.
- 30 Vgl. v. a. Cornelia Zumbusch: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Berlin 2004 (Studien aus dem Warburg-Haus 8).
- 31 Das aktuelle Interesse für Warburg kann v. a. an die Erkenntnis der Mobilität und Instabilität der Symbolbildungen anknüpfen, nicht an eine »purgierende« Rekonstruktions-Absicht, an das Theorem von der »Entschälung« eines verschütteten »Urbildes« (z. B. GS, I.2, S. 467) oder die Vorstellung von »ästhetischer Entgiftung« (ebd., S. 563) u. ä.
- 32 Es bleibt ein Problem, wie man das Konflikthafte der Beziehungen visualisieren kann. Vgl. z. B. das Diagramm, in dem es um »Die ›Anlieger‹ des Mittelmeerbeckens im Kampfe um den mathematischen Denkraum« geht; Tagebuch der KBW. GS VII, S. 142; Transkription ebd., S. 141. Das Schema zeigt zwar mit Hilfe von Pfeilen eine Kräfitedynamik, aber ob sie friedliche Begegnung oder Konfrontation, Austausch oder Kampf meinen, ist nicht erkennbar. – In puncto Visualisierung von Dynamik erhofft man sich gegenwärtig viel von den Möglichkeiten digitaler, interaktiver, ggf. sogar animierter Karten; vgl. z. B. Barbara Piatti: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen 2008, S. 121 und 356. Die gleichen Möglichkeiten gibt es für Diagramme, auch für solche, die wie Karten aussehen, aber eigentlich nicht dem geographischen, sondern dem geometrischen Raumbegriff verpflichtet sind. Zu diesem von dem italienischen Geographen Claudio Cerreti markierten Unterschied vgl. Franco Moretti: Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History. London, New York 2005, S. 54–56.
- 33 Nach Wedepohl geht Warburg von Tabellen und baumartigen Schemata zu geographischen Karten und von diesen zum Atlas über, in dem verschiedene Darstellungsarten kombiniert werden und sich das Projekt, kulturelle Transferwege aufzuzeigen, erst richtig entfaltet; vgl.

- Wedepohl, *Ideengeographie* (Anm. 10), v. a. S. 230 und 238f. Warburgs Rede von »Wanderkarte« z. B. ebd., S. 227.
- 34 Warburg metaphorisiert die KBW u. a. als »Beobachtungsturm«, von dem aus »die ganze Wanderstraße der Kultur und Symbole zwischen Asien und Amerika« zu sehen wäre; WIA: I.9.9.1 (5), zit. n. McEwan, *Dots and Lines* (Anm. 10), S. 261, Anm. 41. »Amerika« steht hier offenbar für »Europa«; das moderne Amerika stellt gewissermaßen die Extension und Potenzierung Europas dar, das (von Warburg studierte) indianische aber ist, wie der Kreuzlinger Vortrag markiert, auch und gerade eine andere, zur abendländischen alternative Kultur.
- 35 Die Ästhetik der Jahrhundertwende, in deren Zusammenhang Warburgs Studien entstehen und der sie in mancher Hinsicht auch später verpflichtet bleiben, setzt Linien mit Kräften gleich, d. h., sie sind nicht Punkt-Konnektoren, sondern werden psychologisch als Manifestationen und Indikatoren von Kräften aufgefasst. Zu den wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen dafür vgl. Mainberger, *Experiment Linie* (Anm. 19).
- 36 Der ambivalente Ort des Phobischen und der Heilung, Kreuzlingen, bleibt allerdings – anders als Wedepohl, *Ideengeographie* (Anm. 10), S. 250, Anm. 114, behauptet – ausgespart.
- 37 Schematisierte Bewegungsdarstellungen gebrauchen in dieser Zeit auch andere als methodologische Bilder, etwa Valéry, Musil oder (ohne Visualisierung) Worringer; vgl. Mainberger, *Experiment Linie*, und die anderen Titel (Anm. 4 und 19).
- 38 Z. B. bei Kant, von dem Warburg den Begriff bezieht; vgl. Gombrich, *Biographie* (Anm. 8), S. 105.
- 39 Substanzbegriffe oder extensionale Definitionen (Cassirer) lassen sich als Umrisse vorstellen. Das angebbare, quasi von einer Linie umschlossene Aggregat der Elemente macht den Inhalt des Begriffs aus. – Den Umrisslinien der Sternbilder assoziiert sich die »Kontemplation« als »Umzirkung« (*templum*: das umzirkte Terrain); vgl. GS I.2, S. 628, Anm. zu S. 465.
- 40 WIA, III. 45.1, S. 37, zit. n. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern* (Anm. 30), S. 245.
- 41 Zit. n. Gombrich, *Biographie* (Anm. 8), S. 381.
- 42 Vgl. *Tagebuch der KBW*. GS VII, S. 399 (23/1/1929).
- 43 Ebd. (15/1/1929).
- 44 Nach Hartmut Böhme wird sein Schwanken zwischen Evolutionismus und einem struktural-funktionalistischen Denken, das Kultur als synchrones Kräftefeld begreift, zugunsten des letzteren entschieden, und das bedeute, im 20. Jahrhundert anzukommen; vgl. Hartmut Böhme: Aby M. Warburg 1866–1929, in: Axel Michaels (Hg.): *Klassiker der Religionswissenschaft*. Von Friedrich Schleiermacher zu Mircea Eliade. München 1997, S. 135–157, hier S. 150. Mir scheinen indes bei Warburg beide Muster bis zum Schluss erhalten zu bleiben. Des Weiteren bildet die Eskamotierung der Zeit schlechthin ja nicht die einzige Alternative zum evolutionistischen Ansatz; eine andere ist die komplizierte Verknotung von Zeiten, wie sie Benjamin und eben auch Warburg zu denken versuchen. Und von diesem Versuch bleiben die Visualisierungen nicht unberührt: Während Böhme davon ausgeht, dass Warburg die Zeit in der kartographischen Darstellung verschwinden lässt, zeigt Wedepohl in der Raumordnung durch Karten auch Diachrones, in der Zeitordnung durch Genealogien auch Synchrones auf: So wird ein Stammbaum der Familien Medici/Tornabuoni vom »Norden« der Gegenwart in den »Süden« der Antike zurückgeführt; vgl. Wedepohl, *Ideengeographie* (Anm. 10), S. 239.
- 45 GS I.2, S. 565.
- 46 Wenn es nur ein überhistorisches Hin und Her der polaren Kräfte gibt, dann lässt sich zur unvermeidlichen Niederlage nur eine Haltung einnehmen, nur eine distanzierende Stilgebärde finden; vgl. Böhme, Aby M. Warburg (Anm. 44), S. 141. Warburgs Symbole leisten jedoch mehr (wie gerade Böhme auch weiß), selbst wenn sie stets prekäre Balancen darstellen und nur momentweise den Pendelschlag zu sistieren vermögen.

Midraschische Imagination und moderne Bildtheorie

In den vergangenen Jahren ist es in den literatur- und kulturwissenschaftlichen Debatten populär geworden, das Judentum als Paradigma einer Kultur zu zitieren, die sich der »totalen Deutungshoheit verweigert«¹ und statt dessen verschiedene Texte und Textphänomene verknüpft bzw. gegeneinander stellt, wodurch die einzelnen Aussagen der rabbinischen Autoren immer wieder neu entstehen »in der Differenz und im Dialog zwischen Vers und Midrasch, Mischna und Schrift.«² Auch wenn die Derridasche Dekonstruktion auf ihre Weise einen Beitrag zur (säkularen) Verbreitung dieses methodischen Instrumentariums geleistet hat – wovon noch die Rede sein wird – besteht das Grundproblem der Texte, die das rabbinische Judentum ausmachen, nach wie vor: Rabbinische Literatur ist Insider-Literatur, auch wenn – vor allem einige amerikanische – Literaturwissenschaftler diese Grenzziehung nicht mehr akzeptieren wollen und Neuansätze in der Midrasch-Forschung sowie die Grundelemente poststrukturalistischer Literaturtheorie, insbesondere Derridas Dekonstruktion, zur Beschreibung und Analyse der Hermeneutik hinzuziehen. Dabei wird weniger die literarische Sprache des Midrasch – ihre rhetorischen oder poetischen Formen – untersucht als vielmehr die Methodik des Midrasch als hermeneutische und exegetische Handlung adaptiert. Die poststrukturalistische Midrasch-Lektüre stellt den Pluralismus im Midrasch, der aus dem Text selber kommt, in den Mittelpunkt. Die Interferenzen werden vor allem in drei Punkten gesehen: in der Intertextualität, in der Kreativität der Exegese und in der vielfältigen Interpretierbarkeit von Texten. Es wird also hier bereits ein reduzierter Midrasch-Begriff zugrunde gelegt.

Denn die Definitionen von »Midrasch« sind fast so zahlreich wie seine unterschiedlichen Formen. Grundsätzlich gilt, dass sich die rabbinische Literatur im Allgemeinen und der Midrasch im Besonderen dem analytischen Diskurs widersetzen. Erschwerend kommt hinzu, dass »Midrasch« eine lange Begriffsgeschichte hat und in unterschiedlichen Zusammenhängen unterschiedlich gebraucht wird. Er lässt sich daher leichter beschreiben als definieren.

Der Begriff »Midrasch« ist von dem hebräischen Verb *dʿrasch* abgeleitet, das »suchen«, »fragen« oder auch »forschen« bedeutet. In der rabbinischen Literatur bezeichnet Midrasch zum einen den »Prozess des Forschens« (das Auslegen des

Tanach [das sind die 5 Bücher Mose]), und ist daher auch als *Kommentar* zu einem bestimmten Text zu verstehen, d. h. als *Ergebnis* dieses Interpretationsprozesses. In einer zweiten Bedeutung kann Midrasch aber auch einen ganz konkreten Text, d. i. die Auslegung einzelner Schriftverse bezeichnen, und drittens versteht man Midrasch als rabbinische *Gattung*, als Bezeichnung für die ‚spezifische rabbinische Schriftinterpretation‘

Methodisch ist Midrasch folgendermaßen charakterisiert: Der Midrasch ist fokussiert auf die *Irregularitäten* im Text. Es werden Textprobleme, Widersprüche oder Worte, die nicht in den Kontext zu passen scheinen, auch ungewöhnliche Worte oder ungewöhnliche Schreibung diskutiert. Dabei hat der Midrasch durchaus die Problemlösung im Auge, auch wenn man das aufgrund der häufigen Ausschmückungen und Verzweigungen manchmal kaum noch wahrnehmen kann. Entscheidend ist, dass es im Midrasch nicht um Synthesen geht, sondern gerade um die Widersprüchlichkeiten im Text oder in der eigenen Exegese. Als kleinste Grundeinheit konzentriert sich die Midrasch-Exegese auf den Vers, nicht auf einen ganzen Text. Die Verse, die dabei zur Erläuterung herangezogen werden, können aus weit entfernten Büchern stammen. Doch auch wenn der Midrasch zunächst verszentriert ist, werden in der Interpretation immer weitere Kontexte mitaufgerufen, d. h. in der Erklärung von Schriftziten können völlig zusammenhanglose Texte problemlos nebeneinander gestellt werden. Mit anderen Worten: Midrasch ist im Grunde ein Spiel mit dem geschriebenen Text, allerdings nach bestimmten rabbinischen Regeln.

Dieser Fokussierung auf Midrasch, in der es keine Originalbedeutung von Texten mehr gibt, sondern nur ständige Interpretation, so dass Midrasch zum Modell für alles Lesen und Schreiben wird, möchte ich eine weitere Komponente hinzufügen. Meine These ist, dass die Art der Traditionsvermittlung, wie sie im Bilderdenken des Midrasch und der Kabbala zum Ausdruck kommt, sich mit der modernen Bildtheorie vergleichen lässt und dies die einseitige Etikettierung des Judentums als ikonoklastischer Religion genauso in Frage stellt wie die Annahme, die Überlieferung der jüdischen Kultur erfolge ausschließlich mittels der Schrift.

Von jeher stand die jüdische Hermeneutik vor der Frage, *wie* Gott am Sinai gesprochen hat und *wie* dieses einmalige, auditive Erlebnis des Mose tradiert werden könne. Im spanischen Mittelalter kristallisieren sich zwei Positionen heraus, die bis in die Moderne das Bild des Judentums bestimmen. Unter dem Einfluss der arabisch-islamischen Philosophie etabliert sich zum einen ein begrifflich-diskursives Denken, dessen herausragender Vertreter Maimonides ist, und zum anderen entwickelt sich das bildhaft-symbolische Denken der Rabbinen, das in der narrativen Tradition des Midrasch oder der jüdischen Mystik zum Ausdruck kommt.³ Während die maimonidische Tradition alles Bildhafte streng verbannt und statt dessen die Rationalität der Erkenntnis und damit die Körperlosigkeit

der Wahrheit betont, lehnen Midrasch und jüdische Mystik die Repräsentierbarkeit göttlicher Bild- und Körperlosigkeit nicht ab, sondern, im Gegenteil, die Persönlichkeit und der Körper Gottes treten frei in Erscheinung. Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern die Bildersprache des Midrasch als ‚Sehen jenseits der Sinne‘ einen Ort der Bilder eröffnet, der sich als idealer Ort der vielfältigen Erscheinungsformen von Wahrheit andeutet, an dem sich Intertextualität und Interpiktualität überkreuzen.

Das in der maimonidischen bilderkritischen Philosophie behauptete Universelle der Wahrheit, das in alle Sprachen übersetzbar sei, wird somit von der Kunst in Anspruch genommen. Die einstigen unüberbrückbaren Dichotomien, die sich am Verhältnis zur sinnlichen Wahrnehmung, zur Sprache, zur Bildlichkeit, zur Weiblichkeit und zum Körper schieden, könnten also miteinander versöhnt werden, wenn man die narrative Tradition des Bilderdenkens des Midrasch im Kontext einer modernen Bild- und Texttheorie, wie Derrida sie vertreten hat, liest.

I. Bildhaftes Erzählen im Midrasch

Mit welcher Art Bildlichkeit wird im Kontext von Midrasch und Kunst umgegangen? Was macht Bilder sprechend? Und wie verhalten sich Bilder zur dominierenden Sprache? Die Orientierung am Logos hat die Philosophie lange daran gehindert, dem Bild die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen wie der Sprache. Die ›Rückkehr der Bilder‹, die sich auf verschiedenen Ebenen seit dem 19. Jahrhundert vollzieht, charakterisiert Gottfried Boehm als »ikonische Wendung« (*iconic turn*)⁴ und führt sie auf Überlegungen Wittgensteins zurück, der mittels der Befragung der Sprache die ihr innewohnende Bildpotenz in den Blickpunkt rückte. Gerade die poetische Leistung der Bilder wurde zum Leitsignal der Kunst des späten 19. Jahrhunderts.⁵ Mit der Entdeckung der produktiven, und das heißt hier auch performativen Leistung des Bildes ging die Entkräftung des Abbilds einher. Die modernen Bildtheorien befassen sich deshalb intensiv mit dem Blick. Der entscheidende Schritt bei der Perspektive war, den Blick ins Bild zu bringen und mit dem Blick zugleich das blickende Subjekt.⁶ Insofern kann man resümierend feststellen, dass die ikonische Wende auch eine Geschichte des Sehens ist: »Kein fotografischer Abbildungsprozeß, sondern Ausdrucksbewegung; ein Sehen, das mit der Tätigkeit der Hand kooperiert, Anschauung und poiesis in sich vereinigt.«⁷ Das Bilderverbot (2. Mose 20), das kontrastiv zu Aarons Zulassung bildlicher Verehrung (2. Mose 32, 1–6) erzählt wird, betont zunächst den dualistischen Grundgedanken der Bibel: Es besteht ein fundamentaler Unterschied zwischen Gott und der Welt, Transzendenz und Materie. Der ferne, unnahbare Gott lässt sich nicht in menschliche Bilder übersetzen. »Die Macht [des Bildes, D. G.] erwächst aus der

Fähigkeit, ein ungreifbares und fernes Sein zu vergegenwärtigen, ihm eine derartige Präsenz zu leihen, die den Raum der menschlichen Aufmerksamkeit völlig zu erfüllen vermag. Das Bild besitzt seine Kraft in der Verähnlichung, es erzeugt eine Gleichheit mit dem Dargestellten.«⁸ Wenn der Sprache, den Buchstaben selbst schon eine demiurgische Funktion zugestanden wird, scheint die Verschmelzung von Inhalt und Bild, der magische Bildbegriff, überflüssig zu werden. Dagegen steht jedoch das bildnerische Erzählen im Midrasch und in der Kabbala. Zwei Aspekte scheinen mir hier wichtig zu sein, die auch die Sprache betreffen: zum einen ein Bildbegriff, der sich nicht auf das Abbild bezieht, sondern einen inneren Prozess impliziert, der zu einem – wie Gadamer es nennt – »Seinszuwachs«⁹ führt; zum anderen die Rolle der Tradition oder Überlieferung im Midrasch.

Platon hatte die mimetische Abbildkonzeption deshalb favorisiert, weil sie auf dem Prinzip der Ähnlichkeit basiert und Erkennen (nicht Wahrnehmen) als *aktives Unterscheiden* in der Seele definiert. Die Abbilder der Vernunftseele haben im Unterschied zu den Phantasmen teil am Intelligiblen oder Göttlichen. Sie spiegeln die ewig seienden, stabilen, unveränderlichen Ideen oder Urbilder wider. Dieses Moment einer stets vorauszusetzenden Realität, die in den Bildern wiederholt oder gespiegelt wird, liegt auch dem konventionellen Bildbegriff zugrunde, der sich an der Idee des Abbildes orientiert. In diesem Bildbegriff besitzen also die Abbilder nicht Sinn in sich, sondern in dem Inhalt, den sie spiegeln. »Das Wesen des Abbildlichen besteht in einer Verdopplung.«¹⁰

Die Bilder, die sich durch Unähnlichkeit gegenüber dem Urbild auszeichnen und deswegen von Platon negativ bewertet wurden, nennt die antike Rhetorik abwertend »Trugbilder« (Phantasmen). Ihrer Orientierung am Scheinhaften, nicht Realen, Erfundenen liegt ein Bildbegriff zugrunde, der sich auf nichts bezieht, keinen Bezug zur Wirklichkeit und somit keinen (kontrollierbaren) Referenten hat. Schon die antike Rhetorik unterschied also zwei verschiedene Bildbegriffe: *zoon*¹¹ und *eikon*¹². Der Bildbegriff des *zoon* markiert den ikonischen Kontrast und macht »verständlich, wie sich in bloßer Materie Sinn überhaupt zu zeigen vermag.«¹³ Um zu betonen, dass das Bild nur ein »Vertreter« ist, hat man zu allen Zeiten mit Formen der Verfremdung, Paradoxien oder Metaphern gearbeitet. Das Bild »sehen« heißt, die *poietische Leistung* des Bildes zu *erkennen*. Das Bild ist dann nicht eine nachgeordnete sekundäre, sondern eine sich vollziehende, lebendige (performative) Schöpfung. Insbesondere die Moderne wählte gerne eine »Zerlegung in Elemente, aus denen ein synchrones und poietisches Sehen eine virtuelle Realität entspringen läßt.«¹⁴ Das ist für visuelle Bilder offenbar eher einsehbar als für Wörter.

Die in der Renaissance populäre¹⁵ Zentralperspektive ermöglichte den Malern, die sichtbare Welt auf eine neue Weise darzustellen. Dieser Vorgang wurde später als »Rationalisierung des Sehens« bezeichnet.¹⁶ Die Erkenntnis der perspektivischen

Verzerrung toleriert nicht nur die in der Antike so verschmähte Lügenhaftigkeit der Malerei, sie macht sie vielmehr zur Voraussetzung eines ›realistischen‹, d. h. ›richtigen‹ Bildsehens. Das perspektivische Bild ist Ausdruck der Erkenntnis, dass der richtige Durchblick nur dann zustande kommt, wenn der Maler die Kunst der systematischen Verzerrung beherrscht.¹⁷

Hierin sehe ich eine Interferenz zur Rolle der Überlieferung im Midrasch. Andreas Kilcher hat – indem er sich eng an Scholem orientiert – darauf hingewiesen, dass die »dualistischen Begriffspaare Mythos/Logos und Tradition/Säkularisation eine künstlich polarisierende und homogenisierende Reduktion der Wirklichkeit weit heterogenerer und komplexerer Prozesse der Überlieferung sind.«¹⁸ Kilcher sieht also die Prozesse der Säkularisation nicht als Bruch mit der Tradition, sondern als ›Uminterpretationen‹ und Arbeit am Mythos bzw. an der Tradition. In diesem Kontext wird die Kabbala als ein »textuelles Interpretationsgeschehen aufgefaßt, als eine immer schon sekundäre Nacherzählung eines nicht mehr greifbaren oder gar nicht existenten Originals.«¹⁹ Ähnlich geht Aby Warburg bei seiner Deutung der Pathosformeln vor. Auch ihm geht es gerade nicht darum, überzeitliche Signifikanzen der Bildformeln zu rekonstruieren, sondern darum, herauszufinden, »wie der einmal geprägte Ausdruckswert verwertet und semantisch umgemünzt wird.«²⁰ Auch bei Warburg werden Veränderung und Entwicklung zur Voraussetzung der kulturgeschichtlichen Funktion der Bildzitate.²¹

Diese Auffassung, nach der Logos nicht als Fortschritt gegenüber dem Mythos zu betrachten ist und Säkularisation nicht als Überwindung der Tradition,²² führt ebenfalls zur linguistischen Wende. Wenn Wissen nicht aus subjektiven, sondern aus sprachlichen Bedingungen heraus erklärt wird, kehrt das das Verhältnis von Sprachlichem und Außersprachlichem um und »durchkreuzt so den traditionellen metaphysischen Dualismus von Sprache und Welt, Kopie und Original, Schein und Sein.«²³ In der Aufhebung dieses Dualismus, wie ihn die romantische Ästhetik formuliert hat,²⁴ wird die Kabbala zum Paradigma einer alternativen Sprachtheorie, die eine nichtreferentielle Sprache bestimmt.²⁵ Wie in der Bildgeschichte findet also auch hier ein Paradigmenwechsel statt: von der rationalen oder referentiellen zu einer ästhetischen und nicht-referentiellen Sprache bzw. vom *eikon* zum *zoon*. Konnte hinsichtlich des Bildes festgestellt werden, dass gerade mittels der Verzerrung der ›richtige‹ Durchblick möglich wird, gilt Ähnliches für die Überlieferung der Tradition. Die Kontinuität der Tradition im Judentum meint auch hinsichtlich des Bildes keineswegs die identische Übermittlung – d. h. vollendete Abbildlichkeit –, sondern Tradition ist immer schon gebrochen im Licht ihrer Interpretation, Kommentierung, Auslegung und Deutung. Es geht um immer neue Interpretationen der schriftlichen Tora. Tradition ist gerade nicht das unveränderbar immer gleiche, sondern Tradition ist Veränderung und Umbildung eines Vorgegebenen.²⁶ Nicht Konservierung von Wahrheit, sondern Verfall, wie Harold Bloom es nennt,

der in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit des »Fehl-Lesens«²⁷ spricht. Die poststrukturalistische Debatte – insbesondere die Derridasche Dekonstruktion – ist in ihrem Konzept der Lektürestrategie (*différance* und *dissémination*) von eben diesem hermeneutischen Prinzip beeinflusst worden, demzufolge neue Textbedeutungen nicht nur durch die neuen Assoziationen entstehen, die jemand in seine Lektüre einbringt, sondern auch durch vorgängige Manipulationen der Buchstaben und der kanonischen Texte. So basiert die (ekstatische) Kabbala auf dem Prinzip der Kombination der Buchstaben, von denen jeder einzelne als ein Name Gottes oder wenigstens als Bestandteil des göttlichen Namens angesehen wurde. Sie hatte die »Atomisierung des interpretierten Textes, die Aufhebung seines semantischen Gehalts und die Entdeckung beziehungsweise Erfindung neuer Bedeutungen zur Folge.«²⁸ Destruktion und Konstruktion gehen im Hebräischen auf die Wurzel (*str*) zurück. Der Bedeutungsbogen spannt sich dabei von dem Substantiv *s^etira* (»Widerspruch«, »Diskrepanz«, »Niederreißen«) über das Verb: *satar* (»zerstören«, »widerlegen«, »im Widerspruch stehen«) bis hin zu dem Substantiv *seter* (»Versteck«, »Geheimnis«) und dem Verb *nistar* (»versteckt sein«, »verborgen sein«). »Das Geheime besteht also nicht nur in der Vertiefung einer bestimmten religiösen Bedeutung, wie sie im gewöhnlichen Text enthalten ist, sondern es entsteht bis zu einem gewissen Grad durch die Auflösung der normalen Wort- und Buchstabenfolge.«²⁹

Die geheime oder verborgene Bedeutung kann somit im Nebeneinanderstehen scheinbar divergierender Bedeutungen zum Ausdruck kommen. Das ist in der Tat das Textverständnis im Midrasch, das sich auch die Dekonstruktion zu eigen gemacht hat. Diese Figuren des »Fehl-Lesens«, die gewissermaßen die Tradition verraten, indem sie verfälschend überliefern, sind zugleich Figuren der Säkularisation oder Ausdrücke der Arbeit am Mythos. Erst »abgefallen und zerbrochen wird der Sprachmythos in seiner ganzen Größe sichtbar.«³⁰

II. Midraschische Imagination und moderne Bildtheorie

In der Bildtheorie steht Paul Cézanne als Wegbereiter der Moderne, der der Auffassung widerspricht, man könne in Bildern die Wirklichkeit nachbauen: »[I]ch war zufrieden mit mir, als ich entdeckte, dass man die Sonne nicht *wiedergeben* kann, sondern dass man sie mit etwas anderem *darstellen* muß... mit der Farbe.«³¹ In dieser Abkehr vom Abbild, dem Erkennen der Uneinholbarkeit des Gegenstandes und der Unabschließbarkeit des Werks und vor allem der Überzeugung, dass Malerei eine Form der *Übersetzung* der farbgebenden Empfindung (»sensation colorante«³²) ins Bild ist, sehe ich eine Möglichkeit, eine Verbindung zur midraschischen Imagination zu ziehen. Denn Cézannes neues Sehen basiert auf

einer Wahrnehmung der Natur aus der Vieldeutigkeit des Sehens. »Wir sehen nicht primär Dinge, sondern eine Textur aus Farbformen, die zu sehen gibt, uns die Augen allererst öffnet.«³³ Nicht die Hervorbringung auf der leeren Leinwand ist der Malakt, sondern das Vergessen aller bisherigen Sichtweisen.

Es ist ein Irrtum zu meinen, der Maler stehe vor einer weißen Oberfläche. Der Glaube ans Figurative rührt von diesem Irrtum her: Wenn nämlich der Maler vor einer weißen Fläche stünde, könnte er darauf ein äußeres Objekt reproduzieren, das als Modell fungiert. Dem ist aber nicht so. Der Maler hat viele Dinge im Kopf oder um sich oder im Atelier. Nun ist also das, was er im Kopf oder um sich hat, schon in der Leinwand, mehr oder weniger virtuell, mehr oder weniger aktuell, bevor er seine Arbeit beginnt. All das ist auf der Leinwand gegenwärtig, als aktuelle oder virtuelle Bilder. So dass der Maler keine weiße Fläche zu füllen hat, er müsste sie vielmehr leeren, räumen, reinigen. Er malt also nicht, um auf der Leinwand ein Objekt zu reproduzieren, das als Modell fungiert, er malt bereits vorhandene Bilder, um ein Gemälde zu produzieren, dessen Funktionsweise die Bezüge zwischen Modell und Kopie verkehren wird.³⁴

Sensation wird als aktives Tun, als poetischer bzw. performativer Akt verstanden. Nicht der reproduzierende Künstler, sondern der Demiurg ist gemeint. Cézanne bricht damit mit der seit der Renaissance³⁵ dominierenden Bildauffassung, nach der sich die Welt aus dem beschränkten Gesichtspunkt des Menschen erschließen lässt. In seinen Bildern soll sich etwas *ereignen*, d. h., das *wahre Wesen* des Dargestellten soll hervortreten, und das ist aus einer bloßen Perspektive des distanzierten Betrachtens nicht zu erreichen. »Wenn Cézanne sein Bild hingegen aus farbigen Flecken verdichtet, dann läßt er den Berg in einer Weise vor uns entstehen, dass er sozusagen selbst im Bild anwesend und wirksam werden kann, um sich denen zu offenbaren, die für sein eigentliches Sein noch empfänglich sind.«³⁶

Diese Auffassung, dass Malerei nicht die Welt abbildet, sondern erschließt, hat auch Heidegger in seinen Betrachtungen über das Kunstwerk beeinflusst.³⁷ Seine Faszination für Cézanne deckte sich mit seiner Moderne-Kritik, denn die zentralperspektivische Ausrichtung,³⁸ in der sich das Subjekt in unbeschränkter Machtvollkommenheit bestimmt, verstand Heidegger als prototypische Metapher neuzeitlicher Technik.³⁹ Heideggers Betrachtungen wiederum veranlassten Derrida, sich mit der *Wahrheit in der Malerei* zu beschäftigen, wobei er die Gegenwärtigkeit der Wahrheit überhaupt in Zweifel zog.⁴⁰ In dem Abschnitt »Restitution«⁴¹ liest er Heideggers Reflexionen über van Goghs Bild *Alte Schuhe mit Schnürbändern* (1886)⁴² und die ca. 30 Jahre später erschienene Replik des Kunsthistorikers Meyer Schapiro⁴³ neben- bzw. gegeneinander. Was Derrida an beiden Texten zunächst auffällt, ist der »Wunsch nach Zuschreibung, nach Wiederzuschreibung samt Mehrwert, nach Restitution mit dem Gewinn einer Belohnung (*rétribution*) [zu] erschöpfen.«⁴⁴ Dieser Wunsch nach Zuschreibung, den Derrida natürlich als Wunsch nach Aneignung versteht, fällt dabei durchaus

entgegengesetzt aus: Für Heidegger sind die Schuhe Attribute eines Bauern, während Schapiro einen urbanen Träger vermutet.

Die Identifikation, unter vielen anderen Identifikationen, Heideggers mit dem Bauern und Schapiros mit dem Städter, jenes mit dem verwurzelten Seßhaften, dieses mit dem entwurzelten Emigranten. Die Beweisführung folgt, denn zweifeln wir nicht daran, in diesem Restitutionsprozeß geht es auch um Schuhe, ja sogar um Holzschuhe, und, wenn man auch im Augenblick kaum höher aufsteigt, um die Füße zweier berühmter abendländischer Professoren, weder mehr noch weniger.⁴⁵

Derrida aber geht es darum, zu zeigen, dass sich auch Kunstwerke der eindeutigen Auslegung entziehen. Während er die Bilder als Sinnspuren versteht, die auf weitere Bilder verweisen, parallelisiert er die Wahrheit in der Kunst mit der Destruktion von Sinneinheiten im Text. Im Falle der Schuhe van Goghs gelangt er auf diese Weise zu Magrittes Bild *Le modèle rouge* (1935), das ebenfalls ein Paar darstellt, doch gehen hier Fuß und Schuh ineinander über. »Magritte hat es [das Schuh-Motiv, D. G.] mehrmals gemalt. Ohne *La philosophie dans le boudoir* (1947) oder *Le puits de vérité* (1963) mitzurechnen, gibt es unbestreitbar ein Paar, man sieht die Ausrichtung der Zehen, die mit den Halbstiefeln ein und denselben Körper ausmachen. Sie bilden ein Paar *und* den Übergang (*soudure*).«⁴⁶ Von *Le modèle rouge* über *La Lune* (1930) bis zu *Der Schuh* von Richard Lindner (1976–77) kommt Derrida in seiner achronologischen Lesart schließlich zu van Eycks Gemälde *Portrait der Eheleute Arnolfini* (1434), auf dem die Schuhe links unten beiseite gestellt sind. Van Eycks Bild gilt in der kunsthistorischen Betrachtung als wesentlicher Schritt, Malerei als Kunst zu sehen. Die Zentralperspektive als interne Grenze, die ständig überschritten werden kann, bewirkt, dass Bilder ein Eigenleben entwickeln. Bilder denken von nun an selbst in Bildern, indem sie die Folgen ihrer Repräsentation hinterfragen. Van Eycks Bild ist ein erstes Beispiel für die Konstituierung der Meta-Malerei: durch die Streckung der Zentralperspektive, die Ausrichtung an der Mittelachse, vor allem aber anhand des Spiegels, der den Außenraum in das Bild hineinholt.⁴⁷

Derrida interessiert nun weniger die kunsthistorische Leistung dieses Gemäldes, als vielmehr die Erklärung von Panofsky, der die Schuhe mit dem Heiligen verbindet:⁴⁸ Wenn es der Malerei darum geht, die Schuhe *getreu* wiederzugeben, weil sich die Malerei der Wahrheit verpflichtet hat, so sind die *dargestellten* Schuhe Teilhaber, heimliche Zeugen dieser Wahrheit: »Sind die Schuhe teilhabende oder ausgeschlossene Partei im Portrait der Arnolfini, jenem außergewöhnlichen Ehevertrag ohne andere Zeugen als den Maler, der oberhalb eines Spiegels ihm gegenüber die Inschrift hinterlassen hat ›*Johannes de Eyk fuit hic*, 1434‹, wobei er so ein Gemälde in eine Heiratsbestätigung transformierte, das eine Verbindung *per fidem* (die eines Zeugen entraten konnte) darstellt«. ⁴⁹ Die Verbindung, die Panofsky zum Heiligen herstellt, führt Derrida zu einer Textstelle im 2. *Buch*

Mose (Ex 3,5): »Nimm die Sandalen von deinen Füßen, denn der Ort, den du betrittst, ist heilige Erde.«⁵⁰ Derrida stellt im Folgenden die ambivalente Bedeutung der Schuhe in den Vordergrund. Zum einen vermögen sie einen heiligen Ort zu entweihen, andererseits gibt man dem verlorenen Sohn als erstes ein Kleid, einen Ring und Schuhe (Lk 15,22). Die Mischna jedoch verbietet das Tragen von Schuhen am Sabbat und zugleich ist das Barfußlaufen ein Zeichen von Unwürde (in der Gefangenschaft) oder von Trauer.⁵¹ Die Restitution in der absoluten Sinnsuche läuft demnach Gefahr, die tatsächliche Wahrheit des Bildes preiszugeben. Dieser Gefahr erliegt Schapiro noch mehr als Heidegger.

Der Umgang mit dem Bild erfordert stattdessen ein Erkennen seiner Palimpseststruktur, er erfordert ein Abtragen immer weiterer Bilder. (Wobei Derrida, wie oben gesehen, keinen Unterschied macht zwischen konkreten und mentalen Bildern, wie sie Texten zugrunde liegen.) Der Blick des Betrachters verschiebt sich in der Derridaschen Konzeption von der Wahrnehmung zum Erinnern. Derrida demonstriert, dass das Bild eine *Veranschaulichung* und nicht eine *Darstellung* ist.⁵² Das Bild hat etwas gezeigt, hat erscheinen lassen. Wenn Derrida ausgehend von van Goghs Schuhbildern über Magrittes Schuhserien schließlich zu van Eyck zurückkehrt und letztlich das Wort »bezeugen« dekonstruiert, geht er von einem Begriff des Sehens aus, der die Augen öffnet für das Abwesende, Vergangene oder noch Kommende. Dieses Sehen jenseits der Sinne ist in der Malerei oft als Blendung oder Erblinden dargestellt worden.⁵³ Das ist auch das Thema seines einige Jahre früher erschienenen Textes *Aufzeichnungen eines Blinden*,⁵⁴ in dem Derrida einen Zusammenhang herstellt zwischen Sehen und Blindheit einerseits, dem gesprochenen Wort und der Schrift andererseits, jeweils verbunden durch das deiktische Zeigen, die Hände. Fünf Bedeutungskreise führt er vor, wobei er sich in der Hauptsache an den biblischen Texten und ihrer Darstellung in der Malerei orientiert: Der blinde Vater (Tobit, Isaak und Jakob), das Selbstporträt (bei dem der Maler sich selbst im Spiegel sieht und damit von genau derselben Stelle aus starrt, die der Betrachter einnimmt), das Sehen als List (Perseus und Medusa) bzw. der betrogene Blinde (Isaak und Jakob), Blindheit als Bestrafung (Samson) und schließlich das Thema der Tränen, die den Blick trüben und doch das eigentliche Wesen des Auges markieren.

Am Beispiel des *Buchs Tobias* wird die Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren⁵⁵ besonders deutlich, denn das »Performativ, das hier inszeniert wird, ist das eines ›das Augenlicht zurückgeben‹, es geht dabei um das Sehen als solches und nicht so sehr um das sichtbare Objekt, die konstative Beschreibung dessen, was ist, oder dessen, was man vor sich hat.«⁵⁶ Der blinde Vater Tobit erhält sein Augenlicht durch den Sohn Tobias zurück.⁵⁷ Derrida legt seiner Deutung die Zeichnungen Pietro Bianchis, Rubens' und Rembrandts zugrunde und parallelisiert den Sohn mit dem Augenlicht:

Der Sohn ist das Licht, das supplementäre oder exzessive Auge des Vaters, der Führer des Blinden, seine Stütze [...] er gibt ihm, dem Vater das Augenlicht wieder, um sich, dem Sohn die Sichtbarkeit wiederzugeben [...], d. h. das gegebene Licht ist ein empfangenes Licht, ein geliehenes, zurückgegebenes, getauschtes Licht. [...] Was Tobit folglich endlich sieht, scheint nicht so sehr dieses oder jenes, dieser oder jener zu sein, sondern sein Sehen selbst, sein Augenlicht, sein Sohn, der ihm das Augenlicht zurückgibt.⁵⁸

Doch hinter dem Sohn steht der Engel Raphael – bei Bianchi und Rubens deutlich zu sehen, während er bei Rembrandt an den Rand gerückt ist –, der die Hand des Tobias' führt. Ein Wesen ohne Körper, das selbst ein »Simulacrum sinnlicher Sichtbarkeit«⁵⁹ ist, macht sich sichtbar und gibt ein Zeichen, obwohl es in Wahrheit nur eine Vision war. Raphael spricht über sich selbst und sagt die Wahrheit über das, was seine eigene Sichtbarkeit war: »Seid getrost und fürchtet euch nicht! Denn Gott hat's so haben wollen, dass ich bei euch gewesen bin; den lobet und dem danket! Es schien wohl, als äße und tränke ich mit euch; aber ich brauche unsichtbarer Speise und eines Trankes, den kein Mensch sehen kann. Und nun ist's Zeit, dass ich zu dem wieder hingehe, der mich gesandt hat. Danket ihr Gott und verkündigt seine Wunder!«⁶⁰ Dieser Vision der Unsichtbarkeit gibt Raphael den Befehl, erinnernd und dankend zu gedenken. Mit den sichtbaren Zeichen der Schrift wird des Unsichtbaren gedacht.

Als Archiv der Erzählung *stattet* die aufgeschriebene Geschichte *Dank ab*, und so werden es hernach alle Zeichnungen tun, die aus der Erzählung schöpfen. In der absteigenden graphischen Linie [...], vom Buch zur Zeichnung, geht es nicht so sehr darum, *von den Dingen so, wie sie sind, zu berichten*, d. h. das, was man sieht (in einer Wahrnehmung oder Vision), zu beschreiben oder zu konstatieren, sondern darum, das Gesetz jenseits des Sehens zu *beachten* [...], darum, die naturgetreue Wiedergabe der Schuld zuzuordnen, darum, der Gabe Dank abzustatten [...].⁶¹

Wenn das Performativ ›das Augenlicht zurückgeben‹ ist, heißt das, dass man nunmehr vom Unsichtbaren (von einer Vision) *erzählen* kann, vom Sehen also des Göttlichen.

Doch die Parallele zur midraschischen Imagination besteht nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern auch auf der performativen: Geht es in Midrasch und der Kabbala darum, mit Figuren des Fehl-Lesens der Tradition, die letztlich Figuren der Säkularisation sind, die Arbeit am Mythos zu garantieren, lässt sich das mit den Darstellungen des Sehens jenseits der Sinne parallelisieren. Doch das »neue Sehen«,⁶² wie Cézanne es genannt hat, muss nicht unbedingt nur als Blindheit dargestellt werden. Um beispielsweise zu erkennen, dass eine junge Frau mit einem Säugling die Jungfrau Maria sein soll, muss man lernen, die *Bedeutung des Bildes* zu lesen, d. h. man muss wissen, welche Variationsmöglichkeiten bei derartigen Bildern zugelassen sind und wie sie mit anderen Bildern ausgetauscht

und kombiniert werden können.⁶³ Die Bedeutung in der Kunst kommt also auch – genau wie im Midrasch – aus dem Kontext bzw. dem intertextuellen oder vielmehr interpiktualen Feld. So wie die Überlieferung der Texte im Midrasch auf dem Prinzip der Destruktion und Kombination (*str*) basiert, genauso werden die Darstellungen in der Kunst immer wieder ausgetauscht und neu kombiniert. Sehr deutlich ist das bei Magritte zu sehen. Das Ungewöhnliche in seiner Malweise entsteht durch die Kombination unerwarteter Proportionen des Dargestellten (wie in *Les belles réalités*. Das Bild wird ausgefüllt von einem riesigen grünen Apfel auf dem ein kleiner brauner Tisch steht) oder Bild und Text stimmen nicht überein wie beispielsweise bei *Ceci n'est pas une pipe*.

Es sind gerade Cézannes Worte von der »geschuldeten Wahrheit in der Malerei«,⁶⁴ die Derrida als Ausgangspunkt nimmt, um über Malerei und Performanz nachzudenken:

Was macht Cézanne? Er schreibt, was er sagen könnte, aber durch ein Sagen, das nichts konstatiert. [...] Das Versprechen Cézannes [...] ist einzigartig. Seine Performanz verspricht nicht buchstäblich, im konstativen Sinne zu *sagen*, sondern vielmehr zu ›tun‹. Sie verspricht ein anderes ›Performativ‹, und der Inhalt des Versprechens ist, ebenso wie seine Form, durch die Möglichkeit dieses anderen bestimmt. Die performative Supplementarität öffnet sich folglich ins Unendliche.⁶⁵

So wie die angestrebte ganzheitliche Erfassung des Sinns eines Werkes letztlich immer verfehlt wird, werden auch die letzten Sinnschichten eines Textes nie erreicht. Wenn Derrida Bilder wie Texte liest und die Wahrheit in der Kunst als einen poetischen Akt des Malens, der sich der abschließenden Vergegenwärtigung entzieht, versteht, ruft er damit die Zweiteilung der jüdischen Tradition auf, wie sie sich im Mittelalter herausgebildet hat: die transzendente, ikonoklastische Scholastik einerseits und das rabbinische und kabbalistische Bilderdenken andererseits. Bruckstein hat darauf hingewiesen, dass trotz der behaupteten unvereinbaren Differenz zwischen beiden Seiten, dennoch jede den »Anspruch des ›Ursprungs‹, der Authentizität des Jüdischen, je ganz für sich erhoben«⁶⁶ hat. Die bilderkritische maimonidische Scholastik und die bildhaften Kommentartexte in Midrasch und Kabbala stehen beide vor dem Problem, als Re-Präsentationen Gottes dessen gleichzeitige Abwesenheit zu attestieren.

Derrida greift dieses Problem – allerdings ohne den theologischen Bezug – auf, wenn er den Bildern bescheinigt, sie könnten auf ihre Art etwas ausdrücken, das sich dem philosophischen Diskurs entzieht. Damit verweisen auch bei ihm Bilder nicht auf Gegenstände, sondern auf andere Bilder. Das Betonen aber des memorialen Zuges des Bildes, das weniger auf die Wahrheit des Gewesenen als vielmehr auf die Wahrheit seiner immerwährenden Zeitlichkeit, als Passage im raum-zeitlichen Sinne aufgefasst wird, erinnert an Aby Warburgs Konzeption des Bilderatlases. Bilder als Übergang oder Durchgang zu anderen, latenten Bil-

dern: erinnerten, assoziierten, imaginierten oder auch erfundenen, zu betrachten, verbindet die Interpiktualität mit der Intertextualität oder das bildhafte Erzählen in Midrasch und Kabbala mit der maimonidischen Tradition. Beiden Richtungen geht es gleichermaßen um die Vermittlung des Undarstellbaren als Erfahrung von Unverfügbarkeit und Unfasslichkeit einer sich entziehenden Präsenz. Die Malerei aber scheint die Sprache des Verschwindens einer Alterität, die sich nicht greifen lässt, anders aufzuzeigen als die Sprache.⁶⁷ Das hat auch Heidegger erkannt. Er wählt die Malerei als Beispiel dafür, dass die Kunst es vermag, die Wahrheit zu veranschaulichen. Wenn Wahrheit aber veranschaulicht und nicht dargestellt wird, dann verführt das Bild zu einem immer tieferen oder weiteren Schauen, in dem sozusagen immer neue Anamorphosen vorstellbar sind.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Performanz in der Malerei der Moderne genauso wie in den midraschischen Textkommentaren das Versprechen ist, *etwas zu sehen zu geben*, die Wahrheit bzw. das Wesen der Dinge *zu zeigen* (Magritte).⁶⁸ Weder sind die Bilder in der Malerei im Sinne einer Denotationsbeziehung zu verstehen, noch geht es im bildhaften Denken des Midrasch um eine abbildende Re-Präsentation Gottes, sondern in beiden Fällen geht es um das Hinweisen auf das Wesen. Es geht um ein Verkörpern, bzw. genauer: *ein Veranschaulichen*, d. h. die Bedeutung der Bilder, der midraschischen Imaginationen liegt nicht in den Dingen selbst begründet, sondern hängt mit ihrer Umgebung zusammen. Ein vorhandenes Repertoire von Zeichen wird auf eine neuartige und nicht sofort erklärbare Weise verknüpft, um einen neuen Gedanken oder neuen Ausdruck hervorzubringen. Dieses Prinzip ist auch in der Malerei Magrittes deutlich zu sehen. Was ein neu erworbener Gedanke/ein neu erworbenes Bild zum Ausdruck bringt, ist daher weder allein aus ihm selbst noch aufgrund einer Referenzbeziehung zu verstehen, sondern im Zusammenhang mit dem gesamten jeweils bekannten Bestand von Zeichen und Verknüpfungen.

Anmerkungen

- 1 Susanne Plietzsch (Hg.): Literatur im Dialog. Die Faszination von Talmud und Midrasch. Zürich 2007, S. 7.
- 2 Ebd., S. 8.
- 3 Vgl.: Almut Sh. Bruckstein: Aufstand der Bilder. Materialien zu Rembrandt und Midrasch. München 2007, S. 16ff.
- 4 Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 11–38, hier S. 13.
- 5 Ebd., S. 16.
- 6 Beltings These ist, dass eine arabische Sehtheorie, mit ihrer geometrischen Abstraktion, im Westen gegen ihren eigenen Sinn in eine Bildtheorie umgedacht wurde, die einen menschlichen Blick zum Angelpunkt jeder Wahrnehmung macht und ihn in Bildern fasst, d. h. im Sinn hat,

- ›analoge‹ Bilder zu schaffen. Vgl.: Hans Belting: Florenz und Bagdad. München 2008, S. 12. Da die Rabbinen betonen, dass jeder seinen eigenen Zugang zur Tora habe, wird auch hier der Gedanke der Wahrnehmung bzw. »Perspektive« als einzelner Blick zentral. Es ist dieses Motiv, das Kafka in seiner berühmten Parabel *Vor dem Gesetz* aufgegriffen hat.
- 7 Boehm, Die Wiederkehr der Bilder (Anm. 4), S. 17.
- 8 Gottfried Boehm: Die Bilderfrage, in: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 325–343, hier S. 330.
- 9 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Tübingen 1960, S. 133.
- 10 Boehm, Die Bilderfrage (Anm. 8), S. 327.
- 11 *Zoon* nannten die Griechen etwas Lebendiges. Es ist ein referenzloses Trugbild. Vgl.: Aristoteles: *De memoria et reminiscencia*, in: ders.: *De sensu and De memoria*, hg. von George R. Ross. Cambridge 1906, 450b, 21–22.
- 12 *Eikon* meint Bild von etwas anderem, das mit dem Abwesenden ähnlich ist. Aristoteles nennt es »Ebenbild«; vgl. ebd., 450b, 24–25. Im biblischen Text bezeichnet *eikon* die »Ebenbildlichkeit« des Menschen zu Gott. Vgl. Griechisch-Deutsches Wörterbuch zum Neuen Testament, hg. von Samuel Christoph Schirlitz. Gießen 1893.
- 13 Boehm, Die Bilderfrage (Anm. 8), S. 332.
- 14 Ebd., S. 336.
- 15 Hans Belting hat herausgearbeitet, dass die Zentralperspektive nicht, wie bisher überliefert, eine Erfindung der Frührenaissance des Abendlands gewesen sei, sondern bereits im 12. Jahrhundert im Morgenland bekannt war. Abu Ali al-Hasan al-Haitham (965–1040) war Araber, Mathematiker, Philosoph und Physiker und in Europa unter dem Namen Alhazen bekannt. Um 1028 schrieb er sein *Buch von der Sehtheorie (Kitab al-Manazir)*, das ab 1200 in lateinischer Übersetzung unter dem Titel *Perspectiva* dem westlichen Mittelalter zugänglich wurde. Alhazens mathematisch konstruierte und experimentell verifizierte Sehtheorie, die im wissenschaftlich damals unterentwickelten Westen ihresgleichen nicht hatte, enthielt alle Voraussetzungen für eine Übertragung in eine Theorie des Bildes und der Bildperspektive. Doch weder Alhazen noch andere arabische Gelehrte nahmen eine solche Übertragung vor, vielmehr realisierte sie sich über mehrere Etappen vom 13. bis zum 15. Jahrhundert in Europa. Filippo Brunelleschi und Leon Battista Alberti entwickelten daraus schließlich eine Theorie der Perspektive als Grundlage künstlerischer Theorie und Praxis. Vgl. Belting, Florenz und Bagdad (Anm. 6).
- 16 Vgl. Erwin Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form. Leipzig 1927.
- 17 Vgl. Boehm, Die Bilderfrage (Anm. 8), S. 337f. Belting fügt in diesem Zusammenhang hinzu: »Wie in der Literatur, so war auch in der Malerei die Fiktion eingekehrt. Sie bestand gerade darin, eine Wahrnehmung zu simulieren, die es nur in der natürlichen Welt gab. Der Betrachter wurde hier auf ähnliche Weise hofiert wie der Leser von der Literatur. Während die italienische Literatur sich auf volkssprachliche Leser einrichtete, ohne ihnen länger Lateinkenntnisse abzuverlangen, suggerierte die Malerei dem Laienpublikum unter Verzicht auf den lehrhaften Gestus eine alltägliche Wahrnehmungsweise.« Belting, Florenz und Bagdad (Anm. 6), S. 154.
- 18 Andreas Kilcher: Der Sprachmythos der Kabbala und die ästhetische Moderne, in: *Poetica* 25 (1993), S. 237–261, hier S. 238.
- 19 Ebd., S. 244. Von einer »Vision der Verspätetheit« spricht Harold Bloom in diesem Kontext: »Denn die Kabbalisten entwickelten implizit eine *Psychologie der Verspätetheit* und mit ihr eine explizite rhetorische Reihe von Verfahren, um die Schrift und auch die empfangenen Kommentare ihren eigenen historischen Leiden und ihren eigenen neue theosophischen Einsichten zugänglich zu machen. [...] Wenn die Theorie heute verständlich sein soll, muß sie erst in andere Begriffe übersetzt werden, das können psychoanalytische, rhetorische oder imaginistische sein, denn die sechs *behinot* lassen sich als psychologische Abwehrmechanismen, als rhetorische Tropen oder als Felder der poetischen Bilderwelt interpretieren [...].« Harold Bloom: *Kabbala. Poesie und Kritik*. Basel 1988, S. 12ff.
- 20 Cornelia Zumbusch: Wissenschaft in Bildern, Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* und Walter Benjamins *Passagen-Werk*. Berlin 2004, S. 92.

- 21 Es stellt sich hier die Frage, inwieweit Warburg die Kultursemiotik Juri M. Lotmans antizipiert hat.
- 22 Diese Auffassung liegt auch Blumenbergs Mythosbegriff zugrunde. In *Die Arbeit am Mythos* demonstriert er, dass Mythos und Logos aus ein und derselben Wurzel stammen, der Angst nämlich vor der Wirklichkeit, auf die der Mensch Antworten sucht. Der Unterschied zwischen Mythos und Logos liegt daher für Blumenberg nur in der Qualität der gefundenen Antworten, die letztlich eine Distanzierung zur Wirklichkeit bezwecken sollen. Die »Arbeit am Mythos« wird für Blumenberg somit zu einer ständigen Weiterentwicklung der Geschichten, ein unablässiger Versuch, die Grenzen zur Realität immer weiter abzutasten und zu verschieben. Vgl.: Hans Blumenberg: *Die Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 1996, S. 22ff.
- 23 Kilcher, *Der Sprachmythos der Kabbala* (Anm. 17), S. 248.
- 24 Vgl. Friedrich Schlegels Formel: »Die Ästhetik = Kabbala«, in: ders.: *Zur Rhetorik und Poesie 1799* fin, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler. Wien, Darmstadt 1958. Bd. 18, S. 385–400, hier S. 399.
- 25 Auf derselben Konzeption basiert Benjamins Geschichtsphilosophie, die wiederum Scholems *Historiographie über die Kabbala* beeinflusst hat.
- 26 Kilcher, *Der Sprachmythos der Kabbala* (Anm. 17), S. 252.
- 27 Bloom, *Kabbala* (Anm. 18), S. 93ff.
- 28 Moshe Idel: Jacques Derrida und die Kabbala, in: »Judentümer«. *Fragen für Jacques Derrida*, hg. von Joseph Cohen, Raphael Zagury-Orly. Hamburg 2006, S. 161–193, hier: S. 182.
- 29 Ebd., S. 185.
- 30 Kilcher, *Der Sprachmythos der Kabbala* (Anm. 17), S. 261.
- 31 Paul Cézanne: *Gespräche mit Cézanne*, hg. von Michael Doran. Zürich 1982, S. 211.
- 32 Um die Wahrnehmung der Natur zu erneuern, bediente sich Cézanne eines begrifflichen Konstrukts, das in den impressionistischen Kreisen verbreitet war: »sensation« oder »sensation colorante«. In seinem Buch über Francis Bacon analysiert Gilles Deleuze die »sensation« bei Cézanne: Die Empfindungen vermitteln Eindrücke von Realität und sind *zugleich* Empfindungen im Subjekt selbst. »Es gibt zwei Möglichkeiten, über die Figuration (d. h. über das Illustrative wie das Narrative) hinauszugehen: entweder in Richtung der Abstrakten Form oder der Figur. Diesem Weg zur Figur gibt Cézanne einen einfachen Namen: die Sensation. Die Figur ist die auf die Sensation bezogene sinnliche Form; sie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist. Während sich die abstrakte Form an das Gehirn adressiert, über das Gehirn wirkt, eher dem Knochenbau verwandt. Sicher hat Cézanne diesen Weg der Sensation in der Malerei nicht erfunden. Aber er hat ihm einen beispiellosen Status eingeräumt. Die Sensation ist das Gegenteil des Leichten und Überkommenen, des Klischees, aber auch des »Sensationellen«, des Spontanen... etc. Die Sensation ist mit einer Seite zum Subjekt hin gewendet (das Nervensystem, die Vitalbewegung, der »Trieb«, das »Temperament« – der ganze Wortschatz, den Cézanne mit dem Naturalismus teilt), mit einer anderen zum Objekt (das »Faktum«, der Schauplatz, das Ereignis).« Gilles Deleuze: *Francis Bacon: Die Logik der Sensation*. München 1995, S. 27. Boehm ergänzt: »In der Sensation vollzieht sich mithin eine spannungsvolle Verschmelzung dessen, *was wir sehen*, mit dem, *wie wir sehen*.« Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin 2007, S. 203.
- 33 Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen* (Anm. 31), S. 200.
- 34 Deleuze, *Francis Bacon* (Anm. 31), S. 55.
- 35 Genauer noch gilt Filippo Brunelleschi als Wendepunkt. Mit seinem Bildbegriff, den er unter anderem auch in seinem Traktat *De pictura* vertrat, leitete Leon Battista Alberti eine zunehmende Entzauberung und Säkularisierung des Bildes ein. Das Bild ist keine authentische Verkörperung mehr, sondern eine willkürliche Erfindung des Malers. Über Brunelleschis »Vermessung des Blicks« vgl. Belting, *Florenz und Bagdad* (Anm. 6), S. 180ff.
- 36 Karlheinz Lüdeking: *Grenzen des Sichtbaren*. München 2006, S. 131.
- 37 Heideggers Beschäftigung mit der Malerei galt zunächst van Gogh. 1930 hatte er in einer Ausstellung in Amsterdam eines der Schuhbilder gesehen, das 1935 in *Der Ursprung des Kunstwerkes* als Beispiel diente, die »Entbergung der Wahrheit der Kunst« zu demonstrieren. Vgl. Martin

- Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks, in: ders.: Holzwege. Frankfurt/M. 1950, S. 7–68, hier S. 9. Erst in den 40er Jahren lernte er die Malerei im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit Rilke näher kennen. Von da an bezieht er sich immer wieder auf Cézanne.
- 38 Belting hebt hervor: »Alberti konnte den Konflikt mit der optischen Theorie nicht vermeiden, sobald er das *Subjekt* und den *Blick*, die in der Sehtheorie gar nicht vorkommen, zu seinem eigentlichen Thema machte. Der *Fluchtpunkt*, auf den sich das Blickverlangen im wörtlichen Sinne zuspitzt, wird jetzt zum Angelpunkt. *Vor dem Bild* ist der Betrachter durch den Angelpunkt, im Bild ist er durch den Fluchtpunkt vertreten. [...] Albertis Utopie liegt darin, im Blick die Feindlichkeit des Auges zu überwinden und ihn im Fluchtpunkt auf sich selbst zu lenken.« Belting, Florenz und Bagdad (Anm. 6), S. 188.
- 39 Vgl.: Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks (Anm. 36).
- 40 Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei. Wien 1992.
- 41 Ebd., S. 301ff.
- 42 Vgl. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks (Anm. 36).
- 43 Vgl. Meyer Shapiro: The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and Van Gogh, in: Marianne L. Simmel (Hg.): The Reach of mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein. New York 1968, S. 203–205, hier S. 203ff.
- 44 Derrida, Die Wahrheit in der Malerei (Anm. 39), S. 306.
- 45 Ebd., S. 307.
- 46 Ebd., S. 366.
- 47 Noch deutlicher thematisiert dies Velázquez in *Las Meninas* (1656), wenn er Modell und Betrachter draußen stehen lässt. Dieses Bild hat Foucault zu seinen Betrachtungen über Repräsentation in der Malerei inspiriert, wobei ihn insbesondere fasziniert hat, dass das eigentliche Zentrum des Bildes, die »dargestellten« Herrscher, nicht zu sehen ist. Das Zentrum ist folglich leer, nicht präsent. Bemerkenswerterweise kommt auch Foucault zu dem Schluss, dass zwischen »sehen« und »schauen« zu unterscheiden sei: »Vielleicht verbürgen sich in diesem Bild wie in jeder Repräsentation [...] wechselseitig die tiefe Unsichtbarkeit dessen, was man sieht, und die Unsichtbarkeit dessen, der schaut, – trotz der Spiegel, der Spiegelbilder, der Imitationen, der Portraits. [...] Vielleicht gibt es in diesem Bild von Velázquez gewissermaßen die Repräsentation der klassischen Repräsentation und die Definition des Raums, den sie eröffnet. Sie unternimmt in der Tat sich darin in all ihren Elementen zu repräsentieren, mit ihren Bildern, den Blicken, denen sie sich anbietet, den Gesichtern, die sie sichtbar macht, den Gesten, die die Repräsentanten entstehen lassen. Aber darin, in dieser Dispersion, die sie auffängt und ebenso ausbreitet, ist eine essentielle Leere gebieterisch von allen Seiten angezeigt: das notwendige Verschwinden dessen, was sie begründet, – desjenigen, dem sie ähnelt, und desjenigen, in den Augen dessen sie nichts als Ähnlichkeit ist. Dieses Sujet selbst, das gleichzeitig Subjekt ist, ist ausgelassen worden. Und endlich befreit von dieser Beziehung, die sie ankettete, kann die Repräsentation sich als reine Repräsentation geben.« Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M. 1974, S. 42–45.
- 48 Bei Panofsky heißt es: »sie sind da, wie andere typische Symbole des Glaubens, um die Prägung des Heiligen zu markieren«. Erwin Panofsky: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: Burlington Magazine, 64 (1934), S. 117–127.
- 49 Derrida, Die Wahrheit in der Malerei (Anm. 39), S. 405ff.
- 50 Zit. n. Derrida, ebd., S. 407.
- 51 Ebd., S. 407f.
- 52 Ebd., S. 346.
- 53 Vgl. z. B. von Rembrandt *Die Blendung Samsons*, *Die Opferung Isaaks* oder *Jakob segnet die Söhne Josefs*.
- 54 Der französische Originaltext erschien 1990 unter dem Titel *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* anlässlich der im Musée du Louvre, Hall Napoléon, vom 26. Oktober 1990 bis 21. Januar 1991 gezeigten Ausstellung. 1997 brachte der Wilhelm Fink Verlag München die deutsche Übersetzung heraus. Vgl. Jacques Derrida: Aufzeichnungen eines Blinden. Das

Selbstportrait und andere Ruinen. Aus dem Frz. von Andreas Knop und Michael Wetzel. München 2008.

- 55 Dem Thema hat sich Maurice Merleau-Ponty phänomenologisch genähert. Er kritisiert die Kluft zwischen dem Wahrnehmenden und dem, was man wahrnimmt – wie sie sich seit der Renaissance durchgesetzt hat. Damit werde nämlich dem Wahrnehmenden ein fiktiver Punkt außerhalb der Welt zugewiesen, der ihm zugleich eine Verfügungsgewalt über die wahrnehmenden Objekte zugesteht. Demgegenüber plädiert Merleau-Ponty für eine leibliche Präsenz inmitten der Welt. Die Dinge, die uns umgeben, stehen uns nicht abstrakt gegenüber, sondern gehen uns körperlich an. Vgl.: Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München 1986. Lüdeking ergänzt hier: »Diese körperlich engagierte Stellung des Wahrnehmenden [...] ist genau das, was Merleau-Ponty in den Bildern Cézannes exemplifiziert sieht. Der Maler erfährt sich, wenn er den Berg malt, als ein Körper unter anderen Körpern, er lebt noch im ›Fleisch der Welt‹, und das wird in seinen Bildern sichtbar. Sie fügen sich nicht der Gewohnheit des Sehens, das alles sofort überblicken und beherrschen möchte. [...] Sie sind vielmehr aus einer Vielzahl von Farbflecken komponiert, deren Intensität sich nicht beruhigen läßt. Diese Farbflecken überraschen das Auge, indem sie immer neue Konstellationen erzeugen und immer neue Werte annehmen.« Lüdeking, Grenzen der Sichtbarkeit (Anm. 35), S. 133.
- 56 Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden (Anm. 53), S. 35f.
- 57 Im biblischen Text heißt es: »Da nahm Tobias von der Galle des Fisches und salbte dem Vater seine Augen. Und er litt das fast eine halbe Stunde. Und der Star ging ihm von den Augen wie ein Häutlein von einem Ei. Und Tobias nahm es und zog es von seinen Augen, und alsbald ward er wieder sehend.« Das Buch Tobias, 11,13–15.
- 58 Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden (Anm. 53), S. 33f.
- 59 Ebd., S. 34.
- 60 Die Bibel (Anm. 56), Buch Tobias, 12,17–20.
- 61 Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden (Anm. 53), S. 35.
- 62 Paul Cézanne Brief an Emile Bernard, 23. Oktober 1905, in: Paul Cézanne: Briefe, hg. von John Rewald. Zürich 1962, S. 295.
- 63 Lüdeking, Grenzen des Sichtbaren (Anm. 35), S. 135.
- 64 Cézanne hatte in einem Brief an Émile Bernard vom 23. Oktober 1905 geschrieben: »Ich schulde Ihnen die Wahrheit der Malerei, und ich werde Sie Ihnen sagen.« Paul Cézanne: Briefe, hg. von John Rewald. Zürich 1962, S. 295.
- 65 Derrida, Die Wahrheit in der Malerei (Anm. 39), S. 17.
- 66 Bruckstein, Aufstand der Bilder (Anm. 3), S. 17.
- 67 Ebd., S. 90.
- 68 Vgl.: René Magritte, Les mots et les images, in: La révolution surréaliste, Nr. 12, 15. 12. 1929, S. 32–33.

Transformationen des Untergangs

Pompeji und sein Vesuv in Literatur, Malerei und Film

Immer wieder, wenn der Vesuv ausbricht oder zumindest spürbar aktiv wird, weckt er die Erinnerung an die besondere Eruption vom 21. bis 23. August 79 n. Chr., die man die plinianische¹ nennt und in deren Gefolge die Städte Pompeji und Herculaneum verschüttet wurden.² Das Ereignis erhielt einen festen Platz im europäischen kulturellen Gedächtnis durch den Augenzeugenbericht, den der jüngere Plinius in zwei allerdings erst nach 100 n. Chr. verfassten Briefen dem Historiker Tacitus (*epist.* 6, 16; 6, 20) mitteilt. Plinius beschreibt zwar nicht den Untergang von Pompeji und Herculaneum, sondern die in Misenum und andernorts spürbaren Auswirkungen der Eruption, seine Briefe dienen aber als Bezugspunkt für die übrigen, weniger spektakulären Textzeugnisse aus der Antike.³ Die dort enthaltenen Informationen zu Pompeji und Herculaneum verbanden sich in der Rezeption mit denen des Plinius zu Misenum, als hätte sich Plinius auch zu den Ereignissen an jenen Orten geäußert.

Als 1631 der Vesuv wieder einmal ausbrach, widmete daher der zu dieser Zeit in Rom ansässige Jesuit Jakob Bidermann dem zeitgenössischen Ereignis ein 1634 erschienenes Gedicht *Campanum, seu Vesuvius flagrans*.⁴ Von Pompeji oder Herculaneum gab es keine sichtbaren Überreste mehr, dennoch vergleicht der Autor in Strophe 28 die Folgen für die umliegenden Städte mit denen für das antike Pompeji und Herculaneum beim Ausbruch von 79 n. Chr. Für die Beschreibung der Reaktionen der verängstigten Menschen wählt er deutlich die Worte, mit denen Plinius in *epist.* 6, 20, 14f. die Panik in Misenum dargestellt hatte. Bidermann transformiert textuell das aktuelle Naturereignis in den plinianischen Ausbruch, die Intertextualität verschleiert den historischen Abstand und nobilitiert den zeitgenössischen Ausbruch gleichsam zu einem antiken Ereignis, das überzeitliche Gültigkeit besitzt.

Erst 1689 wird Pompeji wiederentdeckt und schließlich, nachdem auch Herculaneum aufgefunden und teilweise erforscht worden war, seit 1748 sukzessive zu großen Teilen freigelegt. Das durch die Pliniusbriefe wachgehaltene Bild vom Vesuvausbruch des Jahres 79 trifft nun auf den realen Befund einer in diesem

Augenblick fixierten archäologischen Situation und bedingt die Engführung des antiken Berichts und der eigenen Imagination angesichts der Ruinen. Dies verstärkt den Wunsch, jeden weiteren Ausbruch des Vesuvs als Wiederholung des einen – gleichsam kanonischen – zu bewerten. Immer wieder bricht er aus und verschüttet Pompeji.

Dies erfolgt ganz im Gegensatz zu Hegels Verdikt, formuliert in den 1822/23 bis 1830/31 gehaltenen Vorlesungen zur *Philosophie der Weltgeschichte*, die Hegel mit dem Postulat der Unwiederholbarkeit eines historischen Ereignisses eröffnete: »Im Gedränge der Weltgegebenheiten hilft nicht ein allgemeiner Grundsatz, nicht das Erinnern an ähnliche Verhältnisse, denn so etwas wie eine fahle Erinnerung hat keine Kraft gegen die Lebendigkeit und Freiheit der Gegenwart.«⁵ Und Hegel fährt fort: »Nichts ist in dieser Rücksicht schaler als die oft wiederkehrende Berufung auf griechische und römische Beispiele.«⁶

Das römische Exemplum, der Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79, wiederholte sich immer wieder, überhöhte das Naturereignis und veredelte dies zugleich in einem Akt klassizistischer *memoria*. Diese lieferte das Muster, auf das man aktuelle Ausbrüche in der einen oder anderen Form bezog, in das aktuelles Geschehen transformiert wurde, als lebte man noch in der Antike, der man sich in klassizistischer Manier nahe fühlte. Von einer »fahlen Erinnerung« konnte angesichts dieser kulturellen Rahmenbedingungen keine Rede sein, eher trat »die Lebendigkeit und Freiheit der Gegenwart« zurück.

Schon Plinius hatte natürlich seine beiden an Tacitus gerichteten Briefe in besonderer Weise stilisiert und damit eine Transformation des Ereignisses in der Erzählung vorgenommen. Im ersten Brief beantwortet er die Frage nach dem Tod des Onkels: *Petis ut tibi avunculi mei exitum scribam [...]* (*epist.* 6, 16, 1).⁷ Dieser starb, als er dem Vulkanausbruch zu nahe kam, an Überanstrengung, Plinius gestaltet das Ende des Onkels jedoch als gelassen hingegenommenen Tod des Philosophen.⁸ Im zweiten Brief nutzt Plinius die Frage des Tacitus, was ihm selbst in Misenum widerfahren sei, während der Onkel bei seiner Erkundungsfahrt starb, zu einer grandiosen Selbstheroisierung. Er leitet seinen Bericht mit dem Zitat der Worte des Aeneas ein (*epist.* 6, 20, 1), mit denen Vergil den Helden seine Erzählung vom Untergang Trojas eröffnen lässt: *Quamquam animus meminisse horret, incipiam* (*Verg. Aen.* 2, 12f.).⁹ Durch diese *comparatio a minore ad maius* präsentiert sich Plinius als *alter Aeneas* und den Vesuvausbruch als Wiederholung der Zerstörung Trojas, der seit der Darstellung in der *Aeneis* Vergils römischen Urkatastrophe schlechthin. Auch im weiteren Verlauf der Erzählung stellt sich Plinius in den Mittelpunkt. Wie Aeneas bewahrt er als Retter und Beschützer der Seinen in kritischen Situationen die Ruhe des Helden. Plinius hat damit dem Vesuvausbruch einen menschlichen Hintergrund gegeben. Er eröffnete die Identifikation mit den Leidenden oder mit dem Handelnden, sei es Plinius oder sein Onkel.

Dies hat viele Künstler, die sich mit dem Ausbruch des Vesuvs beschäftigt haben, angeregt. Sie besiedelten im Gefolge des Plinius die Katastrophe. So bemerkt 1834 Edward Bulwer-Lytton ganz entgegen Hegels Intentionen in der Vorrede seines Bestseller-Romans *The Last Days of Pompeii*: »[O]n viewing, still fresh and vivid, the houses, the streets [...] it was not unnatural, perhaps, that a writer [...] should feel a keen desire to people once more those deserted streets, to repair those graceful ruins, to reanimate the bones which were yet spared to his survey.«¹⁰

Wir wollen zunächst zwei Beispiele aus der bildenden Kunst und eines aus der aktuellen archäologischen Praxis behandeln (I). Sie sollen den folgenden Überlegungen als Hintergrund dienen und beispielhaft zeigen, wie gerade der zitathafte Bezug auf die plinianische Erzählung und andere Katastrophendarstellungen zu einer steten Transformation des einen antiken Bildes des Ausbruchs vom Jahre 79 führt. Spätere Vesuvausbrüche werden dabei stets als Verweis darauf semiotisiert, das antike Ereignis aber aktualisiert.

Unsere Überlegungen gelten allerdings in der Hauptsache zwei ca. 1900 Jahre nach dem plinianischen Ausbruch erschienenen Werken, die sich bewusst in die Tradition anticlassizistischer Pompejirezeption stellen.¹¹ Für sie ist die stete klassizistische Umformung als Prinzip kultureller Erinnerung gestört. So beschäftigen wir uns in einem zweiten Abschnitt (II) mit den *Pompeji I* und *Pompeji II* betitelten Gedichten Günter Kunerts und in einem dritten (III) mit dem Collageroman *79 – Ein Brief des jüngeren Plinius* von Wolfgang Held, erschienen 1979 zum Jubiläum des plinianischen Ausbruchs. Held negiert provokativ die Formen traditioneller *memoria*. So wählt er den bereits zitierten Ausspruch Hegels zum Motto. Angesichts des »Sturms der Gegenwart«, ¹² nämlich der Katastrophen des 20. Jahrhunderts, verliert der exemplarische Vesuvausbruch seine Bedeutung. *Memoria* durch stete Transformation im Rahmen traditioneller klassischer Bildung verkehrt sich zum Vergessen durch Entstellung.

I

Dem steht die klassizistische Sicht auf den Vesuv gegenüber, wie sie z. B. in Angelika Kauffmanns Gemälde von 1785 Ausdruck findet (Abb. 1). Der Vesuv war 1779 wieder einmal ausgebrochen, das Ereignis selbst hat für die Malerin keinen eigenen Wert, sondern wird in eine Situation eingebettet, die Plinius in *epist.* 6, 20, 2–5 beschreibt. Er exzerpiert in aller Ruhe aus der Römischen Geschichte des Livius, während ein Gastfreund, am rechten Bildrand heftig auf den Vesuv deutend, zur Flucht mahnt. Die Mutter blickt besorgt auf den Berg, Bedienstete heben entsetzt die Hände in seine Richtung.



Abb. 1: *Angelika Kauffmann*: Plinius der Jüngere mit seiner Mutter beim Ausbruch des Vesuvs in Misenum (1785).

Zweifellos gilt dem Figurenensemble im Vordergrund das Interesse der Künstlerin, der Vesuv bildet auf dem gestaffelt strukturierten Bild im Hintergrund das Pendant dazu, wie die deiktische Bewegung des Gastfreunds verdeutlicht. Durch einen antikisierenden Steinbogen ist der ausbrechende Berg abgesetzt, zugleich aber als Bild im Bild eingerahmt, gleichsam als antikes Relikt ausgestellt. Die plinianische Handlung im Vordergrund weist dagegen in die Gegenwart, aktualisiert trotz historisierender Besiedelung des Naturgeschehens menschlich das Geschehen und bezieht es vermeintlich auf die Welt des Betrachters. Es geht nicht um das Naturereignis, sondern um den ethisch-menschlichen Gehalt der Szene, die durch das Pliniuszitat transformiert und uns in seiner antiken Exemplarität nahe gerückt wird. Immer wieder bricht nur der plinianische Vesuv aus.

Dagegen verzichtet Jacob Philipp Hackert auf Plinius-Anspielungen (Abb. 2). Er erlebte zwar den Ausbruch vom 8. August 1779 als Augenzeuge, nutzte jedoch nicht die Gelegenheit des exakten 1700-jährigen Jubiläums zur Wiederholung der plinianischen Szenerie. So trägt das Bild auch nur den zeitlosen Titel *Vesuv-Ausbruch*. Hackert verleiht der Szene ein besonderes Kolorit, wenn er den Vesuv in



Abb. 2: Jacob Philipp Hackert: Vesuv-Ausbruch (1779).

die von nordalpinen Betrachtern so sehnsüchtig gesuchte und in der Italienmalerei etablierte malerische Szenerie von Fischerbooten im Golf von Sorrent ausbrechen lässt. Hackert gelingt es auf diese Weise, zugleich den Bilderwartungen seines Publikums gerecht zu werden und dennoch Distanz zu markieren.

Dagegen soll als Beispiel für eine besonders ausgeprägte plinianische Besiedelung und Deutung des Phänomens Vesuv-Ausbruch das 1833 von dem russischen Maler Karl Pawlowitsch Briulov in Italien gemalte und veröffentlichte Bild dienen, das eher die Tradition von Angelika Kauffmanns Bild fortsetzt:

Auch Briulov schreibt bzw. malt im zweiten Pliniusbrief erzählte Ereignisse zitathaft in das Ausbruchsszenario hinein und stellt das Geschehen mit einer bisher nicht erreichten Eindringlichkeit dar. So erstaunt es nicht, dass Edward Bulwer-Lytton durch dieses Bild für den bereits im folgenden Jahr erschienenen historischen Roman *The Last Days of Pompeii* angeregt wurde und die darin vorgenommene fast bühnenhafte Disposition auch für die Gestaltung der ersten Verfilmungen dieses Romans maßgeblich war.¹³ Die dunkle Wolke im Hintergrund entspricht der Beschreibung des Plinius (*epist.* 6, 20, 9),¹⁴ und die Szene am



Abb. 3: Karl Pawlowitsch Briullov: Der letzte Tag Pompejis (1833).

rechten Bildrand zeigt eindeutig Plinius selbst, wie er sich, mit Helm als *alter Aeneas* stilisiert, um die gestürzte Mutter kümmert (*epist.* 6, 20, 12). Doch offenbart eine weitere Analyse des Bildes, dass die anderen Figurengruppen verschiedene Themen aus der bildenden Kunst aufgreifen, die Urkatastrophen der Menschheit thematisieren. Die hingestürzte Frau mit Kind im unteren und primär auf den Betrachter bezogenen Bildgeschehen verbindet die Vordergrundgestaltung von Géricaults *Das Floß der Medusa* (1819), das gerade die Pariser Salons erschüttert hatte, mit Rubens' *Kindermord von Bethlehem* (1609–11). Das Paar mit Kind ist Michelangelos Sintflutdarstellung in der Sixtinischen Kapelle entnommen und schließlich die Mutter, die schützend ihr Kind mit einer Gewandfalte umfasst, nach der antiken Niobidengruppe gestaltet.¹⁵ Die menschliche Besiedlung durch Briullov ist bewusst als Ensemble von Katastrophen der Menschheit konzipiert, die sich in Pompeji in erschütternder Weise verdichten und die Exemplarität gerade dieses Ereignisses bekräftigen. Sein vielstimmiges Gemälde führt mit Hilfe der Zitate durch die *historia calamitatum* der Menschheit, stiftet je nach gewählter Blickrichtung einzelne Bedeutungen, summiert diese aber mit Blick auf den Vesuvausbruch des Jahres 79. Dieses wird als Exempel zeitlos aktuell



Abb. 4: Paar im Augenblick der Verschüttung, mit Gips ausgegossener Hohlraum.

gehalten, die Stürme der jeweiligen Gegenwart scheinen ihm nichts anhaben zu können.

Pompeji – zumal das ausgegrabene – hinterließ Leerstellen, die ständig mit Menschen gefüllt sein wollten, die das Schauspiel des Untergangs in immer wieder neuer Weise aufführten. Man füllte sie mit vermeintlich antikem oder auch zeitgenössischem Leben, indem man gegenwärtige Handlungen hineinverlegte.¹⁶ Ganz konkret wurden diese Leerstellen seit 1863 geschlossen, als der Ausgräber Giuseppe Fiorelli eine Methode entwickelt hatte, die Hohlräume auszufüllen, die von den Opfern im Augenblick ihrer Verschüttung hinterlassen wurden (Abb. 4).¹⁷ Dadurch wurde die identifikatorische Dynamik noch verstärkt. Die Bedingung dafür war die zuvor durch immer neue Transformationen des plinianischen Ausbruchs erfolgte Emotionalisierung und Konzentration auf diesen antiken Anlass:¹⁸

II

Die Gipsabbildungen trafen lange auf eine besondere, durch Literatur und Malerei konstituierte Empfänglichkeit der Betrachter. Doch auch kritische Stimmen erhoben sich, die dieser Form der Besiedelung entgegentraten. So konstatiert Günter Kunert in seinem Gedicht *Pompeji I* (1974) illusionslos im Anblick der Gipsabgüsse:

Hingestürzte hinterließen in der Asche eine Hohlform
später mit Gips ausgegossen
Mädchen und Männer
schlank und verhüllt
und zum Teil obszön entblößt
von der Katastrophe
Ein unerhebliches Daliegen
ohne Anliegen ohne Bedeutung
Ausstellungsobjekte des Museums

Kunert schließt nach zwei weiteren Strophen:

Hingestürzte hinterlassen nichts
als das Abbild ihres Falles
und das ist: kein besonderer.

Musealisiert und ohne kulturellen Kontext liegen die bloßen menschlichen Überreste da, »unerheblich«, die Katastrophe hat sie nicht ergreifend inszeniert, sondern »entblößt«. Der transformierende und sinnstiftende Zusammenhang fehlt, die ihren Fall zu »etwas Besonderem« gemacht hätte. Sie sind ein Abbild nur noch ihrer selbst und reichen nicht mehr in unsere Welt, die der permanenten aktualisierenden Transformation bedarf. Eine Resemiotisierung aus dem Geiste Antike-bezogener *memoria* unterbleibt. Ohne den Bezug auf eine vergangene Gegenwart gelingt nicht die Eingliederung in die aktuelle Gegenwart. »Stille« der Belanglosigkeit, nicht beredtes Schweigen erfüllt den Ort, wie Kunert auch in *Pompeji II* (1974) festhält:

Nicht Schweigen Stille
entströmt den Ruinen
Keine Klage keine Anklage
Stille
Triumphierendes Aufbewahrtsein
in den geretteten Resten
alltäglicher Werke
In der Weinschenke
marmorne Tischplatten durchtränkt

von den Schatten der Trinker
 Am Bewurf der Wände
 ihr verblissenes Wort
 Im Lupanar über die inneren Pforten
 gemalt
 auf allerlei Art sich Paarende
 ein Katalog der Lust
 Bitte auswählen und eintreten
 und Platz nehmen auf steinernem Bett
 auf das steinerne Kissen den Kopf
 daß dich eine Ahnung umfange
 om Wesen der Liebe
 vom Verwesen der Leiber
 Unseren Wegen folgt der Vesuv
 durch luftige Klarheit
 fern und nah zugleich
 Begleiter einstiger Einwohner
 in die er uns für die Ewigkeit
 einer Sekunde verwandelt
 Wir sind andere Andere sind wir
 und kein Hinweis auf
 der Archäologen kostbarsten Fund
 kein Hinweis
 auf uns

Kunert hat sich immer wieder mit italienischen Themen befasst und in weiteren Gedichtsammlungen das Pompeji-Motiv aufgegriffen, so auch in einer 1978 publizierten Zusammenstellung der Gedichte seiner ›italienischen Reise‹. Wieder druckt er *Pompeji I* und *II* ab, ja ergänzt noch einmal die dort geäußerten Gedanken durch eine eigene Federzeichnung von 1977.¹⁹

Kunert hat seine Gedichte und auch die Zeichnung zeitnah zum 1900-jährigen Jubiläum des plinianischen Ausbruchs nochmals publiziert. Die fast eingetretene Koinzidenz erscheint nur zufällig. Kunert lag es fern, Kontinuitätshoffnungen zu wecken. Der Vesuv ist erloschen, ein Wölkchen verweht am linken oberen Bildrand. Stummheit, Blindheit und durch Amputation bedingte Lahmheit ergreifen den modernen Betrachter, der aufrecht auf einem angedeuteten Mauerrest sitzt, mittlerweile selbst zur Gipsfigur geworden und im Anblick einer aussagelosen Welt versteinert. Es ist immer noch der Vesuv, der wie einst die heutigen Besucher begleitet, doch nicht als physische Gefahr. Gleichwohl verwandelt er uns, wie einst die Bewohner in einer tödlichen Sekunde. Wie eine Drohung klingt daher Kunerts Charakterisierung des Vulkans als »Begleiter einstiger Einwohner / in die er uns für die Ewigkeit / einer Sekunde verwandelt.«

Der Mensch ist nicht mehr das betrachtende Subjekt, das sich in den Trümmern seine eigene Welt schafft, sondern wird von ihr aufgenommen, zum Objekt ge-



Abb. 5: Günter Kunert: Federzeichnung (1977).

macht, wenn er sich mit ihr beschäftigt. Geradezu beschwörend betont Kunert die Alterität der Antike, wenn er chiasmatisch formuliert: »Wir sind andere Andere sind wir« und schließlich fortsetzt: »und kein Hinweis auf / der Archäologen kostbarsten Fund / kein Hinweis / auf uns«. Wenn er die Reziprozität der Verweisung zwischen Fund und uns negiert, so leugnet er auch im Hegelschen Sinne die humanistische Idee von der Wiedergeburt der Antike in unserer Zeit.²⁰ Die ostentative Teilnahmslosigkeit des Dichters auf dieser Station der deutlich auf Goethe Bezug nehmenden ›italienischen‹ Reise²¹ steht auch im Kontrast zu Goethes Charakterisierung der Verschüttung von Pompeji als Glücksfall für die Menschheit.²²

Ganz ähnlich thematisiert Wolfgang Held das Thema der gestörten Transformation und Aktualisierung in seinem provokativ zum Jubiläumsjahr erschienen Collage-Roman 79 – *Ein Brief des jüngeren Plinius*.²³

III

Wolfgang Held weckt mit dem Titel 79 – *Ein Brief des jüngeren Plinius* die Erwartung, er unternehme einen der üblichen Besiedlungsversuche der Katastrophe. In der Tat beginnt der Roman mit dem auf Latein zitierten Anfang

des Briefes, mit dem Plinius seinem Freund Tacitus auf die Frage antwortet, was ihm selbst denn in Misenum widerfahren sei (*epist.* 6, 20), und Held setzt auf der ersten Seite mit dem Vergilzitat bei Plinius ein (*Quamquam animus meminisse horret ... incipiam*), springt aber dann zur Beschreibung der Panik, die auch Briulov fasziniert hatte (*epist.* 6, 20, 14–16). Er beschließt die erste Seite mit der Übersetzung, deren letzter Satz zum Folgenden überleitet:²⁴ »Auch fehlte es nicht an solchen, die mit erfundenen, erlogenen Hiobsbotschaften die wirklichen Gefahren übertrieben; da kamen einige an, die meldeten, daß in Misenum dies in Brand stehe und jenes eingestürzt sei – falscher Alarm, aber alles wurde geglaubt.« (S. 7)

Thema des Romans ist die gestörte Kommunikation mit der Vergangenheit. Nur Gerüchte oder falscher Alarm kommen durch, doch man glaubt alles. In einer *mise en abyme* wiederholt sich permanent das Motiv der Verschüttung, von der der Erzähler nicht nur berichtet, sondern deren Opfer er selbst im Augenblick der Erzählung wird. Besonders deutlich ist der Übergang von Erzählung und Rahmen in dem zweiten Abschnitt der Erzählung. Er trägt den Titel »Der Ausbruch« und beschreibt den Versuch Plinnys, aus der Katastrophen-Stadt zu entkommen. »Ausbruch« wird aber bewusst äquivok verwendet und verweist in gleicher Weise auf den Ausbruch des Vesuvs bzw. seine immer wieder neuen Ausbrüche, auch in der künstlerischen Imagination, die das Produkt des Erzählers zu verschütten drohen.²⁵

Die ständig irritierte, aber grundsätzlich die Briefform suchende Erzählung eines Plinius vom Leben in einer Stadt im Ausnahmezustand wird als eigentliches Thema vom exemplarischen Rahmen des Vesuvausbruchs im Jahre 79 und der Traditionsreste einer auf dieses Ereignis verweisenden Beschäftigung verfremdet, ja aufgesogen. Eine Erzählung konstituiert sich als Ensemble von Vermutungen und Transformationen. Der Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79 dient hier nur als exemplarischer Ausgangspunkt, der durch Plinius als beteiligter Person markiert ist. Es folgt allerdings eine Eruption kultureller Fragmente, die der eine Ausbruch verursacht hat: Textfetzen aus der literarischen Pompeji-Tradition, wie aus Wilhelm Jensens *Gradiva* (1903), 1907 von Sigmund Freud psychoanalytisch interpretiert,²⁶ Photos, Kunstwerke im pompejanischen Stil, antike Relikte, als habe man nicht Pompeji ausgegraben, sondern die – mittlerweile auch verschütteten – Überreste einer Jahrhunderte langen kulturellen Auseinandersetzung mit dem Vesuvausbruch von 79 und seinen Folgen. Der Ausbruch gerät hier zugleich zur poetologischen Metapher. Alle Auseinandersetzungen mit dem Thema Vesuv vermehren die Verschüttung, durch die vergangene Wirklichkeit nur mit Beschädigung zu uns dringt. Der Text setzt sich aus Fragmenten zusammen und erhält jeweils auf der gegenüberliegenden Seite ein Pendant in den bildlichen Relikten der Pompejirezeption. Texte und Bilder sind aber auch durch aktualisierende

Hör doch damit auf, nach dem verreckten Hund zu fragen! Wir gehen unseren Geschäften nach. In Trauer um manchen großen Führer und Lokführer. Auf den Dächern sonnen sich die Verbundenen, die den Folterkellern Entronnenen, die Todesmüden. Nach dem Trommelfeuer bei Monte Cassino. Wir ziehen wie Asseln durch die Straßenschluchten, den Läden, die wieder öffnen, dem Zirkus zu. Wir wollen wieder lachen. Lachen darüber, wie der Clown den Hund schlägt, um ihn zum Sprechen zu bringen. Wenn Du meinst, ich hätte Junia vertreiben können, traust Du mir mehr zu als Trajan. Zwar verschwand sie von meinem Fenster, doch folgt sie mir jetzt in der Menge, sie würde mich von hinten niederschlagen, wenn sich Gelegenheit böte.



Abb. 6: Wolfgang Held: 79 – Ein Brief des jüngeren Plinius (1979), S. 14f.

Assoziationen des Autors aufgeladen, wobei diese gelegentlich eine Verbindung von Text und Bild ermöglichen:

Am rechten unteren Bildrand findet sich das in Gips reproduzierte Paar aus Pompeji vor einem Hochgeschwindigkeitszug, daneben Flüchtlingselend in Indochina kontrastierend zu den megalomanen Hochhausanmutungen im Hintergrund. Auf anderen Bildern dominieren Motive aus dem antiken Pompeji und deren Aufnahme als Vorbild in der Kunst des 19. Jahrhunderts.²⁷ Der Text an dieser Stelle verbindet Pompeji-Reminiszenzen mit Assoziationen der Schlacht von Monte Cassino im zweiten Weltkrieg und Opfererfahrungen angesichts totalitärer Regime.

In der modernen Gegenwart, aber auch in zahlreichen vergangenen Gegenwarten verliert der historische Moment des antiken Vesuvausbruchs seine Bedeutung.

Held bestätigt auf diese Weise die von ihm als Motto an den Anfang des Romans gesetzte Aussage Hegels: »Eine fable Erinnerung hat keine Gewalt im Sturm der Gegenwart (Hegel, Arten der Geschichtsschreibung)« (S. 5).

Transformation wird auch bei Held zur Deformation, nichts bleibt sich selbst gleich, auch der Erzähler nicht, der auf der ersten Seite noch so sicher Plinius der Jüngere zu sein schien, dann aber »Plinny« (z. B. S. 90) heißt und aus einer belagerten Stadt, in der er in seinem Hause Flüchtlingen Obdach gewährt, an einen unbekanntenen Freund in Köln zu schreiben scheint. Tacitus existiert als Adressat nicht mehr, doch auch die Kommunikation mit dem Kölner Adressaten ist unklar. Eine visuelle und briefliche Verbindung werden assoziiert, wenn Plinny mit brüchiger Syntax fragt: »Während die Zustände hier – Danach fragst Du ja auch, und wir danken für Dein Interesse. Kannst Du uns noch sehen von Köln aus? Erreichen Dich die Briefe?« (S. 8)

Der Leser der Botschaft bleibt schemenhaft, primärer und sekundärer Leser werden vermischt. Auch der Onkel, nach dem sich der Adressat noch ganz in plinianischer Manier unter Anspielung auf *epist.* 6, 16, 1 erkundigte, verliert die Identität, ist einmal Plinius der Ältere, meistens aber (S. 8 u. a.) der britische Gesandte in Neapel, William Hamilton (1730–1803), dessen Haus Plinny während seiner Abwesenheit zu versehen hat. Hamilton war wie der ältere Plinius dienstlich in Neapel bzw. Misenum, nutzte aber die Zeit zu naturkundlichen und vulkanologischen Studien, die er just anlässlich des 1779 erfolgten und von Hackert und Kauffmann dargestellten Vesuvausbruchs tätigte und dokumentierte.²⁸ Held lässt daher die beiden Charaktere ineinander übergehen. Der bildlich dargestellte Kulturschutt erinnert an die Raritätensammlung Hamiltons, die Goethe in seiner *Italienischen Reise* beschreibt: »Auf Antrieb Freund Hackerts [...] führte uns Hamilton in sein geheimes Kunst- und Gerümpelgewölbe. Da sieht es denn ganz verwirrt aus; die Produkte aller Epochen zufällig durcheinander gestellt: Büsten, Torse, Vasen, Bronze.«²⁹

Überhaupt spielt das Neapel des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine große Rolle, überlagert die plinianischen Misenum-Assoziationen und wird schließlich überblendet durch Orte anderer Katastrophen wie etwa die Explosion der Atombombe, die als roter Feuerball zwischen antiken Säulen wirkungsvoll montiert (S. 133) die Zeitlosigkeit von Vernichtung illustriert.

Die *memoria* des Ereignisses von 79 wird also »im Sturm der Gegenwart« der späteren Katastrophen insbesondere des 20. Jahrhunderts verwischt und belanglos. Die Verweise auf diese amalgamieren sich mit den Relikten früherer Transformationen des Ereignisses, die mit dem Ziel der Erinnerung an das eine historische Ereignis geschaffen wurden, zu einem Konglomerat von Memorialschutt, durch den die Botschaft des historischen Plinius nur noch als vages, verzerrtes Funksignal dringt. Wie eine Zusammenfassung dieses Befunds klingt es, wenn der Erzähler

sich wieder einmal an seinen Adressaten wendet, wobei Hegels Formulierung »Sturm der Gegenwart« aufgegriffen und mit wörtlichen Zitaten aus dem Beginn von Plinius' erstem Brief verbunden wird:

Du fragst nach den Umständen, unter denen mein Onkel umgekommen sei. Er ist im Sturm der Verwüstung, zusammen mit unseren Freunden und Gästen, den Tieren und Kranken, den Kindern, Bäumen und Wagen und Amphoren, den Fresken, Gärten, Toren und Grabmälern, den Vasen, Bildern, Schiffen, Spelunken und Bordellen, den Katen, Villen, Tempeln, Fabriken und Banken zugrundegegangen. Er hielt sich als Flottenchef in Misenum auf. Am 24. August um die Mittagsstunde [...]. (S. 130)

Wie Briulov hat Held ein zeitloses Katastrophenszenario geschaffen und mit einer grundsätzlichen Kritik der Praktiken und Mechanismen des kulturellen Gedächtnisses – wie dies auch Kunert tut – verbunden.

IV

Transformationen bilden die Voraussetzung für kulturelle Erinnerung, gefährden diese aber in gleicher Weise, indem sie den Ursprung gleichsam verschütten. Besonders instruktiv als Thema ist in diesem Zusammenhang Pompeji, das einerseits Opfer einer Naturkatastrophe wurde, andererseits gerade von den kulturellen und zivilisatorischen Folgen seiner Entdeckung wieder verschüttet zu werden droht.

Oft dient Pompeji in einer vereinfachten Form als Metapher der Hinfälligkeit menschlicher Zivilisation und Städte.³⁰ Immer wieder bricht ein neuer Vesuv aus. Pompeji ist aber auch ein Exempel für die Fragilität von Erinnerung, deren Produkte und Mechanismen den primären Gegenstand selbst – hier das antike Pompeji und die Briefe des Plinius – zu verschütten drohen, für sich genommen aber faszinierende Zeugnisse gleichen Ranges darstellen.

Wir schließen mit einem Transformationsversuch, einem ebenfalls 1979 erschienenen Jubiläumszeugnis, das die Widersprüchlichkeit von Untergang und Bewahrung mit dem inhärenten Appell an den betrachtenden Menschen umschließt. Es handelt sich um Herbert Grönemeyers Song *Pompeji*, in dessen letzter Strophe es heißt, als hätte Grönemeyer auch an Hegel gedacht:

Aus der asche wie neu geboren
stehst du heute da
vor den kräften der zeit verloren
fühlt sich wer dich sah.³¹

Anmerkungen

- 1 Vgl. Holger Sonnabend: Naturkatastrophen in der Antike. Wahrnehmung – Deutung – Management. Stuttgart, Weimar 1999, S. 9ff.
- 2 Vgl. Sabine Rothemann: Als baute der Mensch in Hinblick auf die Ruinen. Pompeji als literarisches Motiv, in: Carola Hilmes, Dietrich Mathy (Hg.): Protomodern. Künstlerische Formen überlieferter Gegenwart. Bielefeld 1996, S. 71–86, hier S. 76.
- 3 Vgl. Samuel Herrlich: Die antike Überlieferung über den Vesuvausbruch im Jahre 79, in: Klio 4 (1904), S. 209–226, und Józef Mantke: Die ästhetische und dichterische Funktion des Vesuvbildes in der römischen Literatur, in: Eos 73 (1985), S. 277–296.
- 4 Jakob Bidermann: Campanum, seu Vesuvius flagrans, in: ders.: *Silvulae Hendecasyllaborum* (1634). Ingolstadt 1672, liber II. Die Kenntnis des Gedichtes sowie die Materialien verdanke ich Herrn StD Dr. Michael Dronia (Thalmassing).
- 5 G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Frankfurt/M. 1970 (Werke 12), S. 17.
- 6 Ebd.
- 7 »Du bittest darum, dass ich Dir vom Ende meines Onkels schreibe.«
- 8 Klaus Sallmann, Quo verius tradere posteris possis. Plin. epist. 6, 16, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft NF 5 (1979), S. 209–218.
- 9 »Obwohl die Erinnerung mich mit Grauen erfüllt, will ich beginnen«. Ausführlicher zur Interpretation der Pliniusbriefe vgl. Ulrich Eigler: Der Vesuv von 79 bis 1979 – Nachbeben in Literatur, Malerei und Film von Plinius bis Wolfgang Held, in: Dialog. Klassische Sprachen und Literaturen 39 (2005), S. 71–96, hier S. 83ff. Zu *epist.* 6, 16 vgl. Sallmann, Quo verius (Anm. 8).
- 10 Zitiert aus der Vorrede der Ausgabe von 1834, nachgedruckt in: Edward Bulwer-Lytton: *The Last Days of Pompeii*. Manchester, New York 1893, S. V.
- 11 Zu diesem Traditionsstrang vgl. Thorsten Fitton: Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750–1870. Berlin, New York 2004 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 29).
- 12 Held zitiert Hegel frei und mit nur vager Angabe der Quelle auf dem Vorsatzblatt vor Beginn des Romans: »Eine fahle Erinnerung hat keine Gewalt im Sturm der Gegenwart. Hegel, Arten der Geschichtsschreibung«.
- 13 Zu den Verfilmungen vgl. Maria Wyke: *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*. New York 1997, S. 147–182. Z. B. wird in dem von Arturo Ambrosio 1908 gedrehten Stummfilm *Gli ultimi giorni di Pompeii* für die Massen- und Straßenszenen während des Ausbruchs genau die Gebäudeanordnung von Briulov übernommen.
- 14 Plinius beschreibt die plötzlich hereinbrechende Dunkelheit, den blutroten Himmel, die Blitze, Erdbeben, den Einsturz von Gebäuden und schließlich die Schreie, Klagen und Gebete.
- 15 Die einzelnen Szenen sind eingehend erläutert in Eigler, *Der Vesuv* (Anm. 9), S. 75–81.
- 16 Zu den literarischen Besiedelungen vgl. bes. Wolfgang Leppmann: *Pompeji. Eine Stadt in Literatur und Leben*. München 1966; Rothemann, *Als baute der Mensch* (Anm. 2); Christiane Zintzen: *Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert*. Wien 1998 (Commentarii 6).
- 17 Guiseppe Fiorelli: *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872*. Napoli 1873.
- 18 So findet der vor 3800 Jahren bei einem früheren Ausbruch in Nola umgekommene Bauer mit seiner Frau, die man jüngst ebenfalls in der Pose ausgegraben hat, in der sie den Tod fanden, nicht das gleiche Mitleiden wie die »plinianischen« Figuren; vgl. Tobias Hürter: *Der Jahrtausendknall*, in: *Die Zeit* (10.04.2003), S. 41f.
- 19 Günter Kunert: *Verlangen nach Bomarzo. Reisegedichte mit 12 Federzeichnungen des Autors*. München 1978, S. 31–34. Die Gedichte *Pompeji I* und *Pompeji II* wurden bereits publiziert in: Günter Kunert: *Im weiteren Fortgang*. Gedichte. München 1974, S. 72–74. Die Einheit der Gedichte ergibt sich nicht nur durch das Thema bzw. die Nummerierung. Kunert hat sie stets

- zusammengestellt. Sie werden auch synoptisch angeordnet in: Günter Kunert: Berlin beizeiten. Gedichte. München, Wien 1987, S. 88f. Vgl. dazu Klaus Mönig: »es spricht von einem Menschsein, das man längst vergaß« – Griechisch-römisches Altertum in Günter Kunerts Lyrik, in: Olaf Hildebrand, Thomas Pittrof (Hg.): »Auf klassischem Boden begeistert«. Antike-Rezeption in der deutschen Literatur. Freiburg/Br. 2004 (Rombach Wissenschaft: Reihe Paradeigmata 1), S. 449–466, hier S. 449.
- 20 So auch Elke Kasper: Media vita in morte sumus. Günter Kunerts italienische Reise, in: Text + Kritik 109 (1991), S. 41–54. Mönig hebt dagegen hervor: »Die Ruinen der Antike, ihre Landschaft und ihre Kunst könnten vom Leben sprechen und eine humane Anverwandlung anderer Daseinsmöglichkeiten fördern [...].« Er geht davon aus, dass die Möglichkeit auch unter bestimmten Umständen Realität wird. Dem widerspricht allerdings, dass Kunert die für humanistisches Denken wesentliche Annahme, die antiken Überreste enthielten einen »Verweis auf uns«, – zumindest für Pompeji – negiert; vgl. Mönig, Griechisch-römisches Altertum (Anm. 19), S. 464.
- 21 Deutlich in der Tradition Goethes steht auch die Absicht, sich Italien sowohl schreibend als auch zeichnend zu erarbeiten.
- 22 Goethe hat ja durchaus ein ambivalentes Verhältnis gegenüber der »mumifizierten Stadt«, betont aber: »Es ist viel Unheil in der Welt geschehen, aber wenig, das den Nachkommen so viel Freude gemacht hätte.« Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise (13. März 1787), in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz. München 1981, Bd. 11, S. 204.
- 23 Wolfgang Held: 79 – Ein Brief des jüngeren Plinius. Frankfurt/M. 1979. Seitenzahlen fortan direkt im Text nachgewiesen.
- 24 Ab der zweiten Seite (S. 8) steht immer eine Text- einer Bildseite gegenüber.
- 25 Vgl. auch Anm. 27.
- 26 Vgl. die Seiten 70 und 71, die Passagen aus der Novelle sowie Bildmaterial zu Freud und der freudianischen Interpretation ausstellen.
- 27 Vgl. z. B. S. 25.
- 28 Held zitiert denn auch S. 101 die Beschreibung des Ausbruchs aus: Sir William Hamilton: Campi Phlegraci. Napoli 1776, Appendix (über den Vesuvausbruch des Jahres 1779) zur Eröffnung des Kapitels »Ausbruch«.
- 29 Goethe, Italienische Reise (27. Mai 1787), in: ders., Werke (Anm. 22), S. 330.
- 30 Vgl. zuletzt Andrea Köhler, die ihrem Artikel zu Joseph O’Neills New-York-Roman *Niederland* (2009) die Überschrift gab: »Der letzte Bürger von Pompeji«, in: Neue Zürcher Zeitung (19.05.2009), S. 37.
- 31 Herbert Grönemeyer: Pompeji, auf: ders.: Grönemeyer. Intercord 1979 (Nr. 2).

Wie kommunizieren Substanzen?

Überlegungen zum Problem der Übertragung in Descartes' *commercium mentis et corporis*

Descartes' Dualismus von Geist und Körper hat immer schon irritiert. Epigonen wie auch Kritiker setzten sich intensiv mit dieser Problematik auseinander.¹ Und auch noch im 20. Jahrhundert kam diese Konzeption sowohl von Seiten der analytischen wie auch der kontinentalen Philosophie heftig unter Beschuss, so dass sie als unhaltbar und abstrus verabschiedet wurde.² Erst in jüngerer Zeit machen Kommentatoren auf die weit verbreiteten historiographischen und philosophischen Missverständnisse aufmerksam und versuchen, durch genaue Lektüren der Texte ein besseres Verständnis von Descartes' Dualismus zu erreichen.³ In den Geist dieser Studien möchte sich auch der folgende Beitrag stellen.

Was ist das Problem von Descartes' Konzeption des Dualismus? Stein des Anstoßes ist das Übertragungsphänomen, das von den Nachfolgern Descartes' unter dem Titel *commercium mentis et corporis* thematisiert wurde und mit Leibniz als *communication des substances* in die philosophische Tradition eingeht.⁴ Descartes gelangt im Gedankengang der *Meditationen* zum Resultat, dass Geist und Körper als zwei Substanzen mit grundverschiedenen Attributen existieren. Das Attribut des Geistes ist Denken, dasjenige des Körpers Ausdehnung. Aufgrund ihrer Attribute sind die Substanzen real unterschieden. Damit drängt sich die Frage auf, inwiefern zwischen Geist und Körper überhaupt eine Kommunikation möglich ist. Denn dass sich die beiden Substanzen trotz ihrer realen Verschiedenheit austauschen, das steht für Descartes außer Frage.⁵ Der Mensch erfährt es in seinem Alltagsleben an sich selbst: Zwischen der denkenden und der ausgedehnten Substanz geschieht ein gegenseitiger Austausch, der ein »vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere« vollzieht und demnach – ganz im Sinne Nietzsches – als Übertragung bezeichnet werden kann.⁶ Das Problem dieses Übertragungsphänomens besteht darin, dass zwei divergierende Fakten behauptet werden: das Faktum der realen Unterschiedenheit von zwei Substanzen auf der einen Seite; das Faktum der Einheit und der alltäglich erlebbaren Übertragung von Geist und Körper auf der anderen Seite. Angesichts dieser Divergenz erwächst

die Frage, wie diese beiden Fakten zusammenstimmen können. Wie lässt sich Kommunikation denken in einem Verhältnis, dessen Relate völlig different sind und doch eine Einheit bilden? Eine Einheit, worin die im Blick stehende Übertragung gleichsam eine Brücke schlägt, so dass Geist und Körper sich auszutauschen vermögen? Die Problematik des *commercium* läuft angesichts des von Descartes behaupteten Übertragungsphänomens auf folgende Fragestellung hinaus: Wie kommunizieren Substanzen?

Angesichts dieser Problemstellung lässt sich das behauptete Übertragungsphänomen im *commercium* wohl kaum anders denn als Aporie begreifen. Es ist nicht erstaunlich, dass diese cartesische Erbschaft gemeinhin als dunkle Angelegenheit gilt. Doch es ist ein Vorbehalt anzubringen: Descartes selbst scheint das Prekäre seines Dualismus durchaus anerkannt zu haben. Im *Gespräch mit Burman* von 1648 gesteht er, dass die Kommunikation von Geist und Körper nur »sehr schwer zu erklären« sei.⁷ Und in den Briefen an Prinzessin Elisabeth von 1643 schreibt Descartes explizit, dass »die Dinge endlich, die der Einheit von Seele und Körper zugehören, [...] sich nur dunkel durch den Geist« erkennen ließen.⁸ »Dunkel« scheint genau die Vokabel zu sein, die Descartes benutzt, um das Übertragungsphänomen in seiner Problematik zu kennzeichnen. Dies ist bedeutsam, lässt doch dieser Umstand eine Vermutung zu: Könnte es sein, dass die Bezeichnung als »dunkel« nicht nur als Eingeständnis einer Paradoxie zu gelten hat, sondern im Gegenteil: eine theoretische Pointe markiert? Es ist jedenfalls auffällig, dass Descartes hinsichtlich des *commercium* zeitlebens auf der Dunkelheit des Übertragungsphänomens beharrt. Er äußert dies mit verblüffender Konstanz in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen, in Briefen wie auch in publizierten oder nicht-publizierten Texten.⁹ Es lohnt sich also, nicht bei der Feststellung der Dunkelheit des Phänomens stehen zu bleiben. Vielmehr drängt sich die Frage auf: Was heißt es, die Problematik des Übertragungsphänomens als »dunkel« zu bestimmen? Was trägt die Kennzeichnung als »dunkel« gerade zur Klärung von Descartes' Auffassung der Kommunikation von Geist und Körper bei?

Dieser Fragestellung widmet sich der folgende Beitrag. Er nimmt Descartes' eigenes Verdikt zu seinem Ausgangspunkt und möchte zeigen, inwiefern das Phänomen des *commercium* als »dunkel« zu gelten hat. Dies soll in drei Schritten geschehen. Im ersten Teil wird die Problematik der geistig-körperlichen Kommunikation entfaltet. Die Frage, wie angesichts ihrer realen Verschiedenheit Substanzen kommunizieren können, wird anhand des darin wirksamen Übertragungsphänomens untersucht. Der zweite Teil widmet sich dem Status der Dunkelheit im *commercium*. Mit Bezug auf den Briefwechsel zwischen Descartes und Elisabeth wird danach gefragt, inwiefern es zur Übertragung von Geist und Körper gehört, »dunkel« genannt zu werden. Der dritte Teil lenkt die Aufmerksamkeit

auf den Kontext, in dessen Rahmen Descartes dem *commercium* Dunkelheit zuspricht. Es geht um die Frage der Stellung sinnlicher Erfahrung bei Descartes als des weiteren Horizonts, in dem sowohl die Übertragung von Geist und Körper geschieht, als auch Dunkelheit thematisch wird. Ziel dieses Beitrags ist es, am Leitfaden der Fragen nach dem *commercium mentis et corporis* zu zeigen, dass die Kennzeichnung als »dunkel« nicht zwingend das Eingeständnis einer Paradoxie oder einer Aporie bedeuten muss, sondern von systematischem Sinn und Wert für die Philosophie Descartes' insgesamt ist.¹⁰

I

Wie kommunizieren Substanzen?¹¹ Descartes beantwortet diese Frage ausgehend von folgender Grundauffassung: »Ferner lehrt mich die Natur durch jene Schmerz-, Hunger-, Durstempfindungen usw., [...] daß ich ganz eng mit ihm [mit meinem Körper, B. W.] verbunden und gleichsam vermischt bin, so daß ich mit ihm eine Einheit bilde.«¹² Im *commercium mentis et corporis* werden Alltagsphänomene thematisiert, die vermittelt der Sinne erfasst werden. Es geht um sinnliche Erfahrungen wie Schmerz, Hunger, Durst, aber auch Farb-, Ton-, Geschmacks-, Geruchswahrnehmungen, Hitze- oder Kälteempfindungen etc. Obwohl, wie im dritten Teil auszuführen sein wird, der Sinnlichkeit in den *Meditationen* große Aufmerksamkeit zukommt, unterlässt es Descartes in diesem Text, das Übertragungsphänomen des *commercium* zu erklären. Fündig wird man dagegen in Texten, die physiologische Themen behandeln, wie den *Passions de l'âme* oder dem *Traité de l'homme*.

Es geht um folgenden physiologischen Vorgang: Mechanische Nervenreizungen im Körper werden an die Zirbeldrüse weitergeleitet. Es bilden sich materielle Muster in diesem kleinen Organ zwischen Klein- und Großhirn. Wenn die Zirbeldrüse ein ganz bestimmtes Muster erzeugt, erfährt der Geist eine Aktivierung und bringt die passende Idee hervor. Umgekehrt, wenn der Geist einen bestimmten Willensakt vollzieht, wird die Zirbeldrüse aktiviert. Sie formt ein entsprechendes Muster. Dies löst in den Nervenbahnen Bewegungen aus und bewirkt eine ganz bestimmte körperliche Tätigkeit.¹³

Von welcher Art ist diese Übertragung? Die eben formulierte Beschreibung benennt ein heimliches Zentrum, in dem offenbar Geist und Körper miteinander kommunizieren. Die Zirbeldrüse scheint eine Art Umschlagplatz zwischen den beiden real distinkten Substanzen zu sein: eine Ortschaft, in der sich Geist und Körper berühren und einander Informationen übertragen. Diese Übertragung scheint die Gestalt einer Kausalität anzunehmen: Die einwirkende Aktivität der einen Substanz führt zu einer Transformation der anderen. In der Tat finden sich

bei Descartes Textpassagen, die diese Auffassung stützen. An mehreren Stellen bezeichnet er die Zirbeldrüse als »Sitz der Seele«.14 In diesem Organ lässt sich offenbar die Übertragung real distinkter Substanzen verorten.

Doch diese Beschreibung vernachlässigt die Heterogenität von Geist und Körper, wie sie in deren metaphysischen Bestimmungen zum Ausdruck kommt: Der Geist ist denkende, nicht-ausgedehnte Substanz; der Körper ausgedehnte, nicht-denkende Substanz. Aufgrund der heterogenen Seinsweisen kann es keinen Umschlagplatz geben. Metaphysisch betrachtet, kennt der Geist ebenso wenig eine Ortschaft, wie der Körper eine gedankliche Dimension einschließt. Weil dieser nicht-ausgedehnt ist, kann er nicht in der Ausdehnung lokalisiert werden; weil jener nicht-denkend ist, lässt sich kein körperliches Organ als Träger des Denkens identifizieren. Die Zirbeldrüse als Umschlagsplatz von Geist und Körper zu verstehen, bedeutet, einen metaphysischen Kategorienfehler zu begehen: Die reale Distinktion der beiden Substanzen wird missachtet.¹⁵

Angesichts der Ortlosigkeit des geistig-körperlichen Verhältnisses lässt sich eine bestimmte Vorstellung von Übertragung zurückweisen. Offenbar sind im *commercium* Ursache und Wirkung nicht nach den Gesetzen der *causa efficiens* verknüpft, wie es etwa im Feld der Mechanik der Fall ist. Die Aktivitäten von Geist und Körper verhalten sich gerade nicht so zueinander, wie wenn z. B. eine in Bewegung begriffene Billardkugel auf eine ruhende Kugel trifft. Dass Descartes die Kommunikation der beiden Substanzen nicht den Gesetzen der Wirkursachen unterstellt, geschieht aus einfachem Grund: Sie ist gänzlich zu unterscheiden von der Interaktion zweier Körper.¹⁶ Das geistig-körperliche Übertragungsphänomen kommt ohne Instanz eines Dritten aus, die irgendetwas an die jeweils andere Substanz übermittelt, so dass diese eine Transformation erfahren würde. Es handelt sich um einen koordinierten Vorgang, worin die Ursache ihre Wirkung ohne Einwirkung entfaltet. Es scheint eine übertragende Aktivität am Werk zu sein, die keinerlei Dazwischen beansprucht, die vielmehr beiden Substanzen in getrennten Sphären eine Koexistenz zugesteht, ohne Mitte, ohne Mittel, ohne Mittler. Wenn sie jedoch keinerlei Gemeinschaft haben, inwiefern können Geist und Körper miteinander verknüpft sein? Wie geschieht Übertragung ohne Vermittlung?

Im Kontext von Erwägungen über Wesen und Wirkungen der Liebe auf Geist und Körper schreibt Descartes in einem Brief aus dem Jahre 1647 an Pierre Chanut, dem französischen Botschafter in Stockholm:

Und es ist nicht verwunderlich, dass gewisse Bewegungen des Herzens auf ganz natürliche Weise verknüpft sind mit gewissen Gedanken, mit denen sie keine Ähnlichkeit haben. Da unsere Seele nämlich so beschaffen ist, dass sie mit einem Körper verbunden werden konnte, hat sie auch die Eigenschaft, dass jeder ihrer Gedanken sich derart mit einigen Bewegungen oder anderen Dispositionen dieses Körpers

assoziiieren kann, dass, wenn sich diese gleichen Dispositionen ein anderes Mal im Körper finden, sie die Seele zum gleichen Gedanken veranlassen; und umgekehrt setzt der gleiche Gedanke, wenn er denn wieder auftritt, den Körper dazu in Stand, die gleiche Disposition anzunehmen.¹⁷

Gemäß Descartes' Erläuterungen stehen im *commercium* die beiden Substanzen in folgendem Verhältnis: Ein bestimmter körperlicher Zustand ist immer schon einem bestimmten geistigen Zustand zugeordnet, so dass stets, wenn der eine Zustand in der einen Substanz auftritt, sich der entsprechende Zustand in der anderen Substanz einstellt und umgekehrt. So lässt sich etwa feststellen, dass sich heftigen Herzbewegungen stets freudige Gefühle beigesellen und *vice versa*. Zu diesem Zuordnungsverhältnis stellt Descartes eingangs der zitierten Passage fest, dass es »auf ganz natürliche Weise« eingerichtet sei. Diese Kennzeichnung weist darauf hin, dass sich diese Einrichtung göttlicher Verfügung verdankt. Weil Gott als Schöpfer der Natur gilt, hat er es so eingerichtet, dass eine Verletzung des Fußes eine Schmerzempfindung hervorruft und nicht ein Gefühl des Kitzelns. Dieser göttliche Ursprung von geistig-körperlichen Zuständen garantiert ihre Eindeutigkeit. Gott hat es gewollt, dass ganz bestimmte körperliche Verletzungen mit ganz bestimmten Arten von Schmerzempfindungen einhergehen. Deshalb sind alle möglichen Geist-Körper-Zuordnungen genau so, wie sie sind.¹⁸ Es zeigt sich damit das Verhältnis, in dem die beiden Substanzen stehen. Geist und Körper verhalten sich so zueinander, dass sie in ihrer Kommunikation miteinander korrelieren. Dank ihrer Korrelation beziehen sich die beiden real distinkten Substanzen tatsächlich ohne vermittelnde Aktivitäten aufeinander. Dass die eine Substanz die andere aktiviert, bedeutet demnach einfach: Es liegt ein bestimmter Zustand in der einen Substanz vor. Dieser bildet den Anlass für einen bestimmten Zustand in der anderen Substanz und umgekehrt. Der Zustand in der ersten Substanz gilt dabei als Bedingung für den mit ihm korrelierenden Zustand in der anderen Substanz.¹⁹ Auf dem Hintergrund dieser Korrelation zeigt sich nun das Übertragungsphänomen, welches das *commercium* ausmacht. Descartes schreibt in der *Sechsten Meditation*, dass eine Fußverletzung insofern mit einer spezifischen Schmerzempfindung einherzugehen vermag, als der Körper dem Geist etwas zeigt.²⁰ Kurz darauf erläutert er: »Werden z. B. die Fußnerven heftig und ungewohnt bewegt, so gibt jene durch das Rückenmark bis zu den inneren Gehirnteilen dringende Bewegung dort dem Geist ein Zeichen, etwas zu empfinden, nämlich einen Schmerz.«²¹ Wie ist dieses »Zeichen geben« zu verstehen? Was auch immer Descartes im Blick hat, dieser Zeichengebrauch hat als Resultat eine übertragende Aktivität, die sich von jeglichen medien- und kommunikationstheoretischen Auffassungen unterscheidet. Sie vollzieht gleichsam einen Sphärensprung: den Sprung von der Seinsweise bloßer Möglichkeit in denjenigen aktueller Wirklichkeit. Für Descartes ist im *commercium mentis et corporis* folgendes Übertragungsphänomen wirksam:

Die übertragende Aktivität von Geist und Körper vollzieht sich vor dem Hintergrund, dass Gott alle möglichen Weisen dieser Übertragung immer schon angelegt hat, sind doch alle möglichen Zuordnungen geistig-körperlicher Zustände von ihm vorgängig eingerichtet worden. Diese Anlage bildet den Boden für alle sich realisierenden Übertragungen. Als Verwirklichung gründet jede geistig-körperliche Übertragungsaktivität in einer angelegten Möglichkeit. Die faktische Übertragung lässt bloße Möglichkeit in Wirklichkeit überspringen. Dieser Sprung verändert die Welt, nicht nur weil sich die Einrichtung Gottes verwirklicht, sondern weil die faktisch geschehende Übertragung die göttliche Anlage als ihr Zugrundeliegendes entfaltet.²² Das Übertragungsphänomen des *commercium* bedeutet letztlich die menschliche Vollendung dessen, was Gott immer schon im Sinn hatte. Jedoch ist die Schöpfung für Descartes nicht abgeschlossen und ein für allemal determiniert. Gott hat jederzeit die Macht, ganz nach seinem Willen neue Möglichkeiten zu schaffen. Und auch der Mensch kann die Realisierungen willentlich verändern, indem er – insbesondere im Kontext von Emotionen – durch Übung oder Gewöhnung auf die übertragenden Aktivitäten zwischen Geist und Körper Einfluss zu nehmen und andere Zuordnungen hervorzubringen vermag.²³

Wie kommunizieren also Substanzen? Descartes gibt eine verblüffende Antwort: Geist und Körper kommunizieren, indem sich die angelegte Möglichkeit der Zuordnung von geistig-körperlichen Zuständen in die Wirklichkeit der Korrelation dieser beiden real unterschiedenen Substanzen überträgt. Auslöser dieser Realisierung von Übertragung ist ein spezifischer Zustand in der einen Substanz, auf dessen Vorhandensein die andere Substanz genau mit der Bildung desjenigen Zustandes antwortet, der in der Anlage für diesen Fall vorgesehen ist. Die Kommunikation von Geist und Körper ist dabei doppelt bedingt. Zum einen ist die Instanz Gottes die notwendige Bedingung. Seinem Willen ist es zu verdanken, dass sich Geist und Körper in allen ihren möglichen Zuständen entsprechen. Diesen eindeutigen Zuordnungen kommt aber nur virtueller Seinsstatus zu. Es braucht zum anderen die hinreichende Bedingung eines konkreten Anlasses, dass die Übertragung ins Werk gesetzt werden kann. Es braucht den auslösenden Faktor eines spezifischen Geistes- bzw. Körperzustandes, dass die angelegte, eindeutige Zuordnung in eine wirkliche Geist-Körper-Korrelation umschlägt und somit die Übertragung von Geist und Körper tatsächlich gelingt.

Ist mit dieser Bestimmung der Kommunikation von Geist und Körper die Problematik des *commercium mentis et corporis* entschärft? Es ist gelungen, das von Descartes behauptete Übertragungsphänomen freizulegen. Dadurch ließen sich die anfänglich als divergierend erschienenen Fakten in einen Zusammenhang stellen. Im Rahmen des Korrelationsverhältnisses, worin Geist und Körper einander eindeutig zugeordnet sind, lassen sich Einheit und reale Verschiedenheit der beiden Substanzen zusammendenken. Das als problematisch eingeschätzte

Übertragungsphänomen des *commercium* ist damit durchaus als kohärente Denkfigur begreifbar. Sie ist frei von Aporien. Trotzdem musste ein zentrales Moment der Kommunikation von Geist und Körper offen gelassen werden: Was geschieht zwischen den beiden Substanzen, wenn die eine der anderen »ein Zeichen gibt«? Descartes gibt auf diese Frage keine explizite Antwort. Er bestimmt, dass sich die Kommunikation von Geist und Körper in der Weise einer übertragenden Aktivität, als Realisierung der von Gott immer schon eingerichteten Anlage, vollzieht. Was das aber für ein Zeichenvorgang ist, in dem ein geistiger Zustand einen körperlichen veranlasst oder umgekehrt, das bleibt unbestimmt. Es geschieht einfach. Aufgrund dieses dunklen Restes kann der Bestimmung des Übertragungsphänomens erst vorläufiger Charakter beigemessen werden. Descartes' *commercium* gilt zwar nicht schlechterdings als von Dunkelheit geprägt. Doch die Klärungsbemühungen scheinen an eine Grenze zu gelangen. Woher diese Dunkelheit? In welchem Verhältnis steht sie zum Übertragungsphänomen? Ist sie etwa fester Bestandteil des *commercium*?

II

Prinzessin Elisabeth von Böhmen ist die erste, welche die Frage nach der Dunkelheit des *commercium mentis et corporis* stellt.²⁴ Im Brief vom 16. Mai 1643 fordert sie Aufklärung über das Übertragungsphänomen der beiden real verschiedenen Substanzen.²⁵ Descartes antwortet am 21. Mai 1643 und gesteht, dass die von Elisabeth gestellte Frage tatsächlich auf ein Versäumnis in seinen bisher publizierten Texten hinweist:

Und ich kann wahrhaftig sagen, dass die von Eurer Hoheit aufgeworfene Frage diejenige zu sein scheint, die man hinsichtlich der von mir veröffentlichten Schriften mit dem größten Recht [*avec le plus de raison*] stellen kann. Es gibt zwei Dinge in der menschlichen Seele, von denen die gesamte Erkenntnis über ihre Natur abhängt: Die eine besteht darin, dass sie denkt, die andere, dass sie aufgrund ihrer Einheit mit dem Körper mit diesem handeln und leiden kann. Ich habe praktisch nichts [*quasi rien*] über Letzteres gesagt und mich allein darum bemüht, Ersteres verständlich zu machen. Denn es war meine leitende Absicht, den Unterschied zwischen Seele und Körper zu beweisen; dazu konnte nur Ersteres dienen, Letzteres wäre dem abträglich gewesen.²⁶

Descartes erörtert zunächst die erkenntnistheoretische Problemlage. Er führt die Dunkelheit der Übertragungsfigur auf den spezifischen Erkenntnis-Status des *commercium* zurück. Wie die beiden Substanzen Geist und Körper, so zählt er auch deren Einheit zu den sogenannten *notions primitives*.²⁷ Damit sind diejenigen Grundbegriffe bezeichnet, von denen alle anderen Begriffe abhängen. Sie

zu bestimmen, so Descartes, bildet die Grundlage für Wissen im Allgemeinen und für jede Einzelwissenschaft im Besonderen.²⁸ Dieser ausgezeichnete Status impliziert eine spezifische Erkenntnisweise: Grundbegriffe lassen sich auf nichts anderes zurückführen. Sie können einzig durch sich selbst und auf einen Schlag als Ganzes erfasst werden. Sie werden erkannt vermittelt Evidenz.

Damit verschiebt sich Descartes' Aufgabenstellung, wenn er Elisabeths Aufforderung nach Aufklärung nachkommen möchte: Der erkenntnistheoretische Status des Grundbegriffs fordert es, dass das Übertragungsphänomen des *commercium* selbsterklärend freigelegt wird. Darin kann er sich auf nichts anderes berufen als auf die Aktivitäten zwischen Geist und Körper selbst. Es gilt, einzig mit Blick auf das Übertragungsphänomen dieses als evident darzustellen. Wie kann dies gelingen?

Descartes vertraut zunächst auf die augenscheinliche Kraft der Analogie. Er greift auf einen Erklärungsversuch zurück, den er bereits in seiner *Antwort auf die Sechsten Einwände der Meditationen* unternommen hat.²⁹ Er vergleicht das geistig-körperliche Übertragungsphänomen mit der Einwirkung der Schwerkraft auf ein Ding. In diesem physikalischen Phänomen ist es evident, dass und wie eine Kraft etwas Materielles aktiviert: Jedes beliebige physikalische Ding wird von der Schwerkraft in Bewegung versetzt und fällt in Richtung Mittelpunkt der Erde.³⁰ Doch der Vergleich hinkt. Das Verhältnis der Schwerkraft zu einem Ding lässt sich mit demjenigen des Geistes zum Körper nicht vergleichen, weil die Schwerkraft keine Substanz ist. Descartes' Analogie verfehlt deshalb eine evidente Wirkung. Elisabeth reagiert denn auch mit Unverständnis.

Im berühmten Brief vom 28. Juni 1643 unternimmt Descartes einen zweiten Anlauf. Er gesteht abermals sein Versäumnis ein und nimmt einen weiteren Erklärungsversuch in Angriff. Von neuem unterstreicht er den erkenntnistheoretischen Status des *commercium mentis et corporis* als eines Grundbegriffs, erläutert nun aber ausführlich die Erkenntnisweise, vermittelt derer sich diese Grundbegriffe erfassen lassen. Dabei führt er eine überraschende Differenz ein:

Die Seele wird nur durch den Geist begriffen. Der Körper, das heißt Ausdehnung, Gestalten und Bewegungen, kann ebenso durch den Geist allein, sehr viel besser aber durch den von der Einbildungskraft unterstützten Geist erkannt werden. Die Dinge schließlich, die zur Einheit von Seele und Körper gehören, lassen sich nur dunkel [*obscurément*] durch den Geist allein, auch nicht durch den von der Einbildungskraft unterstützten Geist erfassen, sondern sie werden sehr klar [*très clairement*] durch die Sinne erkannt.³¹

Dass Descartes die Erkenntnis der beiden Substanzen Geist/Seele³² und Körper dem Geist sowie dessen Zusammenspiel mit der Einbildungskraft zuordnet, erstaunt nicht, entspricht dies doch ganz dem Gedankengang der *Meditationen*. Deren Leitinteresse besteht ja darin, diese beiden Grundbegriffe freizulegen und

dadurch Philosophie schlechthin auf eine unerschütterliche Grundlage zu stellen. In diesem Anliegen ist der Gedankengang gekennzeichnet durch eine strenge Ordnung von Gründen und Folgegründen, dem sogenannten *ordre des raisons*. Die einzelnen Gedanken und Argumente sind verknüpft durch die Erfahrung geistiger Evidenz, die – ganz dem Wahrheitskriterium gemäß – in den Kriterien der Klarheit und Deutlichkeit gefasst sind. Nur was klar und deutlich, nur was geistig evident und damit wahr ist, kann die Grundlage bilden für einen Folgeschritt im Gedankengang. Der geistig-evidente Denkvollzug im Sinne des *ordre des raisons* hat für Descartes Vorbildcharakter für das Philosophieren insgesamt. Überraschend ist aber, dass für Descartes die Evidenz im Bereich des *commercium* gerade nicht Sache des Geistes ist. Vielmehr fällt es den Sinnen zu, Klarheit über diesen Grundbegriff zu verschaffen. Es ergibt sich eine erstaunliche Situation: Was der Geist nur dunkel zu erkennen vermag, ist den Sinnen evident. Es ist sinnlich unmittelbar augenscheinlich, dass die beiden real verschiedenen Substanzen sich austauschen. Damit räumt Descartes ein, dass angesichts der koordinierten Aktivitäten von Geist und Körper die geistige Erkenntnisweise und damit das Philosophieren gemäß dem *ordre des raisons* an eine Grenze stößt. Er liefert zudem eine nachträgliche Erklärung, warum Elisabeth die Frage nach der Dunkelheit des *commercium* überhaupt stellt, hat sie doch offenbar in dieser Sache bisher nur dem Geist, nicht den Sinnen vertraut. Woher aber diese Beschränkung der geistigen Evidenzkraft? Die Grenze meldet sich deswegen, weil im Versuch des Geistes, diesen Grundbegriff zu erfassen, ein grundlegendes Denkgesetz verletzt wird – nämlich der Satz vom Widerspruch: »Es scheint mir, dass der menschliche Geist nicht fähig ist, deutlich und zu gleicher Zeit den Unterschied zwischen Seele und Körper und ihre Vereinigung zu begreifen. Denn dafür muss man sie zugleich als ein einziges Ding und als zwei begreifen, was sich widerspricht.«³³ Der Geist versucht zusammenzudenken, was ihm gemäß dem *ordre des raisons* nur als Widersprüchliches möglich ist. Die Einheit von Geist und Körper vereinigt die Attribute der beiden Substanzen: Ausdehnung und Denken. Diese Attribute schließen sich aber gegenseitig aus. Dass die Körper- und die Geistsubstanz durch die Attribute Ausdehnung und Denken bestimmt werden, meint auch: Ausdehnung ist etwas Nicht-Gedankliches und Denken ist etwas Nicht-Ausgedehntes. Der Geist versucht demnach, in der Einheit der beiden Substanzen zugleich Ausgedehntes und Nicht-Ausgedehntes, Denken und Nicht-Gedankliches aufzufassen, was sich widerspricht. Deshalb muss der Geist das gleichzeitige Zutreffen dieser beiden Auffassungen in der Einheit von Geist und Körper zurückweisen. Descartes geht noch einen Schritt weiter. In einem Brief an den Theologen und Philosophen Antoine Arnauld vom 29. Juli 1648 unterstreicht er nicht nur, dass die gleichzeitige Einheit und Unterschiedenheit der beiden Substanzen durch den Geist nicht erfasst werden kann. Alle

seine Bemühungen, dieses Phänomen zu erklären, führen vielmehr nur zu einer weiteren Verdunkelung dieses Grundbegriffs.³⁴

Der Geist bemüht sich vergeblich, Licht in die Sache zu bringen, weil er sich in Widersprüche verstrickt. Ihr lässt sich aber vermitteltst der Sinne auf die Spur kommen. Die sinnliche Evidenz hinsichtlich der geistig-körperlichen Übertragungsaktivitäten stellt sich gerade dadurch ein, dass die rein geistige Erkenntnisweise eingeklammert und jegliches Philosophieren unterlassen wird. Dadurch lässt sich genau dasjenige als Einheit auffassen, was der Geist vermitteltst des *ordre des raisons* in den *Meditationen* in evidenter Weise geschieden hat:

Daher kommt es, dass diejenigen, die niemals philosophieren und sich nur ihrer Sinne bedienen, überhaupt nicht daran zweifeln, dass die Seele den Körper bewegt und dass der Körper auf die Seele wirkt. Aber sie halten beides für eine einzige Sache. Das heißt: sie begreifen ihre Einheit. Denn die zwischen zwei Dingen bestehende Einheit begreifen, heißt, sie als ein Selbiges zu begreifen.³⁵

Die sinnliche Erkenntnisweise des *commercium* hat ihren Preis. Sie nimmt einzig die Einheit von Geist und Körper in den Blick und sieht über das hinweg, was die beiden Substanzen trennt. Sie verwischt deren metaphysische Differenz. Sie spricht tatsächlich der einen Substanz die Attribute der anderen zu und umgekehrt, ohne zu beachten, dass diese aufgrund ihrer realen Verschiedenheit eigentlich unvereinbar sind: »Da Eure Hoheit aber merkt, dass es einfacher ist, der Seele Materie und Ausdehnung zuzusprechen [...], so bitte ich Sie, unbefangen diese Materie und diese Ausdehnung der Seele zuschreiben zu wollen. Denn dies bedeutet nichts anderes, als die Seele mit dem Körper vereinigt zu begreifen.«³⁶ Indem die Sinne genau das tun, was dem Geist unmöglich ist, nämlich der geistigen Substanz die Attribute Materie und Ausdehnung sowie der körperlichen Substanz das Attribut des Denkens zuzusprechen, begehen sie einen Fehler. Ihre Erkenntnisweise tritt in Konfrontation mit dem Denkgesetz der Widerspruchsfreiheit. Im Gegensatz zur Ebene des Geistes fordert Descartes Elisabeth auf, diese Verfehlung nicht zu vermeiden. Gerade die Unschärfe der Sinne ermöglicht eine Form von Evidenz, dank welcher sich die geistig-körperliche Übertragung als Grundbegriff einleuchtend erfassen lässt. Diese Evidenz stellt sich nicht anhand der Klarheit und Deutlichkeit eines Gedankens oder eines Begriffs ein. Vielmehr beruht sie auf der Augenscheinlichkeit alltäglichen Erlebens und Erfahrens: »Und indem man schließlich nur das Leben und die alltäglichen Gespräche benutzt und sich des Nachdenkens und des Studiums von Dingen enthält, welche die Einbildungskraft schulen, erfährt man die Einheit von Seele und Körper.«³⁷ Das *commercium mentis et corporis* lässt sich für Descartes als Grundbegriff erkennen, insofern die Sinne eine Erfahrung bieten, deren Evidenzkraft als so unmittelbar einleuchtend erscheint, dass sie auf einen Schlag die Übertragung von Körper und Geist völlig selbsterklärend begreifen lässt.

Diese Ausführungen stellen den Kern von Descartes' Antwort an Elisabeth dar. Sie ist von einer Doppelbödigkeit geprägt, die dem Verstehen Schwierigkeiten bereiten kann. Er legt nicht nur das Übertragungsphänomen des *commercium mentis et corporis* als ein Grundbegriff frei. Vielmehr klärt er im gleichen Schritt, an welche Bedingungen diese Freilegung geknüpft ist. Dieses doppelbödige Vorgehen ist aber notwendig und der Sache geschuldet. Weil nämlich ein Grundbegriff sich einzig und allein durch sich selbst erkennen lässt, geht seine Erkenntnis stets mit der ihm eigenen Erkenntnisweise einher. Wenn Descartes das geistig-körperliche Übertragungsphänomen als sinnlich-evidente Erfahrungstatsache des Alltagslebens ausweist, so führt er in eins die Erkenntnisinstanz ein, dank deren Evidenzkraft sich dieser Grundbegriff selbsterklärend erfassen lässt. Dies kann unmöglich der Geist sein, besteht dessen Denkbereich doch darin, die geistige Substanz und ihre reale Verschiedenheit vom Körper klar und deutlich zu begreifen. Vielmehr handelt es sich um eine Instanz, deren Bereich jenseits des Philosophierens gemäß dem *ordre des raisons* liegt, nämlich: die sinnliche Erfahrung [*experientia*].

Zwar findet diese Erkenntnisinstanz in den Briefen an Elisabeth nicht dem Begriff, sondern nur der Sache nach und in umschreibender Weise Erwähnung. Doch im bereits zitierten Brief an Arnauld vom 29. Juli 1648 schreibt er, dass »keine Schlussfolgerung des Geistes [*nulla quidem ratiocinatio*]« das Übertragungsphänomen des *commercium* einzuholen vermag, »sondern die höchst gewisse und evidente, sinnliche Erfahrung zeigt sie uns alltäglich [*sed certissima et evidentissima experientia quotidie nobis ostendit*].«³⁸ Und dem jungen Theologen Burman, dem es nicht einleuchten will, wie sich angesichts der realen Verschiedenheit Geistiges auf Körperliches zu übertragen vermag, antwortet er: »Das ist sehr schwer zu erklären, aber es genügt hier die sinnliche Erfahrung [*experientia*], die so klar ist [*adeo clara*], dass sie auf keine Weise bestritten werden kann.«³⁹ Descartes' Antwort an Elisabeth läuft, etwas pointiert formuliert, auf folgende Konstellation hinaus: Das *commercium* wird als Phänomen fragwürdig, wenn die mit ihm als Grundbegriff einhergehende Erkenntnisinstanz verkannt wird. Wer die geistig-körperliche Übertragung im Rahmen eines Gedankengangs gemäß dem *ordre des raisons* einzuholen gedenkt, der stößt notwendig an die Grenze des rein-geistigen Denkvollzuges. Denn dieses philosophierende Denken verstrickt sich in Widersprüche, die es selbst nicht aufzuklären vermag. Wer hingegen der Evidenzkraft der *experientia* vertraut, dem erscheint so augenscheinlich wie selbsterklärend das Übertragungsphänomen des *commercium* als eine alltäglich geschehende Erfahrungstatsache. Diese Erkenntnis stellt sich ein unter der Bedingung, dass die *experientia* als hinreichende, sprich: die diesem Grundbegriff eigenst zukommende Erkenntnisinstanz anerkannt wird.

Descartes führt also eine gedankliche Pointe ein, welche über die in den *Meditationen* vollzogene Neugründung der Philosophie hinausgeht: Für ihn bildet

die Erkenntnisinstanz der *experientia* die Grundlage für einen eigenständigen Erfahrungsbereich, welcher das rein-geistige Denken gemäß dem *ordre des raisons* ergänzt; einen Erfahrungsbereich, in dem ausgehend vom Grundbegriff des *commercium mentis et corporis* und seines Übertragungsphänomens in der ihm eigenen Weise Wissen und Erkenntnis produziert werden kann. Weil sinnliche Erfahrung vom Leben angeleitet wird und sich daran orientiert, weil es von den Quellen der alltäglichen Erlebnisse zehrt, lässt sich dieser Erfahrungsbereich wohl unter dem Namen eines dem *ordre de la vie* gemäßen sinnlichen Denkens fassen.⁴⁰ Es gibt offenbar auch ein philosophisches Denken auf der Grundlage sinnlich-evidenter Erfahrungen, dessen Bereich dem Geist dunkel bleiben muss. Doch lohnt es sich, wie Descartes' Antwort zeigt, zumindest nach ihm zu fragen.

Vermag Descartes die Dunkelheiten aufzuklären, auf welche Elisabeth anfänglich hingewiesen hat? In ihrem Antwortschreiben vom 1. Juli 1643 anerkennt sie zwar die Evidenzkraft der *experientia*. Sie betont aber gleichzeitig deren Begrenztheit. Zweifellos erlebt man am eigenen Leib, dass die Übertragung von Geist und Körper gelingend geschieht. »Doch die Weise, wie sie geschieht, lehren sie [die Sinne, B. W.] mich nicht (auch nicht der Geist oder die Einbildungskraft).«⁴¹ Treffend legt Elisabeth die Ambivalenz offen, welche der Erkenntnisinstanz der *experientia* wie auch dem Denken gemäß dem *ordre de la vie* eigen ist: Die Bestimmung des *commercium* als einer sinnlich erfahrbaren Gegebenheit ist gleichermaßen von Evidenz wie von Dunkelheit geprägt. Trotz ihrer Augenscheinlichkeit kommt die Übertragung von Geist und Körper nicht über den Status eines nur dunkel erfassten Faktums hinaus. Ihr ist eine doppelte Verfehlung eigen: Der Geist denkt sie nicht widerspruchsfrei; die Sinne fassen sie nur unscharf. Diese Ambivalenz gehört offenbar zur Eigenart des sinnlichen Denkens gemäß dem *ordre de la vie*. Insofern in der Erkenntnisinstanz der *experientia* Evidenz und Dunkelheit einander beiseite gestellt sind, erhält dieses sinnliche Erfahren einen prekären Charakter. Dieser besteht darin, dass die im Rahmen alltäglicher Erlebnisse erfahrenen Phänomene zwar klar und deutlich verfügbar sind. Doch trotz ihrer unmittelbaren Gegebenheit lassen sie sich nur unter der Bedingung erfassen, dass grundlegende Denkgesetze verletzt werden. Sie lassen sich also nur in Vagheit bestimmen. Elisabeths Einwand entspricht dem Befund, der sich auch in Descartes' physiologischen Untersuchungen zum *commercium mentis et corporis* meldet.⁴² Angesichts dieses Prekären stellt sich die Frage nach der Legitimität der Erkenntnisinstanz der *experientia* sowie nach der Relevanz des sinnlichen Denkens gemäß dem *ordre de la vie* für Descartes' Philosophie. Kann er der geistig-körperlichen Übertragung theoretischen Sinn und Wert abgewinnen und sie als Grundlage eines eigenständigen Erfahrungsbereichs ansetzen? Handelt es sich nicht um eine theoretische Anomalie, die als nichtig zu erklären ist und aus dem Bereich philosophischen Denkens ausgeschlossen gehört?

Diese Fragestellung geht über die Thematiken des Briefwechsels von Descartes und Elisabeth hinaus. Am Leitfaden des *commercium* ist nun nach der Stellung gefragt, die Descartes der Erkenntnisinstanz der *experientia* in seiner Philosophie verleiht. Es gilt, den Kontext in den Blick zu nehmen, in dessen Rahmen das Übertragungsphänomen des *commercium* als Grundlage des sinnlichen Denkens gemäß dem *ordre de la vie* zu fungieren vermag.

III

Die Erkenntnisinstanz der *experientia* ist in gleicher Weise von Evidenz wie von Dunkelheit geprägt. Beides sind gleichberechtigte Bestimmungsmomente des *commercium mentis et corporis*. Woher diese Zusammengehörigkeit von unbestreitbarer, sinnlicher Erfahrung und dunkler Erkenntnisweise? Zwar wird die Frage nach dem theoretischen Sinn und Wert sinnlicher Erfahrung auch in den *Meditationen* thematisiert, wie noch gezeigt werden wird. Denn die sie kennzeichnende Ambivalenz kommt an wichtigen Stellen des Gedankengangs wie ein Leitmotiv zum Tragen. In den *Principia Philosophiae* hingegen, einem späteren, Prinzessin Elisabeth gewidmeten Text, der die philosophischen Einsichten von Descartes' Denken als System darzustellen versucht, erklärt er sehr pointiert, warum die Sinne gleichzeitig klare und deutliche wie auch dunkle und verworrene Erkenntnisse geben:

Damit wir hier nun aber das, was klar ist in unseren Sinnen, von dem unterscheiden können, was darin dunkel ist, muss äußerst sorgfältig beachtet werden, dass wir insofern einen Schmerz und eine Farbe und alles übrige so Beschaffene klar und deutlich auffassen, als wir diese als Sinnesempfindung im Sinne eines sinnlichen Aktes [*sensus, sive cogitationes*] in den Blick nehmen. Wenn wir aber urteilen, dass die Farbe, der Schmerz etc. existierende Dinge außerhalb unseres Geistes sind, können wir auf keinerlei Weise erfassen, was diese Dinge eigentlich sein sollten [...].⁴³

Die Ambivalenz sinnlicher Erfahrung beruht in einer Differenz von konstitutiver Tragweite. Sie ist von einer Doppelnatur gekennzeichnet: Sie hat sowohl Akt- wie auch Inhaltscharakter. Sie ist Akt [*cogitationes*], insofern ein sinnliches Ereignis stets ein subjektives Erlebnis bedeutet, das in Form einer Erfahrung die geistige Substanz modifiziert. Sie ist Inhalt, insofern sich der Geist vermittelt der sinnlichen Erfahrung objektiv auf denjenigen Gegenstand zu beziehen vermag, der das Ereignis verursacht hat. Dank dieses objektiv-inhaltlichen Bezugs ist der Geist imstande, ein Urteil über den Gegenstand zu fällen. Mit anderen Worten: Jede Schmerz- Farb-, Hunger-, Durstempfindung etc. ist subjektives Erlebnis und zugleich objektives Verhältnis zum erlebten Gegenstand. Doch spricht Descartes dem Akt der sinnlichen Erfahrung einen ganz anderen Status zu als dem

Inhalt: Als subjektives Erlebnis gilt sie als klar und deutlich. Denn es ist durch nichts bezweifelbar, dass dem Geist anlässlich einer Erfahrung tatsächlich etwas zugetragen wird, das ihn als Substanz verändert. Als objektives Verhältnis zum Gegenstand gilt sie hingegen als dunkel und verworren. Denn was auch immer für eine Erfahrung gemacht wird, es lässt sich nicht mit Gewissheit sagen, ob sich die Sinnesempfindung tatsächlich auf ein Objekt bezieht oder ob es sich nur um eine Einbildung handelt, wie Descartes am Phänomen des Phantomschmerzes zeigt.⁴⁴ Der Grund für die Ambivalenz sinnlicher Erfahrung besteht demnach im unterschiedlichen Erkenntnisstatus, welcher der Akt- und der Inhaltsseite zugesprochen wird: Dass der Geist vermittelt sinnlicher Erfahrung ein Erlebnis hat, lässt sich nicht bestreiten. Worin es aber besteht, dies bleibt ungewiss. Die Erkenntnisinstanz der *experientia* gilt also deshalb für Descartes zugleich als evident und dunkel, weil sinnliche Erfahrung zwar eine faktische Gewissheit bildet, in inhaltlicher Hinsicht aber ein Objekt nur dunkel erfassen kann. Es spiegelt sich darin der ambivalente Charakter des *commercium*, auf den sowohl die physiologischen Untersuchungen Descartes' wie auch Elisabeth hingewiesen hatte.

Die Doppelnatur von *experientia* ist eine der zentralen Denkkonstellationen für Descartes' in den *Meditationen* vollzogene Neugründung der Philosophie.⁴⁵ Ihre Stellung als Erkenntnisinstanz zwischen Evidenz und Dunkelheit bildet gleichsam ein Leitmotiv, mit dem der Gedankengang in ständiger Auseinandersetzung bleibt. Im Verlauf der ersten vier Meditationen steht zunächst die dunkle Seite sinnlicher Erfahrung im Zentrum des Interesses. Ihr der Dunkelheit geschuldetes Täuschungspotenzial bildet den Anlass, nicht nur alle Erkenntnis aus den Quellen der Sinne unter Zweifelsverdacht zu stellen.⁴⁶ Es gilt ebenso im Rahmen der zu vollziehenden Grundlegung der Philosophie, den Geist strikte von den Sinnen und ihrer Dunkelheit frei zu halten.⁴⁷ Die Distanz gegenüber der dunklen Seite sinnlicher Erfahrung ist zu einem unrühmlichen Markenzeichen von Descartes' Denken wie auch der rationalistischen Philosophie insgesamt verkommen. Diese Fokussierung vernachlässigt aber die Seite sinnlicher Evidenz. Die *Fünfte* und *Sechste Meditation* sind von der gedanklichen Anstrengung geprägt, auf der Grundlage der freigelegten, unerschütterlichen Prinzipien den Sinnen als relevante und legitime Erkenntnisquellen theoretischen Sinn und Wert zu verleihen. Sie erfahren eine gewisse Rehabilitation – trotz ihrer Dunkelheit. Descartes braucht ihre alltägliche Erlebnisdimension, um im Verhältnis von Geist und Körper eine paradoxe Situation abzuwenden. Die sinnliche Erfahrung vermag im Rahmen des *commercium* die völlige Disparatheit der beiden real unterschiedenen Substanzen zu verhindern: »Ferner lehrt mich die Natur durch jene Schmerz-, Hunger- und Durstempfindungen usw., daß ich meinem Körper nicht nur wie ein Schiffer seinem Fahrzeug gegenwärtig bin, sondern daß ich ganz eng mit ihm verbunden und gleichsam vermischt bin, so daß ich mit ihm eine Einheit bilde.«⁴⁸ Das *commercium mentis et corporis* verschafft dem Geist Zugang

zu demjenigen Körper, mit dem er zeitlebens verbunden ist. Er empfindet ihn, er erlebt ihn, schmerzhaft, kitzelnd, hungrig, durstig etc. In jeder sich realisierenden Übertragung erfährt er tagtäglich, dass sich sein Verhältnis zu ihm von demjenigen zu allen anderen Körpern der physikalischen Welt unterscheidet. Die Differenz beruht in der Unmittelbarkeit des subjektiven Erlebnisses: Geschieht etwa eine Beinverletzung, so widerfährt dem Geist genau dieses Schmerzerlebnis, weil er mit seinem Körper verbunden ist und eine Einheit bildet. Die Evidenzkraft dieser sinnlichen Erfahrungsdimension unterscheidet Descartes von jeglicher objektiven Einstellung des Geistes. In der Situation des Schmerzes verhält sich dieser gerade nicht wie gegenüber Erkenntnisgegenständen der Außenwelt. In den Worten des Vergleichs gesprochen: Der Geist ist kein Schiffer, der einen Schaden durch objektive Begutachtung des Schiffes registriert. Die Schmerzempfindung bedeutet ihm vielmehr das untrügliche Faktum, dass die geistig-körperliche Übertragung tatsächlich geschieht, dass die Körpersubstanz tatsächlich die Geistsubstanz in einer sinnlichen Erfahrung affiziert und modifiziert.

Dem *commercium mentis et corporis* kommt somit in Descartes' Philosophie eine Funktion von zentraler Bedeutung zu, die ihm erkenntnistheoretisch Sinn und Wert verleiht: Es stiftet Einheit, wo nichts als Differenz ist. Die real unterschiedenen Substanzen Geist und Körper werden als Einheit erfahren. Grundlage dieser Einheits-Funktion ist die geistig-körperliche Übertragung, die zwischen den beiden Substanzen gleichsam eine Brücke schlägt. Es handelt sich zwar um eine prekäre Einheit. Denn die geistig-körperliche Übertragungsfigur bleibt von ambivalentem Charakter, ist so evident erlebbar wie nur dunkel erfassbar. Trotzdem bildet sie für Descartes' Philosophie insgesamt eine theoretische Gegebenheit grundlegender Art, die gleichberechtigt neben derjenigen der rein-körperlichen Nervenreizung wie auch der rein-geistigen Urteilsbildung steht, wie Descartes in der *Antwort auf die Sechsten Einwände* schreibt. Um nicht leichtfertig in Irrtümer zu geraten, gelte es, diese drei Erkenntnisweisen sorgfältig zu unterscheiden, wobei die Übertragung des *commercium* alles das umfasst, »was unmittelbar im Geiste dadurch sich ergibt, dass er mit dem so affizierten, körperlichen Organ vereinigt ist; hierher gehören die Perzeptionen des Schmerzes, des Kitzels, des Durstes, des Hungers, der Farben, des Schalles, des Geschmacks, des Geruches, der Wärme, der Kälte etc.«⁴⁹ In all ihrer wesentlich zugehörigen Dunkelheit ist das Übertragungsphänomen des *commercium* also von unverzichtbarem Charakter für Descartes' Philosophie.

Diese theoretische Einheits-Funktion haben Kritiker Descartes' immer wieder übersehen, sowohl im 20. Jahrhundert wie auch schon früher. Die interpretatorische Aufmerksamkeit hat sich oft einseitig auf die wesensmäßige Dunkelheit gerichtet. Hingegen ist die mit dem geistig-körperlichen Übertragungsphänomen einhergehende Erkenntnisweise der sinnlichen Erfahrung eher unterbelichtet geblieben. Dies erstaunt nicht, gilt doch das Vertrauen auf die Evidenzkraft all-

täglicher Erlebnisse nicht als eine Denkkonstellation, welche die philosophische Tradition Descartes gewöhnlich zuschreiben würde.

Die *Meditationen* haben zum Resultat nicht nur die Neubegründung der Philosophie auf dem Fundament von absolut unerschütterlichen Erkenntnissen. Ihr streng nach dem *ordre des raisons* verfahrenender Gedankengang stellt auch die Möglichkeitsbedingungen für das Denken gemäß dem *ordre de la vie* bereit. Es handelt sich um ein sinnliches Denken, das sich von der Grundlage einer nicht abschließend einholbaren, aber doch gegebenen Übertragung her konstituiert: dem Übertragungsphänomen des *commercium mentis et corporis*. Indem Descartes in diesem Rahmen die Erkenntnisweise der sinnlichen Erfahrung rehabilitiert und gar ihre Unverzichtbarkeit hervorhebt, anerkennt er die *experientia* als legitime Erkenntnisinstanz in seiner Philosophie. Ihre Relevanz unterstreicht er gegen Ende der *Sechsten Meditation*, wenn er sie zur Quelle für einen eigenständigen Erfahrungsbereich mit eigenen Erkenntnisgegenständen erhebt. Zwar hält er sie für ungeeignet, »das Wesen der außer mir befindlichen Körper« zu erfassen, weil sie davon »nur sehr dunkle und verworrene Kunde geben.« Ihr ist es aber zu verdanken, im Bereich der Lebensgestaltung Wissen produzieren zu können: »Denn die Sinnesempfindungen sind mir von der Natur eigentlich nur gegeben, damit sie dem Geiste anzeigen, was für das Ganze, dessen Teil er ist, zuträglich oder unzuträglich ist, und insofern sind sie klar und deutlich genug.«⁵⁰

Am Leitfaden sinnlicher Erfahrungen lassen sich Antworten finden auf die Fragestellung: Wie führe ich ein gutes Leben? Die evidente Erlebnisdimension der *experientia* stellt in den Stand, grundlegende Lebensmaximen aufzustellen. Sie hilft zu entscheiden, welcher Lebensweg eingeschlagen werden soll, wie man sich gewinnend der Umwelt und den Mitmenschen gegenüber verhält, wie mit den Leidenschaften umzugehen sei, was die Gesundheit in welcher Weise befördert, welche Speisen und Getränke oder welche Umgebungen mir zusagen etc. Das Denken gemäß dem *ordre de la vie* beteiligt sich insbesondere an den Wissensbereichen der Medizin, der Ethik und der Moral. Doch sind die Grundsätze dieser Lebenspraxis von subjektivem Charakter. Ihr Ziel ist es nicht, allgemeingültige Regeln aufzustellen. Es geht vielmehr darum, aufgrund der gesammelten Erfahrungen eine Form von Lebensweisheit zu erwerben. Dank dieser Weisheit lässt sich das eigene Leben daraufhin gestalten, dass sich eine Zufriedenheit einstellt, an der man sich so lange als möglich erfreuen kann. Dieses sinnliche Denken ist von offenem und unabschließbarem Wesen. Es verbindet die Lebenden mit der Welt und eröffnet ihnen ein Feld von unerschöpflichen Erfahrungen, die das Wissen über Lebensgestaltung bis ans Ende der Tage unablässig anwachsen lässt. Das Denken gemäß dem *ordre de la vie* geht zeitlebens in die Schule des Lebens. Descartes hat diesen Erfahrungsbereich nicht selbst ausgestaltet, auch wenn er auf ihn in verschiedenen Texten immer wieder zurückkommt.⁵¹ Trotzdem weist er

ihm einen Ort zu in seiner Philosophie. Diese Ortschaft lässt sich im berühmten Bild des Wissenschaftsbaumes festmachen.⁵² Dieser Baum stellt idealerweise das menschliche Wissen dar. Seine Wurzel hat er in der Metaphysik. Daraus erwächst der Stamm, der für die Physik steht, sowie die Krone, welche die übrigen Naturwissenschaften bezeichnet. Seine Vollendung findet das menschliche Wissen aber in den Verästelungen, Blättern und Früchten, bei welchen es sich um das lebenspraktische Wissen handelt. Gewiss, dieses Wissen vermag keine unumstößlichen Prinzipien zu formulieren, von denen ausgehend sich sukzessive Erkenntnisse ableiten lassen. Doch für Descartes ist das Wissen auf der Grundlage der *experientia* alles andere als nichtig. Im Gegenteil: Das Denken gemäß dem *ordre de la vie* befördert das Gut, auf dessen Grundlage Wissen erst möglich wird: das eigene Leben. Und dafür zeichnet jeder für sich selbst verantwortlich:

Das beste Mittel aber, unser Leben zu verlängern und die beste Art, eine zuträgliche Lebensweise uns zu bewahren, ist dann gegeben, wenn wir in Lebensweise, Nahrungsaufnahme und Einschlägigem [...] all das bevorzugen, was uns zusagt und nach unserem Geschmack ist [...]. Die sinnliche Erfahrung [*experientia*] selbst ist es, die uns hierin belehrt. Denn wir wissen immer, ob uns irgendeine Speise bekömmlich war oder nicht, und daraus können wir stets für die Zukunft hinzulernen [...]. So gilt, dass niemand, nach einem Ausspruch des Kaisers Tiberius (eher wohl Catos), der sein 30. Lebensjahr erreicht hat, einen Arzt nötig haben sollte, weil er in diesem Alter genug aus sinnlicher Erfahrung [*experientia*] wissen kann, was ihm nützt und was ihm abträglich ist, und so sein eigener Arzt sein kann.⁵³

Anmerkungen

- 1 Zur Wirkungsgeschichte des cartesischen Dualismus vgl.: Rainer Specht: *Commercium mentis et corporis. Über Kausalvorstellungen im Cartesianismus*. Stuttgart-Bad Cannstadt 1966. Richard A. Watson: *The Breakdown of Cartesian Metaphysics*. Highlands N. J. 1987. Hans-Peter Schütt: *Die Adoption des »Vaters der modernen Philosophie«*. Studien zu einem Gemeinplatz der Ideengeschichte. Frankfurt/M. 1998.
- 2 Für die Auseinandersetzung mit Descartes' Dualismus von Seiten der Kontinentalphilosophie vgl. insbesondere: Henri Bergson: *Matière et Mémoire*. Paris 1896. Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Den Haag 1969. Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la Perception*. Paris 1945. Für die analytische Philosophie vgl. vor allem: Gilbert Ryle: *The Concept of Mind*. London 1949. Anthony Kenny: *Descartes. A Study of His Philosophy*. New York 1968. John Searle: *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge Mass., London 1992.
- 3 Dominik Perler: *Repräsentation bei Descartes*. Frankfurt/M. 1996. Gordon Baker, Katherine J. Morris: *Descartes' Dualism*. London, New York 1996. Lili Alanen: *Descartes' Concept of Mind*. Cambridge Mass., London 2003. Lisa Shapiro: *Descartes' Passions of the Soul and the Union of Mind and Body*, in: *Archiv für Geschichte der Philosophie* 85 (2003), S. 211–248. Dies.: *The Structure of The Passions of the Soul and the Soul-Body Union*, in: Byron Williston, André Gombay (Hg.): *Passion and Virtue in Descartes*. New York 2003, S. 31–79. Deborah J. Brown: *Descartes and the Passionate Mind*. Cambridge Mass., New York 2006.

- 4 Das *commercium mentis et corporis* eine Kommunikation zu nennen, ist sowohl in sachlicher wie auch in sprachlicher Hinsicht legitim. In der Zeit von Descartes und Leibniz ist es üblich, das lateinische *commercium* mit dem französischen *communication* zu übersetzen, wie ein Blick in französische Wörterbücher des 17. Jahrhunderts zeigt. Vgl. Jean Nicot: *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*. Paris 1606, S. 134. *Dictionnaire de l'Académie Française*. Paris 1694, S. 218. Descartes selbst ist hinsichtlich dieses Sprachgebrauchs sehr vorsichtig. Dies ist wohl seiner Auffassung des Übertragungsp Phänomens im *commercium* geschuldet, das – wie zu zeigen sein wird – als eine Weise des Austauschs ohne jegliche Vermittlung geschieht. Es finden sich allerdings Spuren dieses Sprachgebrauchs, so etwa wenn er zuweilen das Ursache-Wirkungs-Verhältnis anhand des französischen Verbs *communiquer* beschreibt. Siehe die französische Übersetzung der *Meditationen*: *Œuvres de Descartes* (im Folgenden zitiert als »AT«), hg. von Charles Adam, Paul Tannery. Bd. IX-1, Paris 1996, S. 32. Die Bezeichnung des Verhältnisses von Geist und Körper als Kommunikation wird durch Leibniz zur philosophischen Terminologie. Vgl. seine kritische Auseinandersetzung mit dem cartesischen *commercium mentis et corporis* im Text *Systeme nouveau de la nature et de la communication des substances, aussi bien que de l'union qu'il y a entre l'ame et le corps*. Vgl. G. W. Leibniz: *Die philosophischen Schriften*, hg. von Carl Immanuel Gerhardt. Berlin 1880, Bd. 4, S. 477–487.
- 5 Die *Meditationen* werden nach der zweisprachigen Ausgabe des Meiner-Verlags zitiert: René Descartes: *Meditationes de prima philosophia*. Hamburg 1992, VI, 13, S. 145–147 (im Weiteren zitiert als »Med.«).
- 6 Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in: ders., *Kritische Studienausgabe* (KSA), hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München 1988, Bd. 1, S. 879.
- 7 René Descartes: *Gespräch mit Burman*. Hamburg 1982, S. 65.
- 8 Die Briefe von Descartes an Prinzessin Elisabeth werden zitiert nach: AT III, S. 69f. Die Übersetzungen dieser wie auch aller anderen Briefstellen stammen vom Autor (B. W.).
- 9 Neben den Passagen aus dem *Gespräch mit Burman* wie auch den Briefen an Elisabeth sei hier auf den Brief an Antoine Arnauld vom 29. Juli 1648 (AT V, S. 219–224) sowie auf denjenigen an Claude Clerselier, den französischen Übersetzer der *Meditationen*, verwiesen (AT IX-1, S. 199–217). Zudem kann hier Descartes' Diskussion der einfachen Begriffe in den *Principia Philosophiae* angeführt werden, in deren Rahmen er auf die Dunkelheit des *commercium mentis et corporis* zu sprechen kommt (AT VIII-1, S. 22–39, insbesondere S. 33).
- 10 Die Frage nach Sinn und Wert des Dunklen bei Descartes wie auch im Denken der Frühen Neuzeit im Allgemeinen erfährt ihre systematische Untersuchung in einer im Entstehen begriffenen Studie des Autors dieses Beitrags über das Problem des Dunklen bei Descartes, Leibniz und Kant. Ihr leitendes Interesse ist die Frage, was der gedankliche Ort und die systematische Relevanz des Dunklen in demjenigen Denken ist, das ein wenig verallgemeinernd und pauschalisierend als Denken der Aufklärung bezeichnet werden kann.
- 11 Die nachfolgende Bestimmung, wie die beiden real unterschiedenen Substanzen Geist und Körper miteinander kommunizieren, ist insbesondere angeregt von Dominik Perlers hervorragender Studie über die Ideentheorie Descartes': Vgl. Perler, *Repräsentation* (Anm. 3). Für das intensive Gespräch zur Thematik des *commercium mentis et corporis* sowie zu dunklen und verworrenen Ideen bei Descartes sei ihm herzlich gedankt.
- 12 *Med.* VI, 13, S. 145.
- 13 Exemplarisch zeigt sich dieses physiologische Zusammenspiel von Geist und Körper etwa in den Beschreibungen des Sehvorganges im *Traité de l'homme* von Descartes, vgl. AT XI, S. 151–197. Für eine detaillierte Analyse vgl. Perler, *Repräsentation* (Anm. 3), S. 25–47.
- 14 AT III, S. 19; 47f.; 263–265.
- 15 Für eine Erklärung, warum Descartes die Zirbeldrüse »Sitz der Seele« nennt, vgl. Perler, *Repräsentation* (Anm. 3), S. 123–130.
- 16 Vgl. Descartes' Bemerkung in der Antwort auf die vom Sensualisten Pierre Gassendi verfassten *Fünften Einwände der Meditationen*: »So reicht es hier aus, wo Du die Vermischung von Geist

und Körper mit derjenigen zweier Körper vergleichen möchtest, wenn ich antworte: es darf zwischen solchen Dingen kein Vergleich aufgestellt werden, weil sie ja in ihrer ganzen Art verschieden sind.« AT VII, S. 390.

- 17 Brief an Chanut vom 1. Februar 1647: AT IV, S. 603f.
- 18 Neben der Eindeutigkeit der geistig-körperlichen Zuordnungen bedeutet der göttliche Ursprung zudem, dass Gott die Möglichkeit zukommt, jederzeit und nach freiem Willen diese Verknüpfungen zu verändern. Von diesem Umstand hängt der Status ab, den Descartes den geistig-körperlichen Zuordnungen zugesteht: Sie gehorchen göttlicher Willkür. Er kann sie nach Gutdünken jederzeit ändern. Trotz ihrer Eindeutigkeit unterliegen die Zuordnungen geistig-körperlicher Zustände doch der Kontingenz des göttlichen Willens. Ist Gott damit diejenige Instanz, die einen körperlichen Zustand als Gelegenheit benutzt, um geistige Zustände hervorzubringen? Ist Gott als Akteur gleichsam der Dritte im Bunde, der Geist und Körper zueinander sich verhalten lässt? So weit geht Descartes nicht. Er ist kein Occasionalist, der den Austausch als Gelegenheit für Gott auffasst, um Handlungen in der Welt zu bewirken. Im Gegenteil: Descartes unterstreicht, dass in der Beziehung von Geist und Körper die Instanz Gottes nicht selbst handelt und bestimmte Zustände hervorbringt, auch wenn er sie erschaffen hat und sie auch zu verändern imstande wäre. Für eine sorgfältige Analyse dieser Frage siehe Perler, Repräsentation (Anm. 3), S. 146–160.
- 19 Bei Descartes finden sich verschiedene Formulierungen für dieses Bedingungsverhältnis von Geist und Körper. In den *Principia Philosophiae* nennt er es explizit ein Folgeverhältnis (vgl. *Principia* IV, 189, AT VIII-1, S. 316). An anderer Stelle wie auch im *Traité de l'homme* spricht er davon, dass ein gewisser Zustand des Körpers die Gelegenheit oder den Anlass bildet für einen gewissen Zustand des Geistes (vgl. *Principia* IV, 197, AT VIII-1, S. 320 bzw. AT XI, S. 149).
- 20 Med. VI, 20, S. 154 [*menti idem exhibit*].
- 21 Med. VI, 22, S. 157.
- 22 In Descartes' *commercium* geschieht also Übertragung im Horizont universeller Übertragbarkeit. Diese bildet die Voraussetzung für alle Übertragungen. Doch artikuliert sich Übertragbarkeit einzig als Spur in der tatsächlich geschehenden Übertragung. Dass Geist und Körper miteinander korrelieren, zeigt sich nur im Faktischen, und zwar genau dann, wenn ein spezifischer Zustand in der einen Substanz vorliegt und den entsprechenden Zustand in der anderen Substanz aufruft. Faktische Übertragung und Übertragbarkeit stehen demnach in einem Nachträglichkeitsverhältnis. Als ihre Verwirklichung gründet jede geistig-körperliche Übertragung in der von Gott geschaffenen Möglichkeit. Doch umgekehrt wird diese Anlage nur nachträglich ansichtig in der gelingenden Korrelation von Geist und Körper. Für diesen klärenden Gedanken wie auch für all die klugen und kritischen Hinweise diesen Text betreffend danke ich Thomas Forrer.
- 23 Auf diesen Punkt hat insbesondere Lisa Shapiro in zwei Aufsätzen über Descartes' *Passions de l'Âme* hingewiesen, vgl. Shapiro, Descartes' *Passions of the Soul* (Anm. 3).
- 24 Elisabeth von Böhmen (1618–1680, auch Elisabeth von der Pfalz genannt) ist Tochter des böhmischen Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, der 1620 in der Schlacht am Weißen Berge die Krone verlor. Sie lebte seitdem in den Niederlanden im Exil, wendete sich früh dem Studium der Wissenschaften und der Philosophie zu und stand ab 1643 in regelmäßigem Kontakt mit Descartes. Der daraus entstandene Briefwechsel stellt ein wunderbares und anrührendes Dokument eines philosophischen Gedankenaustauschs dar, der tiefe Spuren in Descartes' Spätwerk, insbesondere in den Texten *Principia Philosophiae* und *Passions de l'Âme* hinterlassen hat.
- 25 Vgl. AT III, S. 660–662.
- 26 AT III, S. 664f.
- 27 Vgl. AT III, S. 665: »Erstens stelle ich fest, dass wir gewisse Grundbegriffe [*notions primitives*] haben, die wie Ursprüngliches sind, unter deren Anleitung wir alle unsere Erkenntnisse bilden. Es gibt nur sehr wenige dieser Begriffe. Denn nach den allgemeinsten [Begriffen] des Seins, der Zahl, der Dauer etc., die allem zukommen, was wir aufzufassen vermögen, haben wir für den Körper einzig den Begriff der Ausdehnung, aus dem sich die Begriffe der Gestalt und der Bewegung ableiten lassen. Für die Seele haben wir einzig den Begriff des Denkens, worin die Perzeptionen

- des Geistes und die Ausrichtungen des Willens enthalten sind. Für Körper und Seele zusammen haben wir schließlich nur den Begriff ihrer Einheit. Von diesem hängt der Begriff der Kraft ab, welche die Seele hat, um den Körper zu bewegen und welche der Körper hat, um auf die Seele einzuwirken, indem er ihre Sinneswahrnehmungen und Empfindungen erzeugt.«
- 28 Vgl. AT III, S. 665f.: »Ich stelle weiterhin fest, dass die gesamte Wissenschaft des Menschen genau darin besteht, diese Begriffe richtig zu unterscheiden und sie einzig denjenigen Dingen zuzuschreiben, denen sie zugehören. Denn wenn wir irgendeine Schwierigkeit erklären möchten vermittelt eines Begriffs, welcher der Sache nicht zugehört, so können wir gar nicht anders als fehl gehen.«
- 29 Vgl. AT VII, S. 441–444.
- 30 Vgl. AT III, S. 666–668.
- 31 AT III, S. 691f.
- 32 ›Seele‹ und ›Geist‹ finden sich bei Descartes gewöhnlich synonym verwendet. Im Anhang zu den *Zweiten Er widerungen* der *Meditationen* unterstreicht er, dass er lieber von Geist als von Seele spricht. Das Wort ›Seele‹ impliziere einen gedanklichen Widerspruch, insofern die traditionellen Auffassungen als Hauch oder als Feuer ihrer Substanz die Attribute ›Materie‹ und ›Ausdehnung‹ zusprechen. Für Descartes ist Seele im Sinne des Geistes, wie bereits ausgeführt, nichts als denkende Substanz (*res cogitans*), wobei das Attribut ›Denken‹ im weiteren Sinne für alle möglichen Bewusstseinsakte steht, also auch für ›Empfinden‹ (*sentiens*) und ›Einbilden‹ (*imaginens*). Vgl. AT VII, S. 161.
- 33 AT III, S. 693.
- 34 AT V, S. 222.
- 35 AT III, S. 692.
- 36 AT III, S. 694.
- 37 AT III, S. 692.
- 38 AT V, S. 222.
- 39 Vgl. Descartes, Burman (Anm. 7), S. 65.
- 40 Der Ausdruck *ordre de la vie* findet sich bei Descartes nicht. Doch hat Maurice Merleau-Ponty sowohl in seiner *Phénoménologie de la Perception* wie auch in philosophischen Texten über Malerei mit Verweis auf Descartes auf die Eigenständigkeit dieser sinnlichen Denksphäre hingewiesen; vgl. Merleau-Ponty, *Phénoménologie* (Anm. 2), S. 230–232 sowie ders.: *L'Œuil et l'Esprit*, in: *Art de France 1* (1961), S. 187–208. Im Anschluss an Merleau-Ponty stellt Bernhard Waldenfels den *ordre de la vie* dem *ordre des raisons* gegenüber, um für die Sinne wie auch für den Leib insgesamt eine eigenständige Sphäre, einen »Mittelbereich« beanspruchen zu können, der nicht der Ordnung der Vernunft unterstellt und doch Philosophie ist; vgl. Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt/M. 2000, S. 20–22 sowie ders.: *Der Spielraum des Verhaltens*. Frankfurt/M. 1980, S. 31. Neuerdings diskutiert auch Jean-Luc Nancy in seiner Lektüre der Elisabeth-Briefe Descartes' Möglichkeiten und Grenzen sinnlichen Denkens, vgl. Jean-Luc Nancy: *L'Extension de l'Âme*. Strasbourg 2003.
- 41 AT IV, S. 2.
- 42 Vgl. Ende Abschnitt I.
- 43 *Principia Philosophiae* I, 68; AT VIII-1, S. 33.
- 44 Vgl. *Med.* VI, 7, S. 139.
- 45 Ihrer Struktur nach spielt diese Differenz von Akt und Inhalt bereits im berühmten Cogito-Argument der *Zweiten Meditation*, vgl. *Med.* II, 3, S. 43–45. Darin stehen zwar nicht die Sinne im Blick, sondern das *cogitare* im Sinne aller Denkmöglichkeiten (*modi cogitandi*), wie denken, empfinden, einbilden, zweifeln, zustimmen, urteilen, wollen etc. Das Argument nimmt auf diesem Hintergrund folgende Gestalt an: Ich kann an allem zweifeln. Doch indem ich zweifle, ist es unbezweifelbar, dass ich, solange ich zweifle, Denken vollziehen muss (im Gestus des Zweifelns). Zweifelnd existiere ich.
- 46 *Med.* I, 3, S. 31–33.
- 47 *Med.* Synopsis, S. 23.

- 48 Med. VI, 13, S. 145.
- 49 Vgl. AT VII, S. 437. Descartes unterscheidet an dieser Stelle drei Stufen von Gewissheit in Bezug auf die Sinne. Die erste Stufe besteht in der physiologischen Reizung der Körpersubstanz durch Objekte der physikalischen Welt. Die zweite Stufe bildet die Übertragung von Körper und Geist ausgehend von dieser Reizung der körperlichen Substanz. Die dritte Stufe schließlich betrifft die Urteile, die der Geist aufgrund der übertragenden Affizierung durch den Körper fällt. Während es auf der ersten Stufe um die Sinne als mechanisches Phänomen der Reizvermittlung in der Körpersubstanz geht, fungieren sie auf der dritten Stufe als Anlass für ein geistiges Urteil über ein äußeres Objekt. Die Möglichkeit zu diesem Urteil erhält der Geist aber nur dank der zweiten Stufe, der gelingenden Übertragung von Geist und Körper im Rahmen des *commercium* und aufgrund der Erkenntnisinstanz der *experientia*.
- 50 Med. VI, 15, S. 149–151.
- 51 In Descartes' *Œuvre* lässt sich ein lebenslanges Interesse für lebenspraktische Fragen feststellen. Den Ausgangspunkt bilden wohl seine Erörterungen über die provisorische Moral im *Discours de la méthode* (vgl. AT VI, S. 22–31). Seinen Höhepunkt findet dieses Interesse im Werk über die *Passions de l'âme*, worin die Leidenschaften der Seele nicht nur minutiös beschrieben sind, sondern auch immer wieder Ratschläge auftauchen, wie mit ihnen umzugehen sei. Zudem antwortet Descartes regelmäßig auf Lebensfragen seiner Briefpartner, siehe etwa Burman (vgl. Descartes, Burman [Anm. 7], S. 115–119) oder Elisabeth (AT IV S. 263–268).
- 52 Vgl. AT IX-2, S. 14f.
- 53 Vgl. Descartes, Burman (Anm. 7), S. 117–119.

Haliometrie

Methodische Übertragung bei Descartes

I

Was in der Philosophiegeschichtsschreibung mit seltener Einhelligkeit als die Gründungsakte des frühneuzeitlichen Rationalismus angesehen wird, als das Manifest einer philosophischen Position, die sich radikal und exklusiv auf die Vernunftgründe beruft und jeglicher empirischen Erkenntnis zunächst einmal misstraut, nämlich René Descartes' *Discours de la Méthode*, bildet, betrachtet man es im editorischen Kontext, die Einleitung oder zumindest den Auftakt zu einem Korpus von *Essais*, in denen die eingangs theoretisierte Methode vorgeführt und erprobt werden soll: Auf den *Discours de la Méthode* folgen die *Essais de la Méthode*. So verheißt es auch der vollständige Titel der 1637 in Leiden ohne Angabe des Verfassernamens erschienenen Schrift: *DISCOURS DE LA METHODE Pour bien conduire sa raison, & chercher la verité dans les sciences. PLUS LA DIOPTRIQUE. LES METEORES. ET LA GEOMETRIE. Qui sont des essais de cete METHODE*. Weil aber die *Essais* als vermeintliche Appendizes schon früh vom *Discours* abgetrennt wurden – »mit der absurden Konsequenz, daß die Einleitung überliefert wurde, die verschiedenen Werke, die durch die Einleitung vorbereitet wurden, jedoch entweder gar nicht oder nur isoliert in anderen Kontexten«¹ –, hat sich, wie Claus Zittel moniert, wirkungsgeschichtlich ein Descartesbild verfestigt, das insofern reduktionistische² Züge trägt, als es sich weitgehend am »mathematisch-deduktiven« Methodenideal des *Discours* (und der *Meditationes*) ausrichtet, aber jene Schriften übergeht, von denen Descartes schon am Ende des zitierten Titels deklariert, was sie sind: »des essais de cete METHODE«, Versuche einer Anwendung dieser Methode – und zwar mithin gerade in Übertragung derselben auf *empirische* Gegenstände, auf »CORS TERRESTRES«³, auf sublunare Körper.

Diese Missachtung des editorischen Kontextes ist umso frappanter angesichts der Tatsache, dass Descartes im berühmten *Discours* die daran anschließenden *Essais* ausdrücklich ankündigt und eine Erklärung abgibt, die nicht nur ihren Entstehungshintergrund betrifft, sondern vor allem ihr Verhältnis zur Methode selbst.

In der *Troisième Partie* des *Discours* schildert er die methodischen Exerzitien, die er sich auferlegt hat, und ebenso, wie er die darin angestellten Überlegungen auf *andere* Gegenstände zu übertragen versuchte:

Und darüber hinaus fuhr ich fort, mich in der Methode, die ich mir vorgeschrieben hatte, zu üben, denn ich achtete nicht nur darauf, alle meine Gedanken nach ihren Vorschriften zu führen, *sondern erübrigte von Zeit zu Zeit auch einige Stunden*, die ich besonders dazu benutzte, sie auf mathematische Probleme *anzuwenden* oder sogar *auf einige andere*, die ich *gleichsam denen der Mathematik angleichen konnte* [*rendre quasi semblables*], indem ich sie von allen Grundsätzen der anderen Wissenschaften, die mir nicht sicher genug schienen, loslöste – was ich, wie Sie sehen werden, bei mehreren Problemen, die in diesem Band erklärt werden, gemacht habe.⁴

Auch wenn die Praktizierungen »der Methode« (*la Methode*) »an einigen anderen« (*en quelques autres*) als den ihr angestammten »Gegenständen« eher den Charakter des *Auszeitigen* tragen (*ie me reseruois de tems en tems quelques heures*), sind sie doch nicht einfach Lustbarkeiten eines denkenden Ichs, das sich damit seine Mußestunden ausfüllen will, sondern gleichfalls Exerzitien der Methode selbst: Es ist »sie«, die Methode, die das Ich an mathematischen und »anderen« Problemen »praktiziert« (*pratiquer*) – wobei allerdings nicht präzisiert wird, welcher Art diese »anderen« Probleme denn genau sind; stattdessen wird bloß darauf verwiesen, man werde dies an mehreren Fällen sehen (*comme vous verrés*), die in diesem Buch expliziert würden. Während sich aber bei den mathematischen Problemen jeglicher Nachweis ihrer Kompatibilität mit »der Methode« zu erübrigen scheint, wird im Falle der »anderen« Probleme eigens jener Gestus ausgewiesen, der für den cartesischen Methodendiskurs archetypisch ist: Sie werden von »allen Prinzipien der anderen Wissenschaften«, die nicht als »ausreichend gesichert« gelten können, »losgelöst« (*en les détachant de tous les principes des autres sciences, que ie ne trouvois pas assez fermes*) und *dadurch* mathematischen Problemen »quasi« kompatibel gemacht (*rendre quasi semblables*). Obgleich dieses »quasi« innerhalb der Ähnlichkeitsbeziehung eine Differenz zwischen mathematischen und »anderen« Problemen unterstreicht, sind diese nicht in Kontrast zu jenen zu sehen, sondern vielmehr innerhalb des methodischen Versuchs, eines *essai de cete methode*, sie jenen *ähnlich, vergleichbar (semblable)* zu machen: und zwar durch einen Akt der methodischen Übertragung – im doppelten selbstbezüglichen Sinne einer Übertragung *der Methode* und der Übertragung *als einer Methode*.

II

Diese Frage des *rendre quasi semblable* stellt sich verschärft für denjenigen der drei an den *Discours de la Méthode* angeschlossenen *Essais*, der den Titel *Les*

Météores trägt und seinerseits in *Discours* unterteilt ist. In diesem *Essai*, der erst jüngst, nämlich 2006, zum ersten Mal in deutscher Übersetzung erschienen ist,⁵ behandelt Descartes Naturphänomene wie Dünste und Dämpfe, Winde und Wolken, Salz und Schnee, Regen, Hagel, Regenbögen, Gewitter, Blitze und andere Himmelsfeuer: Phänomene also, die allesamt eher empirisch beobachtbar denn methodisch-mathematisch deduzierbar zu sein scheinen.

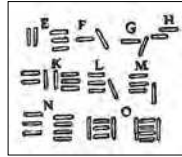
In einem Brief an Marin Mersenne, der ihm mitgeteilt hatte, der Mathematikerfreund Gérard Desargues zeige sich »besorgt« darüber, dass Descartes mit seinem *Essai* die Geometrie verlassen habe, antwortet dieser am 27. Juli 1638 zu seiner eigenen Rechtfertigung jedoch mit dem Hinweis darauf, dass er die Geometrie gar nicht verlassen, sondern die genannten Naturphänomene gerade *als geometrische Probleme* behandelt habe:

Aber ich habe mich nur entschlossen, die abstrakte Geometrie aufzugeben, das heißt, Fragen nachzuforschen, die nur dazu dienen, den Geist zu üben; und dies tue ich deshalb, um mehr Muße [*loisir*] dafür zu haben, eine andere Art von Geometrie zu betreiben [*cultiver*], die sich mehr Fragen widmet, die der Erklärung von Naturphänomenen [*phainomenes de la nature*] gelten. Wenn er Lust hat, das zu betrachten, was ich über das Salz, den Schnee und den Regenbogen etc. geschrieben habe, wird er feststellen, *daß meine gesamte Physik nichts anderes als Geometrie ist.*⁶

Was sich zwischen dem *Discours* und den *Météores* vollzieht – denn darauf beziehen sich die angeführten Beispiele Salz, Schnee und Regenbogen –, ist somit nichts anderes als der Übergang von der »abstrakten Geometrie« (*la Geometrie abstracte*), die einzig dem *exercitium intellectus* dient, zu einer »anderen Art von Geometrie« (*vne autre sorte de Geometrie*), die jedoch *als andere* wiederum »nichts anderes als Geometrie« ist (*n'est autre chose que Geometrie*) – selbst wenn sie eine vergleichsweise mußevolle Beschäftigung zu sein scheint (*loisir, cultiver*). In dieser Übertragung der abstrakten Prinzipien der Geometrie auf spezifische Phänomene der Natur erfolgt das *rendre quasi semblable*, von dem Descartes im dritten Teil des *Discours* spricht.

III

Ich will diese methodische Übertragung an einem Beispiel vorführen, nämlich dem Salz, das ja im Brief an Mersenne an erster Stelle genannt wird. Insofern es zu den ›Gegenständen‹ einer geometrischen Physik bzw. einer physikalischen Geometrie zählt, lässt sich die cartesische Modellierung des Salzes kraft methodischer Übertragung als eine *Haliometrie* bezeichnen. Der Begriff *Haliometrie* selbst wird hier gebildet in Anlehnung an einen Begriff Johann Thöldes (im Pseudonym Basilius Valentinus), der sich in einem Traktat von 1603/12, also etwa drei Jahrzehnte



vor Descartes' *Discours de la Méthode*, unter dem Titel *Haliographia* an einem systematischen Aufschreibesystem sämtlicher Salzmineralien versucht hat.

Wer die Liste an Naturphänomenen überblickt, mit denen sich die einzelnen *Discours* in *Les Météores* befassen, erkennt, dass das Salz darin einen Sonderstatus einnimmt. Denn »Meteore« sind weder Meteorite noch meteorologische Erscheinungen nach heutigem Verständnis, sondern, in erster Linie, Naturerscheinungen innerhalb der sublunaren Sphäre, die sich in der Luft »in der Schweb« befinden – die also *meteoroi* sind.⁷ Dies gilt auch für Descartes, wenn er, wie oben aufgelistet, von Dünsten und Dämpfen, Winden und Wolken etc. handelt. Dass er sich im *Discours Troisième, DV SEL*, einen »aus traditioneller Sicht thematischen Exkurs erlaubt«⁸, wird schon nur daraus deutlich, dass er sich am Ende des *Discours Second* zu einer Erklärung veranlasst sieht, weshalb er überhaupt auf das Salz zu sprechen kommt: deshalb nämlich, weil die Teilchen des gewöhnlichen Salzes »viele sehr bemerkenswerte Eigenschaften besitzen, die hier bequem erklärt werden können«, und er entsprechend auch »nicht den Wunsch [hat], sie wegzulassen.«⁹

Tatsächlich hat Descartes gerade seine Modellierung des Salzes, wie sowohl aus Briefen¹⁰ als auch aus späteren Bezugnahmen darauf in philosophischen Texten (etwa den *Principes de la Philosophie*) ersichtlich ist,¹¹ insofern als *paradigmatisch*¹² für seine geometrische Physik bzw. physikalische Geometrie erachtet, als sie nicht substantialistisch-qualitativ, sondern kausal-mechanistisch argumentiert. Diese Perspektive lässt sich an einem Beispiel veranschaulichen: Descartes geht von der Annahme aus, »daß das Wasser, die Erde, die Luft und all die anderen Körper, die uns umgeben, aus vielen kleinen Teilchen [*parties*] von verschiedener Gestalt [*figures*] und Größe [*grosseurs*] zusammengesetzt sind, die niemals so gut angeordnet [*arrangées*] noch so exakt miteinander verbunden [*si iustement iointes ensemble*] sind, daß nicht zwischen ihnen viele Zwischenräume [*interualles*] blieben.«¹³ Diese Zwischenräume sind keine leeren Räume, kein Vakuum, das Descartes für eine »falsche Abstraktion« hält,¹⁴ sondern gefüllt mit einer »überaus feinen Materie« (*vne matiere fort subtile*), einer abstrakten, materielosen Materie, die sich in ständiger Bewegung befindet und selbst härteste Körper mühelos zu durchdringen vermag. Die verschiedenen »Körper« nun unterscheiden sich nach Anordnung, Gestalt und Größe ihrer Teilchen, und auch in dieser Hinsicht kann das Salz als ein besonde-



rer Stoff gelten: Denn seine Teilchen sind »an beiden Enden gleich dick und ganz gerade, ebenso wie kleine Stäbe [*ainsi qu'autant de petits bastons*]¹⁵, ausnehmend stabil – d. h. nicht biegsam – und schwer (*fort fixes & fort pesantes*)¹⁶.

Aus dieser Statur der Salzteilchen leitet Descartes den *scharfen, durchdringenden* Geschmack des Salzes her: einzig aus deren mechanischer Einwirkung auf andere Körper, in die die Teilchen wie Pfeile eindringen, nicht etwa aus einer Qualität des Salzes als eines Stoffs. Das Salz ist daher nicht bloß in einem übertragenen, sondern auch in einem wörtlichen Sinne »picquant & penetrant«¹⁷, stechend und würzig, ein- und durchdringend: »Denn da sie [sc. die Salzteilchen] nicht von der sie umgebenden Materie gebogen werden, müssen sie immer mit der Spitze in die Poren der Zunge eindringen, und durchdringen [*penetrer*] diese daher weit genug, um sie zu stechen [*piquer*].«¹⁸ Der Geschmackseindruck des Salzes verdankt sich somit – darin liegt die Abkehr von der aristotelischen Vorstellung, der Geschmack sei »eine den jeweils zu schmeckenden Körpern inhärente Qualität«¹⁹ – keiner okkulten Substantialität des Stoffs, sondern der Geometrie seiner Teilchen: spitze und unbiegsame Stäbe, die die Zunge wie lauter kleine Pfeile stechen. In einem Brief vom März 1638 an einen unbekanntenen Empfänger hat Descartes die Geschmacksempfindung, die das Salz auslöst, denn auch mit dem Schmerz verglichen, den ein Degenstich (*vn coup d'espée*)²⁰ bewirkt.

IV

Aus diesem geometrischen Teilchenmodell – das er nicht als atomistisch missverstanden wissen will²¹ – leitet Descartes nun aber nicht nur die Geschmackswirkung des Salzes her, sondern vor allem auch, im engeren Sinne haliographisch, die unterschiedlichen Gestalten, die *figures*, die es annehmen kann. Weite Teile seines *Discours DV SEL* widmet er der Salzigkeit des Meerwassers, also den mechanischen Interaktionen zwischen Salz- und (Süß-)Wasserteilchen, um diese Erörterungen in die Frage münden zu lassen, wie es denn komme, dass »das Salz, wenn es sich bildet, auf dem Wasser schwimmt, obgleich seine Teilchen sehr stabil und sehr schwer sind, und wie es sich zu kleinen Körnchen [*en petits grains*]

formt, die eine quadratische Gestalt [*figure*] haben.«²² Descartes denkt, damit ist er nicht alleine,²³ die Herkunft allen Salzes aus dem Meer,²⁴ und er interessiert sich namentlich für die geometrischen Figuren, die seine Teilchen bilden, wenn sie sich an der Oberfläche des Meerwassers zu einem Salzkörnchen formieren. Dies geschieht in einem mehrstufigen Prozess, dessen Voraussetzungen sind, dass das Wasser ruhig und das Wetter trocken und heiß ist. Unter der Einwirkung der Sonne verdunsten die biegsamen Süßwasserteilchen, die sich um die starren Salzteilchen herum gelegt haben, d. h. sie werden durch die Bewegungswärme aus dem Meerwasser hinausgetrieben und treten als Dunst aus ihm aus, mit einer solchen Geschwindigkeit, dass sie die Salzteilchen erst mitziehen, sie gar vorübergehend aus dem Wasser herausheben, dann aber an der Wasseroberfläche zurücklassen, kaum dass sich die Löcher, die die in die Luft entschwindenden Wasserteilchen in die Oberfläche schlagen, wieder aufgefüllt haben und jene Wasserteilchen entweichen. Die zurückgelassenen Salzteilchen aber können sich wie Stahlnadeln an der durch die Reibung zwischen Luft- und Wasserteilchen spannungsgeglätteten Oberfläche halten, bewirken mit ihrem Gewicht indes zugleich, »daß die Oberfläche ein wenig gekrümmt und gebogen wird, gerade so wie es die Nadeln machen.«²⁵ Dadurch entstehen viele kleine »Vertiefungen« (*fosses*) und »Ausbuchtungen« (*courbures*), an deren »Abhängen« (*pentés*)²⁶ die nachkommenden Salzteilchen rollen und gleiten und aneinander stoßen, um sich in einer Vielzahl an Kombinationsmöglichkeiten zu Teilchenformationen zu ordnen und damit eine Schicht aus vielen Hunderten an Salzteilchen zu bilden, »die – nach allem, was zu sehen ist zu urteilen [*au iugement de la veuë* (!)] – sehr quadratisch erscheint und die die Ausgangsbasis für das sich zu formen beginnende Salzkörnchen ist.«²⁷

Hat diese Basisformation eine gewisse Größe und also ein gewisses Gewicht erlangt, senkt sie sich mehr und mehr ab, aber so langsam, dass sie die Wasseroberfläche unter sich biegt, ohne sie aufzureißen, mit der Folge, dass die nachrückenden Salzteilchen sich nicht mehr an den Rändern der Basisformation anschließen, sondern diese »überqueren« (*passent par dessus*) und auf ihr eine zweite Schicht bilden, der dann wiederum eine dritte und vierte etc. Schicht folgen kann – so lange, »bis das ganze Salzkörnchen, das aus einer großen Zahl solcher sich aufeinanderlegenden Schichten sich bildet, sich ganz ausgeformt hat, das heißt, bis es an die Ränder der anderen benachbarten Körnchen stößt und sich nicht weiter ausdehnen kann.«²⁸

So lautet – etwas verkürzt – Descartes' abstrakte Erklärung der Entstehung eines Salzkörnchens. Doch liegt das eigentümliche Moment seiner *Haliometrie* weniger nur in diesen Abstraktionen, als vielmehr auch in den Illustrationen, die die Geometrien der Teilchenformierungen in ihrer Sukzessivität vorführen: Der *Discours* über das Salz ist reich bestückt mit Abbildungen – mit *figures* –, die die geometrischen Kombinatoriken der Salzteilchen – ihre *figures* – zeigen. Dabei haben diese Abbildungen nicht einfach den Status von Illustrationen, die veranschaulichen würden, was im Text abstrakt beschrieben wird. Eher verhält es sich umgekehrt: Passagenweise liest sich der Text wie eine Bildbeschreibung, die die mannigfaltigen Formierungsgeometrien der Salzteilchen erläutert, wie sie auf den Abbildungen sichtbar gemacht werden: Formierungsgeometrien, in denen die Salzteilchen parallel, rechtwinklig, schräg oder versetzt zueinander – oder in Kombination dieser Verhältnisparameter – zu liegen kommen, und zwar je nachdem, wie sie gegen- und aneinander stoßen oder rollen und als nachkommende Salzteilchen an der schon bestehenden Formation der vorangegangenen ihre Anschlussposition einnehmen.

Die Abbildungen entwerfen, wie Christoph Lüthy generell mit Blick auf »Descartes's clear and distinct illustrations« festhält, ein morphologisches Alphabet²⁹ des Salzes, das seine unterschiedlichen Figuren lesbar und benennbar macht. Als Alphabete besitzen die Abbildungen auch keinen mimetischen Status, sondern sie sind, wie auch die übrigen Abbildungen in *Les Météores*, als geometrische Aufschreibe- und Zeigesysteme, als »deiktische Dispositive«³⁰ zu lesen, die die Logik dessen vorführen, was sie (re-)präsentieren, und damit letztlich das Auge, den Blick, den »iugement de la veuë« – und eben nicht bloß die *raison* – zur Urteilsinstanz erklären.

Als *figures des figures du sel*, als Deiktika der Teilchengeometrien des Salzes, deren explikative Autonomie auch daraus ersichtlich wird, dass Descartes darauf verzichtet, die einzelnen Figuren terminologisch zu indexieren, zeigen die Abbildungen besonders deutlich, welches haliographische Paradigma der *Discours DV SEL* modelliert: eine haliometrische Figurenlehre – in methodischer Übertragung der Prinzipien der Geometrie auf einen Gegenstand der Physik.

Anmerkungen

- 1 Claus Zittel: Einleitung, in: René Descartes: Les Météores/Die Meteore. Faksimile der Erstausgabe 1637, frz./dt., hg., übers., eingel. und komm. von Claus Zittel. Frankfurt/M. 2006 (= Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 10:1/2), S. 1–28, hier S. 6.
- 2 Vor diesem Hintergrund plädiert Zittel denn auch, nicht ohne Pathos, für »[e]in anderes Descartes-Bild«. Vgl. bes. ebd., S. 10f.
- 3 René Descartes: Œuvres, 11 Bde., hg. von Charles Adam und Paul Tannery. Paris 1996, Bd. 6, S. 231 bzw. René Descartes: Les Météores/Die Meteore. Faksimile der Erstausgabe 1637, frz./dt., hg., übers., eingel. und komm. von Claus Zittel. Frankfurt/M. 2006 (= Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 10:1/2), S. 30.
- 4 René Descartes: Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences/Bericht über die Methode, die Vernunft richtig zu führen und die Wahrheit in den Wissenschaften zu erforschen, frz./dt., übers. und hg. von Holger Ostwald. Stuttgart 2001, S. 59 (Hervorhebungen von mir, T. S.). – Im Original: »Et de plus, ie continuois a m'exercer en la Methode que ie m'estois prescrite; car, outre que i'auois soin de conduire generalement toutes mes pensées selon ses reigles, ie me reseruois de tems en tems quelques heures, que i'employois particulièrement a la pratiquer en des difficultez de Mathematique, ou mesme aussy en quelques autres que ie pouuois rendre quasi semblables a celles des Mathematiques, en les détachant de tous les principes des autres sciences, que ie ne trouuois pas assez fermes, comme vous verrés que i'ay fait en plusieurs qui sont expliquées en ce volume.« Descartes, Œuvres (Anm. 3), Bd. 6, S. 29, 20–31.
- 5 Entsprechend spärlich ist auch die Sekundärliteratur dazu, zumal die deutschsprachige. Vgl. die Angaben bei Zittel, Einleitung (Anm. 1), S. 20ff.
- 6 Zit. n. Zittel, ebd., S. 8 (Hervorhebung von mir, T. S.). – Im Original: »Mais ie n'ay resolu de quitter que la Geometrie abstracte, c'est a dire la recherche des questions qui ne seruent qu'a exercer l'esprit ; & ce affin d'auoir d'autant plus de loysir de cultiuer vne autre sorte de Geometrie, qui se propose pour questions l'explication des phainomenes de la nature. Car s'il luy plaist de considerer ce que i'ay escrit du sel, de la neige, de l'arc-en-ciel &c., il connoistra bien que toute ma Physique n'est autre chose que Geometrie.« Descartes, Œuvres (Anm. 3), Bd. 2, S. 268, 5–14.
- 7 Es ist hier nicht möglich, auch nur eine grobe wissenschaftsgeschichtliche Skizze der Meteorologie zu geben. Einige wertvolle Hinweise auf dieses weitgehend noch ungeschriebene Kapitel der Wissenschaftsgeschichte gibt Zittel, Einleitung (Anm. 1), S. 1ff.
- 8 Descartes, Météores (Anm. 3), S. 321, Kommentar, Anm. 46.
- 9 Ebd., S. 63. – Vgl. zudem die Bemerkung im *Discours Premier* anlässlich eines Überblicks über den Aufbau der Schrift, wo dem *Discours* über das Salz der Charakter einer günstigen Gelegenheit verliehen wird, die Descartes sich nicht entgehen lassen will. Diese Gelegenheit leitet er aus den Dünsten her, von denen er im *Discours* davor handelt: »Weil diese Dünste, wenn sie vom Wasser des Meeres aufsteigen, manchmal eine Salzkruste auf ihrer Oberfläche bilden, werde ich danach die Gelegenheit ergreifen, ein wenig dabei zu verweilen, das Salz zu beschreiben [*ie prendray de la occasion de m'arester vn peu à le descrire*] und zu prüfen, ob man die Formen derjenigen Körper erkennen kann, von denen die Philosophen sagen, sie seien aus einer vollkommenen Mischung der Elemente zusammengesetzt, so wie sie von den Meteoren sagen, sie seien aus einem unvollkommenen Gemisch zusammengesetzt.« (Ebd., S. 32f.) Schon in dieser Hypothese einer Vollkommenheit des Salzes (*meslange parfait*) im Unterschied zur traditionellen Auffassung einer Unvollkommenheit der Meteore (*meslange imparfait*) ist angelegt, dass es sich beim *Discours* über das Salz im Rahmen einer Meteorologie um einen Exkurs handelt.
- 10 Vgl. etwa den Brief an Henricus Regius vom Januar 1642, in dem er seine Kritik an substantialistischen Materiemodellen gerade mit Verweis auf seine Erklärungen des Salzes in den *Météores* vorbringt. Vgl. Descartes, Œuvres (Anm. 3), Bd. 3, S. 506.

- 11 Dies zeigt sich zumal in der *Quatriesme Partie* der *Principes de la Philosophie* (§ 63–69), wo Descartes, neuerlich unter Rückgriff auf seine kausal-mechanistische Modellierung des Salzes in den *Météores*, insbesondere auf Entstehung und Vorkommen des Salzes in der Natur – namentlich in den Meeren – eingeht. Vgl. ebd., Bd. 9:2, S. 235–239.
- 12 Vgl. dazu auch die Einschätzung Zittels. Descartes, *Météores* (Anm. 3), S. 321, Kommentar, Anm. 46.
- 13 Ebd., S. 34f.
- 14 Vgl. dazu und zu den ideengeschichtlichen Hintergründen der *matiere subtile* ebd., S. 312f., Kommentar, Anm. 14.
- 15 Ebd., S. 68f.
- 16 Ebd., S. 78.
- 17 Ebd., S. 66.
- 18 Ebd., S. 66f.
- 19 Ebd., S. 322, Kommentar, Anm. 51.
- 20 Descartes, *Œuvres* (Anm. 3), Bd. 2, S. 43, 30.
- 21 Vgl. Descartes' vehemente Abgrenzung gegenüber atomistischen Theorien, wiederum unter ausdrücklicher Bezugnahme auf seine Erläuterungen des Salzes in den *Météores*, im Brief an Mersenne vom 30. August 1640: Gegen die (Fehl-)Einschätzung, seine *Essais* seien nichts mehr als »*Centones Democriti*«, wehrt sich Descartes mit der Feststellung: »[...] on a iamais veu [sic] quelques écrits où Democrite ait expliqué comme moy le sel [...]« (Ebd., Bd. 3, S. 166, 17–20) Zur zeitgenössischen Wahrnehmung, Descartes operiere in den *Météores* mit einem atomistischen Modell, sowie zu Descartes' Verwahrung gegen dieses ›Missverständnis‹ vgl. Christoph Lüthy: Where Logical Necessity Becomes Visual Persuasion: Descartes's Clear and Distinct Illustrations, in: *Transmitting Knowledge. Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*, hg. von Sachiko Kusakawa und Ian Maclean. Oxford 2006 (= Oxford-Warburg Studies), S. 97–133, hier S. 102f.
- 22 Descartes, *Météores* (Anm. 3), S. 78f.
- 23 Vgl. dazu Thomas Strässle: *Salz. Eine Literaturgeschichte*. München 2009, hier Kap. II, bes. S. 39f.
- 24 Vgl. dazu den § 68 des vierten Teils der *Principes de la Philosophie*, wo auch das Steinsalz unmittelbar auf das (Meer-)Wasser zurückgeführt wird. Vgl. Descartes, *Œuvres* (Anm. 3), Bd. 9:2, S. 238.
- 25 Descartes, *Météores* (Anm. 3), S. 83.
- 26 Alle Begriffe ebd., S. 82f.
- 27 Ebd., S. 84f.
- 28 Ebd., S. 87.
- 29 Lüthy, Where Logical Necessity Becomes Visual Persuasion (Anm. 21), S. 103.
- 30 Zittel, Einleitung (Anm. 1), S. 11.

Der Klang der Psychoanalyse

Arthur Schopenhauer

Non multa

I. Die Welt als ›Gehirn und Genitalien‹

Auch Arthur Schopenhauer hielt *Torquato Tasso* für »besonders lehrreich«, jenes Schauspiel, in dem Goethe »uns nicht nur das Leiden, das wesentliche Märtyrertum des Genius als solchen, sondern auch dessen stetigen Übergang zum Wahnsinn vor die Augen« stelle.¹ Im *Tasso* finden sich die berühmten Verse, die das Privileg des Talents innerhalb einer Welt des Leidens formulieren und (leicht verändert) noch 1823 das Motto der *Marienbader Elegie* spenden werden, die das Zugrundegehen eines Menschen im Leiden aufzeichnet: »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, / Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.«²

Indem Goethe die *Trilogie der Leidenschaft* beschließt mit einem Gedicht über die therapeutische, heilsame Funktion der Musik, vollzieht auch er den Übergang, den Schopenhauer bereits 1819 innerhalb der ästhetischen Ordnung der Dinge einleitete.³ Musik artikuliert das Ungeheuerliche, die Einsicht, dass es etwas Drängendes gibt jenseits der in Teil und Gegenteil zerfallenden Welt der Erscheinungen. Musik ist, so Schopenhauer, »von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehn«.⁴ Der hochmütigste Satz der Metaphysik der Musik dokumentiert nur dann nicht den Übergang vom Ungeheuerlichen in den Wahnsinn oder Unsinn, wenn die Welt strikt geteilt wird in Vorstellung und Wille, dessen beständiges Drängen in der Musik erklingt. Schopenhauers Philosophie ist, so notiert Thomas Mann in Erinnerung an die frühe Begegnung mit ihr,

Todes-Erotik als musikalisch-logisches Gedankensystem, geboren aus einer enormen Spannung von Geist und Sinnlichkeit – einer Spannung, deren Ergebnis und überspringender Funke eben Erotik ist: das ist das Erlebnis verwandt entgegengerommener Jugend mit dieser Philosophie, die sie nicht moralisch, sondern vital,

sondern höchst persönlich versteht, – nicht nach ihrer Lehre, ich meine: nach ihrer Predigt, sondern nach ihrem Wesen, – und die sie recht damit versteht.⁵

Sobald man sich erlaubt, mit dem viel bewunderten Titel des Hauptwerkes über *Die Welt als Wille und Vorstellung* ein wenig zu spielen, wird das historische Janusgesicht der Philosophie Schopenhauers sichtbar: als markante Formulierung eines womöglich irreversiblen Übergangs. Liest man den Titel mit Blick auf Motto⁶ und Anhang⁷ im Sinne von *Die Welt als Goethe und Kant*, ordnet man das Buch der Zeit der Erstveröffentlichung zu, dem Jahre 1819. Das Hauptwerk erscheint als der ambitionierte Versuch, das Verhältnis zwischen Transzendentalphilosophie und Goethescher Intuition neu zu konturieren, als das Unternehmen, die zwei mächtigsten Tendenzen des Zeitalters zu integrieren. Schopenhauer radikalisiert den transzendentalen Idealismus im ersten Buch. Im zweiten Buch wagt er in einem vielfach als denkerisch unzulänglich kritisierten Analogieschluss⁸ eine Antwort auf die Frage nach dem bei Kant unerkennbaren ›Ding an sich‹. Im Ausgang von unserer Leiberfahrung, die er eine unmittelbare und das Wesen der Welt erschließende nennt, bestimmt er als das Ding an sich den Willen, der blindes Drängen sei, ein undifferenziertes Eines und vollkommen grundlos: »[A]lle Vorstellung, welcher Art sie auch sei, alles *Objekt* ist *Erscheinung*. *Ding an sich* aber ist allein der *Wille*«. ⁹ Vom Kantischen Kritizismus bleibt der am Leitfaden der Kausalität gewobene täuschende Schleier der Maja, von der herrlich leuchtenden, geschauten Natur Goethes eine grauenerregende Welt, deren obsessive Beschreibung hervortreten lassen soll, »wie wesentlich *alles Leben Leiden ist*«. ¹⁰ Die Fusion Kants mit Goethe bedeutet zugleich eine Transformation von Ästhetik und Ethik. Die Erscheinungswelt (mit der Musik nichts zu schaffen hat) ist in Schopenhauers Perspektive schön nur als Objekt interesse-, und das heißt nun: willenloser Betrachtung der Oberflächen, als Stilleben, als *nature morte*. Gewendet ins Ethische wird von der Versenkung ins Wesen der Welt einzig das Mitleid als moralische Triebfeder anerkannt. Im Mitleiden, dem transzendenten Affekt, erfahren wir die Einheit des Willens hinter allen durch Raum und Zeit individualisierten Erscheinungen. Im Mitleiden gewinnen wir das vom »kolossalen Egoismus«¹¹ frei gewordene Bewusstsein einer Einheit des inneren Wesens in jedem Lebenden, »für welche im Sanskrit die Formel ›tat-tvam-asi‹, d. h. ›dies bist Du‹ der stehende Ausdruck ist«. ¹²

Der Künstler, dessen höchste Gestalt der Komponist und für Schopenhauer konkret: Beethoven ist, vollendet sich innerhalb des Systems im resignierenden Asketen und zuletzt im Heiligen. Während für Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* von 1806 aus dem Champagnerglas des begriffenen Geisterreiches die Unendlichkeit noch triumphal entgegenschäumte, wird 1819 für die wirklich Erleuchteten, »in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen – nichts.«¹³ Wenn man

Friedrich Nietzsche in der These folgt, dass sich ein Grundkonflikt der okzidentalen Kulturgeschichte zentriert um Sublimierung als Steigerung mit dem Ziel der ›großen Selbstbeherrschung‹ einerseits, und ›falsche‹ Sublimierung als Schwächung und Abtötung der Triebe andererseits – um einen Grundkonflikt, für den antikes Griechenland und Christentum bei Nietzsche exemplarisch eintreten –, dann findet Schopenhauer seinen Ort eindeutig auf Seiten der Schwächung und endlichen Abtötung der Triebe. In der *Götzendämmerung* schreibt Nietzsche daher:

Schopenhauer [...] ist für einen Psychologen ein Fall ersten Ranges: nämlich als böseartig genialer Versuch, zu Gunsten einer nihilistischen Gesamt-Abwertung des Lebens gerade die Gegen-Instanzen, die grossen Selbstbejahungen des »Willens zum Leben«, die Exuberanz-Formen des Lebens in's Feld zu führen. Er hat, der Reihe nach, die *Kunst*, den Heroismus, das Genie, die Schönheit, das grosse Mitgefühl, die Erkenntnis, den Willen zur Wahrheit, die Tragödie als Folgeerscheinungen der »Verneinung« oder der Verneinungs-Bedürftigkeit des »Willens« interpretiert – die grösste psychologische Falschmünzerei, die es, das Christentum abgerechnet, in der Geschichte giebt. Genauer zugesehn ist er darin bloss der Erbe der christlichen Interpretation.¹⁴

Verdeutlicht man sich den großen Einfluss der Philosophie Schopenhauers auf Sigmund Freud, kann man aus dieser Perspektive zu der Vermutung gelangen, dass der bei Freud selbst schillernde Begriff der Sublimierung zuletzt ebenfalls in Richtung auf die Schwächung und Abtötung tendiere. Und deshalb ist ein Blick auf Schopenhauer zur Vorbereitung nicht nur einer Nietzsche-, sondern auch einer Freudlektüre aufschlussreich: Liest man den Titel des Hauptwerkes als *Die Welt als das Ich und das Es* oder, mit Thomas Mann, als *Die Welt als ›Gehirn und Genitalien‹*,¹⁵ ordnet man Schopenhauer dem 20. Jahrhundert zu.¹⁶ Das Buch erscheint dann ebenfalls, aber in die Zukunft gewendet, als Markierung einer Wasserscheide des Diskurses, als Übergang von Philosophie in Wissenschaft. Nach Abzug der philosophisch nicht explizierbaren Mystik bleiben als von Arnold Gehlen inventarisierte »Resultate Schopenhauers«¹⁷ philosophische Anthropologie sowie: Psychoanalyse. Der Durchbruch wäre darin zu sehen, dass Schopenhauer als einer der ersten in seiner *Metaphysik der Geschlechtsliebe* die zentrale Bedeutung des Sexualtriebs erkennt, den er als den »Brennpunkt« des Willens namhaft macht.¹⁸ Die Perspektive, diesen Brennpunkt des Willens kraftvoll zu sublimieren, gibt es indes in der gespaltenen Welt Schopenhauers nicht. Freud hat gleichwohl konzediert, dass Schopenhauer als einer der Entdecker des Unbewussten zu gelten habe, da »dessen unbewusster ›Wille‹ den seelischen Trieben der Psychoanalyse gleichzusetzen ist«.¹⁹ Der Titel eines der dem Hauptwerk beigegebenen Essays behauptet daher konsequent, in provokanter Umkehrung der idealistischen Philosophie, den *Primat des Willens im Selbstbewusstsein*. Die folgende Passage liest sich wie der früheste Entwurf dessen, was später als Freuds

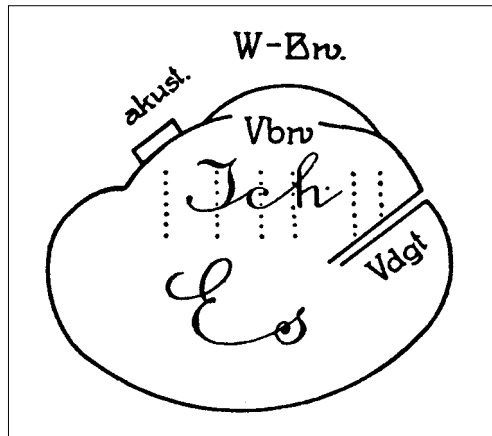
zweite Topik berühmt werden wird, und zwar im Zeichen einer Erkenntnis des Unbewussten aus dem Klang:

Daher muß auch im Selbstbewußtsein das Erkannte, mithin der Wille das Erste und Ursprüngliche sein; das Erkennende hingegen nur das Sekundäre, das Hinzugekommene, der Spiegel. Sie verhalten sich ungefähr wie der selbstleuchtende Körper zum reflektierenden; oder auch wie die vibrierende Saite zum Resonanzboden, wo dann der entstehende Ton das Bewußtsein wäre. – Als ein solches Sinnbild des Bewußtseins können wir auch die Pflanze betrachten. Diese hat bekanntlich zwei Pole, Wurzel und Krone: jene ins Finstere, Feuchte, Kalte, diese ins Helle, Trockene, Warme strebend, sodann als den Indifferenzpunkt beider Pole da, wo sie auseinandertreten, hart am Boden den Wurzelstock (*rhizoma, le collet*). [...] Die Wurzel stellt den Willen, die Krone den Intellekt vor, und der Indifferenzpunkt beider, der Wurzelstock, wäre das Ich, welches als gemeinschaftlicher Endpunkt beiden angehört.²⁰

Hält man die Illustration, die Freud der Einführung der zweiten Topik in *Das Ich und das Es* beigefügt hat, neben diese erstaunliche Charakteristik, wird die Nähe der Psychologie des Unbewussten zur Philosophie Schopenhauers evident. Wie der Wurzelstock bei Schopenhauer, so ist auch noch bei Freud das Ich »vom Es nicht scharf getrennt, es fließt nach unten hin mit ihm zusammen.«²¹ Der Abschied von der klassizistischen Ideenwelt Schopenhauers mit ihren schönen und graziösen Gestalten kann allerdings kaum drastischer illustriert werden als durch diese hässliche Zeichnung, die den psychischen Apparat als einen eigentlich amorphen Kloß oder als eine Art von Dudelsack mit kleiner Öffnung präsentiert. Der Titel der Schrift von 1923 ist zwar als Paraphrase von *Die Welt als Wille und Vorstellung* lesbar, formuliert aber zugleich eine Inversion: Bei Freud kommt das Ich zuerst, das der Ethik der Psychoanalyse zufolge dort werden soll, wo einmal Es war. Die Inversion Schopenhauers wird schließlich sekundiert durch den seltsamen Hinweis darauf, »daß das Ich eine ›Hörkappe‹ trägt, nach dem Zeugnis der Gehirnanatomie nur auf einer Seite. Sie sitzt ihm sozusagen schief auf.«²²

Mit seiner Zeichnung weist Freud die Metaphysik der Musik implizit zurück. Schopenhauers Pessimismus überlebt als hässliche Zeichnung unseres amorphen Seelensacks, und entzaubert kehrt seine Musiktheorie wieder als schief sitzende Kappe. Man kann die Passage kaum lesen, ohne Richard Wagners ebenfalls schief aufsitzendes Samtbarett zu assoziieren, womöglich nicht ganz zu Unrecht. Entscheidend für Schopenhauers strikt dualistische Philosophie ist, dass er, anders als Freud, der die strömende Einheit des wie auch immer amorphen Seelensacks pointiert, nicht die Metaphorik der Pflanze begrifflich fruchtbar zu machen versteht. Dann hätte er sich die schroff zurückgewiesene Aufgabe eingehandelt, das *commercium* zwischen Wurzel und Krone, zwischen *corpus* und *mens* aufzuhellen, hätte sich also erneut der bislang nicht gefundenen Lösung der Restprobleme des Descartes ausgesetzt. Die als Lösung gemeinte radikale Trennung der Sphären bei

Abb. 1: Sigmund Freud: Das Ich und das Es (1923), S. 293.



Schopenhauer führt dazu, dass das Gleichnis der über den Resonanzboden des Willens gezogenen Saite dominiert und der Metaphysik der Musik den Weg ebnet, die exakt an die Stelle einer unmöglich gewordenen Sublimierung tritt.

II. Wortlaut

Im Jahre 1920, also seit der Entdeckung eines *Jenseits des Lustprinzips*, können wir uns nicht mehr verhehlen, schreibt Freud, »daß wir unversehens in den Hafen der Philosophie Schopenhauers eingelaufen sind, für den ja der Tod ›das eigentliche Resultat‹ und insofern der Zweck des Lebens ist, der Sexualtrieb aber die Verkörperung des Willens zum Leben.«²³

Selten genug reist der Begründer der Psychoanalyse in »das verbotene Land« der Philosophie,²⁴ und wenn er das Denken Schopenhauers mit dem suggestiven Topos der Rettung vor stürmischer See, Desorientierung und Lebensgefahr auszeichnet, besteht umso mehr Anlass, aufmerksam zu werden. Doch ist sogleich auf die Ambivalenz der Passage hinzuweisen: Es kann auch geschehen, dass man, wie der Kapitän in Peter Jacksons psychoanalytischer Verfilmung von *King Kong* (2005), aus dem Nebel kommt und, unversehens, in einen Hafen einläuft, der nicht angepeilt war: Der Hafen der Schopenhauerschen Thanatologie bietet zwar die Gelegenheit zu einer Atempause, doch muss *Skull Island* möglichst rasch wieder verlassen werden. Angesichts der großen Bedeutung der Schrift über das *Jenseits des Lustprinzips* für die weitere Entwicklung der Psychoanalyse, die dualistische Triebtheorie, die Traumatheorie, für die Ausbildung der neuen Topik aus Es, Ich

und Überich und also für die neue Fassung des Begriffs der Sublimierung, scheint es daher ratsam, die Konzeption Schopenhauers etwas genauer zu betrachten. Denn das Projekt der Psychoanalyse ist nun einmal für einen Moment in den düsteren Hafen dieses Denkens eingelaufen.

Bei dem Versuch, den starken Einfluss Schopenhauers auf Freud, der im Übrigen gut rekonstruiert worden ist, besser zu verstehen, stellt sich eine Frage, die nun exponiert werden soll: Wie musikalisch ist die Psychoanalyse? Oder: Wie musikalisch darf oder muss die Psychoanalyse werden? Die Frage drängt sich auf, weil sich in Schopenhauers Ästhetik die bereits erwähnte Umwertung innerhalb der Hierarchie der Künste vollzieht. Die Poesie, kulminierend in der Tragödie, wird entthront, und an ihre Stelle tritt die Musik:

Die Musik ist nämlich eine so *unmittelbare* Objektivierung und ein Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern *Abbild des Willens selbst* [...]: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. [Insofern die Musik das unmittelbare Abbild des Willens ist, stellt sie] zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich [dar].²⁵

Angesichts dieser sehr einflussreichen Metaphysik der Musik²⁶ kann man vermuten, diese sei auch von Relevanz für die Entwicklung einer Seelenkunde gewesen, die Schopenhauers Begriff des Willens explizit als verblüffende Antizipation der Annahme unbewusster Triebe anerkannte. Aber es zeigt sich, dass Freud die Musik entschieden abwehrt. In der Studie zum *Moses des Michelangelo* teilt er mit:

Kunstwerke üben eine starke Wirkung auf mich aus, insbesondere Dichtungen und Werke der Plastik, seltener Malereien. Ich bin so veranlaßt worden, bei den entsprechenden Gelegenheiten lange vor ihnen zu verweilen, und wollte sie auf meine Weise erfassen, d. h. mir begreiflich machen, wodurch sie wirken. Wo ich das nicht kann, z. B. in der Musik, bin ich fast genußunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift.²⁷

Substituiert man in dieser Passage ›Musik‹, das Erklingen des Willens, durch ›das Unbewusste‹, wird der Zusammenhang sichtbar, der hier diskutiert werden soll. Freud bestätigt Schopenhauers Thesen zur Musik, insofern er ihre Wirkung als ergreifend beschreibt und auf Musik in exakt der Weise reagiert, wie er auf die Effekte des Unbewussten reagierte: mit dem Entschluss, durch den Verstand und durch Ausbildung seiner ›analytischen Anlage‹ die Gründe ausfindig zu machen für dieses Ergriffensein, von dem er sich dadurch wieder emanzipiert. Beide, Schopenhauer und Freud, entdecken das Unbewusste. Schopenhauer aber

erklärt eine Kommunikation mit dem Unbewussten, im Interesse einer möglichen Sublimierung, die keine Abtötung wäre, für unmöglich. Er reagiert resignativ und bestimmt als Kompensation im kühnen Analogieschluss die Musik als »eine im höchsten Grad allgemeine Sprache«,²⁸ der wir uns erschüttert hingeben, ohne sie jedoch jemals verstehen, aufklären, einer analytischen Durchdringung zugänglich machen zu können.

Wenn man, und das ist die traditionelle Definition, Metaphysik als den Versuch begreift, das Ganze im Medium des Begriffs, also in der Sprache zu reproduzieren, oder, mit Schelling, als das Projekt bestimmt, den totalen Gegensatz zwischen der »vollkommenen Subjektivität alles Denkens und Erkennens« und der »gänzlichen Gedanken- und Vernunftlosigkeit der Natur« dadurch aufzuheben, dass man »die Identität [der Natur] mit dem Geistigen« erkennt,²⁹ dann ist Schopenhauers Hauptwerk überhaupt keine Metaphysik mehr, sondern, als die kompromisslose *Festschreibung* des Gegensatzes zwischen Vorstellung und Wille, das Ende der Metaphysik. Schopenhauers Philosophie ist, als zerbrochener Schelling, wesentlich stumm, ist faktisch ein Zeigen, ein Hinweis auf die Musik, die zwar den Körper erschüttert und zum Klingen bringt, dessen Willen aber nicht verständlich machen kann: Geist und Körper werden voneinander gerissen, stehen in Feindschaft zueinander. Die Drastik der Schilderungen unseres Elends kann über deren traurige Leere täuschen, das Arsenal transzendentalphilosophischer Begrifflichkeit unsichtbar werden lassen, dass Metaphysik bei Schopenhauer aufgegeben ist, an deren Stelle Musik erklingt. Das nachmetaphysische Denken seit 1819 kann angesichts dessen als Versuch verstanden werden, den festgeschriebenen Gegensatz zwischen Vorstellung (Sprache) und Willen (Musik) anders als idealistisch zu vermitteln, und zwar durch die Entdeckung der musikalischen, und das heißt hier: der erotischen Dimension der Sprache.

Zwischen Literatur und Psychoanalyse als zwei prominenten Modi der Arbeit mit Sprache überbrückt die Formel aus dem *Tod in Venedig*, der zufolge »Eros im Worte« sei.³⁰ In seinem *Schopenhauer*-Essay von 1938, der – im Lichte historischer Erfahrung – die eigene Produktion dezidiert als den Weg von Schopenhauer zu Freud charakterisiert, postuliert Thomas Mann folgerichtig die Wechseldurchdringung von Wille und Vorstellung im bezaubernden Wort, das Sublimierung nicht als Abtötung evoziert, sondern die Integration von Wille und Vorstellung im Klangkörper der Sprache figuriert:

Wie, wenn [Schopenhauer die Einheit von Welt und Vorstellung, E. G.] in seinem Künstlertum, seinem Genie gefunden, wenn er verstanden hätte, daß Genie durchaus nicht stillgelegte Sinnlichkeit und ausgehängter Wille, – Kunst nicht spirituelle Objektivität bedeutet, sondern daß sie die produktive und lebenerhöhende Vereinigung und Wechseldurchdringung der beiden Sphären ist, – bezaubernder, als jede für sich, Geschlecht oder Geist, je sein kann? [...] Bei Schopenhauer schlägt die

geniale Verstärkung beider Sphären ins Asketische um. Ihm ist das Geschlecht eine teuflische Störung der reinen Kontemplation und die Erkenntnis jene Verneinung des Geschlechts, welche spricht: ›Wenn dich dein Auge ärgert, so reiße es aus.‹³¹

Im Kontext der Suche nach einer nachmetaphysischen Vermittlung des Gegensatzes von blinder Natur und leerer Subjektivität gewinnt eine weitere, womöglich missverständliche Bemerkung Manns aus dem *Schopenhauer*-Essay ihren prägnanten Sinn: »Um Annehmbarkeit aber handelt es sich, wenn man von Wahrheit spricht. Die Wahrheit, scheint mir, ist nicht an Worte gebunden, sie fällt nicht mit einem bestimmten Wortlaut zusammen, – vielleicht sogar ist das ihr Haupt-Kriterium.«³²

Die Nuance des Satzes besteht darin, dass hier nicht die Sprache aufgegeben wird zugunsten der sprachjenseitigen Sprache der Musik, sondern der Akzent auf den Klang der Sprache gelegt wird, auf den Wort-Laut. Der Wille bleibt, was er ist, das beständige Drängen des Triebes: »[U]nermüdlich streben wir von Wunsch zu Wunsch [...], bis wir auf einen Wunsch treffen, der nicht erfüllt und doch nicht aufgegeben werden kann.«³³ Mit dieser rechtschaffenen Bemerkung formuliert Schopenhauer bündig die Herausforderung jeder Theorie der Sublimierung. Über ihr schwebt die von Freud wiederholt formulierte Einsicht, dass wir eigentlich auf nichts verzichten können, weshalb der Schleier der Trauer und der Schatten der Aggression über aller Sublimierung zu hängen scheinen. Diese ›Wahrheit‹ Schopenhauers wird weder von Thomas Mann noch von Freud je bestritten. Das Bewusstsein bleibt die über dem Resonanzboden des Willens gezogene Saite. Doch erklingt das, was der Wille will, eben auch *in* der Sprache. Freud folgt der venezianischen Formel, dass »Eros im Worte« sei, doch nicht vorab poetisch, sondern – natürlich – analytisch: Freud entwirft und realisiert dann als Therapeut das Projekt einer möglichen Übersetzung der Klänge des Traumes und des Gesprächs: Er wendet die Kunst des geschulten, des strukturierten Hörens an auf die Effekte des Unbewussten in der menschlichen Sprache. Freud hört auf Obertöne, Zwischentöne des Diskurses, ist aufmerksam auf Dissonanzen, auf Modulationen in der Stimme, sucht nach Leitmotiven, signifikanten Pausen, nach Rhythmen und deren Widerlager und Unterbrechung, nach kreischenden, schrillen Tönen, Missklängen, neuen Themen etc. Das Verfahren der freien Assoziation erweist sich als die verblüffend genaue Übertragung der Technik freier musikalischer Improvisation auf die Sprache. Schopenhauers Metaphysik verstummt, an die Stelle der Arbeit am Begriff, die als reiner Spiegel auf der Ebene der Erscheinungen verbleibt, tritt der schweigende Hinweis auf die eigentliche Musik, deren Sprache aber eine uneigentliche, unverständliche bleibt. Freud reagiert rational: Er wehrt die eigentliche Musik ab, konzentriert sich auf die menschliche Sprache und versucht diese so zum Klingen zu bringen, dass deutlich wird, was der Wille des Analysanden ist.

Weder Freud und natürlich noch weniger Thomas Mann haben also einfach etwas gegen Musik. Sie wehren sich nur dagegen, Musik zum Emblem der Resignation und Regression zu promovieren. Von Schopenhauer bleibt bei Mann und Freud die Einsicht, dass sich das Unbewusste niemals wird vollkommen in Sprache auflösen, in die Helle des Begriffs wird heben lassen. Eine berühmte Passage aus der *Traumdeutung* bietet hier ein Echo der zitierten Stelle aus Schopenhauers Reflexionen über das Rhizom im Essay über den *Primat des Willens*:

In den bestgedeuteten Träumen muß man oft eine Stelle im Dunkel lassen, weil man bei er Deutung merkt, daß dort ein Knäuel von Traumgedanken anhebt, der sich nicht entwirren will, aber auch zum Trauminhalt keine weiteren Beiträge geliefert hat. Dies ist dann der Nabel des Traums, die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitzt. Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluß bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichterem Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Mycelium.³⁴

Die Wahrheit ist *in diesem Sinne* nicht an Worte gebunden. Das heißt aber auf der anderen Seite nicht, dass aus der Unmöglichkeit einer vollkommenen Versprachlichung der Wahrheit, dass aus dem Ende der Metaphysik zwingend die musikalische Resignation und Regression folgte. Aus der Beobachtung, dass sich die Wahrheit darüber, was wir wirklich wollen, was Es wirklich will, nicht mit einem bestimmten Wortlaut zusammenfällt, folgt für Freud und Mann vielmehr die Forderung, immer neue Wortlaute zu produzieren oder auf Wort-Laute zu hören. Im Laut des Wortes erklingt die Wahrheit, auch über den Leib: Indem sie sich von der Musik abwendet, wird Psychoanalyse selbst musikalisch. Schopenhauers Metaphysik verendet im melancholischen Gestus des Zeigens. Auf die Resignation hat Freud mit einer berühmt gewordenen begrifflichen Kompromissbildung reagiert, die das Moment des Ergriffenseins, die rationalistische Reserve und die Analyse ihrerseits erklingen lässt. Er hat den methodologischen Reflexionen einen Titel gegeben, der im Rahmen nachmetaphysischen Denkens den Überschuss metaphysischen Fragens festhält, die Einsicht, dass die Wahrheit nicht mit einem bestimmten Wort-Laut zusammenfällt. Metaphysik ist in Metapsychologie übergegangen.³⁵

III. Melancholie

Insofern die schroffe Zurückweisung jeglicher Vermittlung zwischen der Welt der Vorstellung und der Welt des Willens konstitutiv ist für Schopenhauers Sicht der Dinge, kann man den skizzierten Bemühungen um Vermittlung entgegenhalten, sie seien nicht aus Schopenhauer heraus entwickelt. Genau diese These

soll bestritten oder doch abschließend so auf sie repliziert werden, dass ein Denkfehler Schopenhauers erkennbar wird, der über den Dualismus hinausweist: Schopenhauer naturalisiert beides, Mitleid und Musik, die in seinem System darin konvergieren, die unmittelbare Erfahrung des Willens, der All-Einheit, zu eröffnen. Die Alltagssprache registriert die Konvergenz im später von Adorno elaborierten Begriff der »Erschütterung«.³⁶ Wir werden erschüttert von großer Musik oder wenn wir großes Mitleid haben. Es geht hier also weniger um den von Walter Gebhard vorzüglich geführten Nachweis der Inkonsistenz des Analogiedenkens: »Die Schwierigkeit, der Musik ein spezifisches Abbildverhältnis zur Wirklichkeit zuzuschreiben, löst Schopenhauer durch ›Überbietung mittels Weltgleichnis‹ auf: wenn sie nichts darzustellen hat, wird sie vermutlich die ganze Welt darstellen. Abstraktion löst den Widerspruch.«³⁷ Hinzuweisen ist hier darauf, dass Schopenhauer den einfachen Umstand übersieht, dass beides, Mitleid und Musik, Anthropologica sind. Tiere haben weder Mitleid, noch machen sie Musik. Schopenhauer hört exakt da auf, wo er beginnen müsste. Er will nicht wahrhaben, dass die beiden von ihm ausgezeichneten Phänomene, Mitleid und Musik gleichermaßen, exklusiv menschliche Affekte bzw. kulturelle Praktiken bezeichnen. In dem Augenblick aber, in dem Schopenhauer Mitleid als *humanum* fassen würde, hätte er den perhorreszierten Schritt zum Denken in der Ethik getan. Darauf hat Ernst Tugendhat hingewiesen:

Die eigentliche Schwierigkeit [von Schopenhauers Ansatz, E. G.] liegt jedoch darin, daß [...] das Mitleid als natürliches Gefühl lediglich mehr oder weniger vorhanden ist. Es gibt wohl Menschen, die jedem Leid gegenüber spontan mit Mitleid reagieren, aber die meisten tun das nur partiell, und bei manchen ist der umgekehrte Affekt der Schadenfreude und der Freude an Grausamkeit stärker vorhanden als das Mitleid. Kann denn aber ein solches natürlich vorgegebenes und in verschiedenen Graden vorhandenes Gefühl überhaupt Grundlage für ein Verpflichtetsein sein? Sind wir verpflichtet zum Mitleid? Man kann gewiß sagen, wir sollen diesen Affekt als einen generalisierten ausbilden. Aber was sollte uns dazu motivieren, wenn wir nicht eine moralische Sichtweise schon voraussetzen?³⁸

Die Pointe Tugendhats besteht in der Beobachtung, dass Schopenhauer in der Sekunde, in der er das Mitleid *bewertet* – je mehr Mitleid, umso besser der Mensch –, faktisch auf die Ebene der *Reflexion* zurückgekehrt ist. Und dieser Übergang wird nur dadurch ethisch sachhaltig, dass Mitleid ein menschliches und kein natürliches Phänomen im Sinne des reinen Tierreichs ist. Das Argument Tugendhats ist übertragbar auf die von Schopenhauer auf eine Ebene mit dem Mitleid gehobene Musik: In genau dem Moment, indem er begonnen hätte, die menschliche Qualität der Musik zu bedenken, hätte er die Dimension reiner und leerer Performanz überschritten, wäre er einerseits auf die Frage nach der möglichen Referentialität musikalischer Sprache gestoßen sowie im zweiten Schritt konfrontiert gewesen

mit dem musikalischen, dem Ausdruckscharakter menschlichen Sprechens. Hier kommt Schopenhauer in den Vorhof der Reflexion, da er Phänomene wie Verdrängung, Rationalisierung und so weiter scharf erkennt. Aber letztlich kann er diese Einsichten nicht mit den Zwängen des Systems in Einklang bringen.

Freuds nur fragmentarisch ausgebildete Theorie der Sublimierung stellt, und Nietzsche hat ihm mit seiner gegen Schopenhauer ins Spiel gebrachten ›Entwicklungsgeschichte des Denkens‹ auch hier vorgearbeitet, eine Theorie der Transformation *par excellence* dar, die diese Prozesse der Übersetzung aus dem Willen ins Wissen in den Blick nimmt. In der entscheidenden Phase der Entwicklung des Sublimierungsbegriffs zwischen 1920 und 1923 wiederholt sich der paradigmatische Konflikt zwischen Schopenhauers dualistischem Denken und dem Denken der Vermittlung. Es stellt sich heraus, dass Freud in der auf *Jenseits des Lustprinzips* direkt folgenden Schrift über *Das Ich und das Es* von 1923 die Theorie der Sublimierung unter Rückgriff auf eine dialektische Figur weiterentwickelt und damit die Dualismen Schopenhauers hinter sich lässt.

Nicht nur im Hinblick auf seine Lehre vom Tod, sondern insbesondere im Hinblick auf seine Lehre von der »festen Kontemplation«,³⁹ die den Schein der Welt als sinnlos durchschaut, ist Schopenhauer einschlägig für die Aufarbeitung des Sublimierungstheorems. Die erhabene Konzeption einer vom Drängen des Willens emanzipierten, vollendet objektiven und daher zeitweilig beseligenden Weltbetrachtung, sieht manchen Beschreibungen, die Freud von gelungener Sublimierung gibt, zum Verwechseln ähnlich. Was bei Schopenhauer die Philosophie war, ist bei Freud die Wissenschaft als zuzeiten asketisches Ideal geworden: »Die Wissenschaft ist eben die vollkommenste Lossagung vom Lustprinzip, die unserer psychischen Arbeit möglich bleibt.«⁴⁰

Mustert man die weit verstreuten Bemerkungen Freuds zur Sublimierung, fällt auf, dass die notorische Unklarheit des Begriffs unter anderem daraus resultiert, dass Freud eine esoterische und eine exoterische Bedeutung unvermittelt nebeneinander bestehen lässt. Es ist bei Freud eine »Minderzahl«,⁴¹ es sind große Individuen und bevorzugt Doppelbegabungen wie Leonardo oder Goethe, denen eine Sublimierung gelingt, die mehr und anderes ist als ein schales Stattdessen. Die Apotheose der esoterischen Sublimierung wird im *Leonardo*-Essay formuliert und diese bestimmt als beglückende Befreiung von aller Autorität. Die exoterische Sublimierung fällt hingegen nahezu ganz mit erzwungenem Triebverzicht zusammen und steht als ein von der Menge nur zähneknirschend akzeptiertes Surrogat beständig in der Gefahr, der Regression, der Entsublimierung anheim zu fallen; laut Freud reicht bereits Alkohol, um Regression einzuleiten: »Wir wissen, daß dies Genußmittel Hemmungen aufhebt und Sublimierungen rückgängig macht.«⁴² Beide Formen der Sublimierung sind ganz offenbar dem elitären Modell Schopenhauers nachgebildet. Mit seinem dualistischen, hydraulischen Triebmodell,

mit dem elitären Begriff von Sublimierung, mit dem pessimistischen Blick auf die Kultur, deren Errungenschaften jederzeit wieder annulliert werden können, steht Freud im Bann des Schopenhauerschen Denkens. Dies gilt auch für die von beiden Autoren geteilte Ablehnung der Idee der Geschichte. Es ist eine direkte Paraphrase Schopenhauers, wenn Freud in *Jenseits des Lustprinzips* bemerkt: »Die bisherige Entwicklung des Menschen scheint mir keiner anderen Erklärung zu bedürfen als die der Tiere.«⁴³

In der dritten Version des Sublimierungsbegriffs jedoch holt Freud auf der Ebene der Metapsychologie nach, was er mit der Musikalisierung der Psychoanalyse der Sache nach begonnen hatte. Der Begriff der Geschichte kehrt zurück. In *Das Ich und das Es* heißt es:

Vielleicht ist die Identifizierung überhaupt die Bedingung, unter der das Es seine Objekte aufgibt. Jedenfalls ist der Vorgang zumal in frühen Entwicklungsphasen ein sehr häufiger und kann die Auffassung ermöglichen, daß der Charakter des Ichs ein Niederschlag der aufgegebenen Objektbesetzungen ist, die Geschichte dieser Objektwahlen. [...] Ein gewisser Gesichtspunkt besagt, daß diese Umsetzung einer erotischen Objektwahl auch ein Weg ist, wie das Ich das Es bemeistern und seine Beziehungen zu ihm vertiefen kann [...] Die Umsetzung von Objektlibido in narzißtische Libido [...] bringt offenbar ein Aufgeben der Sexualziele, eine Desexualisierung mit sich, also eine Art von Sublimierung. Ja, es entsteht die eingehender Behandlung würdige Frage, ob nicht alle Sublimierung durch die Vermittlung des Ichs vor sich geht, welches zunächst die sexuelle Objektlibido in narzißtische verwandelt, um ihr dann vielleicht ein anderes Ziel zu setzen.⁴⁴

Achtet man auf den Sprachgebrauch, zeigt sich, dass sich der Durchbruch in der Metapsychologie als Abwendung von Schopenhauer vollzieht. Für diesen ist der Charakter eines Menschen »angeboren und unverilgbar. Dem Boshaften ist seine Bosheit angeboren wie der Schlange ihre Giftzähne und Giftblase [...]: *velle non discitur*«.⁴⁵ Freud hingegen denkt den Charakter nunmehr wieder historisch. Der Charakter entsteht aus der Geschichte der Objektwahlen. Und zweitens führt er einen Begriff ein, den Schopenhauer rabiāt ablehnt, den der Vermittlung. Erfahrung vollzieht sich, wenn das Ich Elemente der Objektwelt integriert und dadurch zugleich sich selbst ändert. Indem es eine Erfahrung macht, wird zugleich das Ich ein anderes und kann weitergehen. Zugleich bedeutet das Machen von Erfahrung, dass das Ich immer reicher wird, die Dichotomie von getriebener Subjektivität und grauenhafter Welt arbeitend hinter sich lässt. Es ist offenkundig, dass die von Adorno erkannte dialektische Fassung des Sublimierungsbegriffs, die das Leben des Ichs als das historische Erwerben von Erfahrung rekonstruiert, das strikte Gegenbild zur Starre der Melancholie zeichnet. Qua Sublimierung, der integrierenden, vermittelnden Geschichte der Objektwahlen, wird durch Verarbeitung der Vergangenheit Zukunft frei gespielt. In der Sublimierung gelingt, was im Fall der Melancholie katastrophal schief geht: die Aufhebung des verlorenen Objekts.

Indem Freud 1923 einen dialektischen Begriff von Sublimierung gewinnt, weist er im gleichen Zug des Denkens nach, dass mit Schopenhauers Buch über die schroff und unversöhnlich in Wille und Vorstellung zerfallene und eisig fixierte Welt ein Dokument klinischer Melancholie vorliegt; auch Arnold Gehlen bemerkte den »Mangel jeglicher Entwicklung« bei Schopenhauer.⁴⁶ Der düstere Hafen der Philosophie der Spaltung, in den Freud 1920 für einen Moment einläuft, ist ein Hafen des Todes, und die Musik, die dorthin lockte, ist der Gesang der Sirenen, der verführerisch einlädt zur immer möglich bleibenden Regression. Die Entdeckung des klingenden Sprachleibes macht den Abschied von dieser Welt möglich und lanciert die Befreiung von einer falschen Sublimierung, die das Auge auszureißen befiehlt, das einen ärgert.

Anmerkungen

- 1 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Wolfgang Frhr. v. Löhneysen. Frankfurt/M. 1986, Bd. 1, S. 273.
- 2 Johann Wolfgang von Goethe: Torquato Tasso (1790), in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz. München 1982, Bd. 5, S. 166, V. 3432f.
- 3 Da Schopenhauers Hauptwerk bereits 1819 erschien und Goethe darin gelesen hat, kann man vermuten, dass die Metaphysik der Musik womöglich von Einfluss war auf die Aufwertung der Musik bei Goethe in den kommenden Jahren. Allerdings geben die vorliegenden Dokumente zur Entstehungsgeschichte der *Trilogie der Leidenschaft* keine Auskunft über einen solchen Zusammenhang.
- 4 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Anm. 1), S. 359.
- 5 Thomas Mann: Schopenhauer (1938), in: ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt/M. 1990, Bd. 9, S. 528–580, hier S. 560.
- 6 »Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergründe? [?] Goethe«; Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Anm. 1), o. S. [S. 5].
- 7 »Kritik der Kantischen Philosophie«; Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Anm. 1), S. 559–715.
- 8 Vgl. etwa Jochen Schmidt: Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, 2 Bde. Darmstadt ²1988, Bd. 1, S. 471.
- 9 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Anm. 1) S. 170 (Herv. i. Orig.).
- 10 Ebd., S. 426.
- 11 Arthur Schopenhauer: Preisschrift über die Grundlage der Moral (1840), in: ders.: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 629–815, hier: S. 728.
- 12 Ebd., S. 809.
- 13 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Anm. 1) S. 558.
- 14 Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt (1888), in: ders.: Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, Bd. 6, S. 125 (21.).
- 15 Vgl. Mann, Schopenhauer (Anm. 5), S. 547.
- 16 Den eigentlichen Höhepunkt seiner Popularität erlebte Schopenhauer bekanntlich im 19. Jahrhundert, in dem Freud und Thomas Mann sozialisiert wurden. Den Schopenhauer des 19. Jahrhunderts, das sich auch im Spätwerk des Philosophen, insbesondere als zunehmend aggressiver Antisemitismus, niedergeschlagen hat, studiert etwa Max Horkheimer, der auch den Grund

- für die Popularität des notorischen Pessimisten im Zeitalter des Hochkapitalismus namhaft macht: »Die pessimistische Philosophie wurde zur Rationalisierung des beunruhigenden Zustands in der Wirklichkeit. Sie half dazu, das Ausbleiben der vom technischen Fortschritt erwarteten Erleichterungen aufs Wesen der Welt zu schieben, anstatt das heraufziehende Unheil aus einer Verfassung der Gesellschaft herzuleiten, in der die Technik den Menschen über den Kopf gewachsen ist.« Max Horkheimer: Schopenhauer und die Gesellschaft (1955), in: ders.: Sozialphilosophische Studien. Aufsätze, Reden und Vorträge 1930–1972. Frankfurt/M. 1981, S. 68–77, hier: S. 71. Zur Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert, insbesondere zu den Überschneidungen mit Marx vgl. auch Alfred Schmidt: Idee und Weltwille. Schopenhauer als Kritiker Hegels. München 1988.
- 17 Arnold Gehlen: Die Resultate Schopenhauers (1938), in: ders.: Gesamtausgabe. Frankfurt/M. 1989, Bd. 4, S. 25–49.
 - 18 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Anm. 1), S. 289.
 - 19 Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse (1917), in: ders.: Darstellungen der Psychoanalyse. Frankfurt/M. 1971, S. 130–138, hier S. 138. Vgl. Zur Schopenhauer-Rezeption Freuds grundlegend: Aloys Becker: Arthur Schopenhauer – Sigmund Freud. Historische und charakterologische Grundlagen ihrer gemeinsamen Denkstrukturen, in: Schopenhauer-Jahrbuch 52 (1971), S. 114–156. Auf S. 115 formuliert Becker summarisch die Punkte, an denen Schopenhauer Freud vorgearbeitet habe: »Die seelischen Instanzen (Wille/Intellekt – Es/Ich); das Funktionieren des ›seelischen Apparates‹ nach Maßgabe von assoziationspsychologischen, dynamischen und ökonomischen Gesetzen; die scheinbar materialistische Auffassung seelischer Vorgänge; das Verstehen des Leib-Seele-Problems im Sinne der psycho-physischen Einheit; das Postulat des durchgehenden Determinismus im Bereich des Empirisch-Seelischen; die Annahme unbewußter seelischer Vorgänge (unbewußtes Denken); die das seelische Leben bestimmenden Prinzipien (Entzweiung des Willens – Lust- und Realitätsprinzip); Nirwana-Prinzip; die Gefühlsambivalenz (Identifikation, geheime Todeswünsche); die Verdrängungslehre; Reaktionsbildungen und Sublimation; die Sexualpsychologie (Bisexualität, Sexualneurosen, Perversionen); die Traumpsychologie (die ›via regia‹ zum Unbewußten); die Religionspsychologie []; die metaphysisch-anthropologischen Grundpositionen.« Während Becker auf den Nachweis einer starken Abhängigkeit Freuds von Schopenhauer hinaus will, kommt Günter Götde: Schopenhauers Entdeckung der Psychologie des Unbewußten, in: Schopenhauer-Jahrbuch 86 (2005), S. 5–36, hier S. 32, zu einer nüchterneren Einschätzung, die adäquater ist: »Die auffälligen Übereinstimmungen in den Psychologien Schopenhauers und Freuds sprechen für die Annahme, daß die Grundstruktur der Freudschen (Meta-)Psychologie des Unbewußten in Schopenhauers ›philosophischen Entdeckungen‹ vorgeprägt ist.«
 - 20 Arthur Schopenhauer: Vom Primat des Willens im Selbstbewußtsein, in: ders.: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 259–316 (Kap. 19), hier S. 261.
 - 21 Sigmund Freud: Das Ich und das Es (1923), in: ders.: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich. Frankfurt/M. 1982, Bd. 3, S. 292. Alle folgenden Freud-Zitate werden nach der *Studienausgabe* (SA) belegt durch Angabe von Band- und Seitenzahl; auf die Angabe der jeweiligen Seitenlänge der Texte Freuds wird verzichtet.
 - 22 Ebd., S. 293.
 - 23 Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips (1920), in: SA, Bd. 3, S. 259.
 - 24 Becker, Schopenhauer – Freud (Anm. 19), S. 146.
 - 25 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Anm. 1) S. 359 und 366 (Herv. i. Orig.).
 - 26 Vgl. hierzu Lydia Goehr: Schopenhauer and the Musicians: An Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing about Music, in: Dale J. Jacquette (Hg.): Schopenhauer, Philosophy, and the Arts. Cambridge 1993, S. 200–228. Zum musikologischen Wissen vgl. im selben Band den Aufsatz von Lawrence Ferrara: Schopenhauer on Music as the Embodiment of Will, S. 183–199.
 - 27 Sigmund Freud: Der Moses des Michelangelo (1914), in: SA, Bd. 10, S. 197.
 - 28 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Anm. 1) S. 365.

- 29 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände (1809). Frankfurt/M. 1975, S. 29.
- 30 Thomas Mann: Der Tod in Venedig (1911), in: ders.: Gesammelte Werke (Anm. 5), Bd. 8, S. 492.
- 31 Mann, Schopenhauer (Anm. 5), S. 575.
- 32 Ebd., S. 557.
- 33 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Anm. 1), S. 437.
- 34 Sigmund Freud: Die Traumdeutung (1900), in: SA, Bd. 2, S. 503.
- 35 Vgl. hierzu Achim Geisenhanslüke: Das Schibboleth der Psychoanalyse. Freuds Passagen der Schrift. Bielefeld 2008, S. 115–128.
- 36 Vgl. Eckart Goebel: Erschütterung. Adorno über Sublimierung, in: Richard Faber, Eva-Maria Ziege (Hg.): Das Feld der Frankfurter Kultur- und Sozialwissenschaften nach 1945. Würzburg 2008, S. 105–121.
- 37 Walter Gebhard: »Der Zusammenhang der Dinge«. Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1984, S. 112.
- 38 Ernst Tugendhat: Vorlesungen über Ethik. Frankfurt/M. 1993, S. 182f.
- 39 Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Anm. 1), S. 256.
- 40 Sigmund Freud: Beiträge zur Psychopathologie des Liebeslebens (1910), in: SA, Bd. 5, S. 187.
- 41 Sigmund Freud: Die »kulturelle« Sexualmoral und die moderne Nervosität (1908), in: SA, Bd. 9, S. 23.
- 42 Sigmund Freud: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides) (1911), in: SA, Bd. 7, S. 187.
- 43 Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips (1920), in: SA, Bd. 3, S. 251.
- 44 Sigmund Freud: Das Ich und das Es (1923), in: SA, Bd. 3, S. 297f.
- 45 Schopenhauer, Preisschrift über die Grundlage der Moral (Anm. 11), S. 786.
- 46 Gehlen, Die Resultate Schopenhauers (Anm. 17), S. 26.

Lovers' Daydreams

The Moment of the Image in Lessing's *Laokoon*

I. Translating and transferring: metaphor and *energeia*

In old European philosophy and poetics, so we are told, metaphor provides the model for translation. Metaphors substitute words or phrases for other words and phrases according to presupposed patterns of similarity. As Aristotle puts it in his *Poetics*, we can understand such patterns in terms of analogy and proportion. The transfer within the metaphorical translation then appears as the geometrical projection $A:B = C:D$. Thus, famously, old age (A) relates to life (B) as the evening (C) does to the course of the day (D).¹ Translation functioning in the vein of metaphors thus relies on given ontological relations. But if metaphorical transfer has its ground in proportion and ontological relationship, what then makes it possible to visualize the numerical proportion in the geometrical figure in the first place? How is visualization, the emergence of a geometrical figure, thinkable before any semantic qualities or numerical quantities enter into the game?

The question here is of another kind of transfer.² This other transfer has no ontological significance for itself but is necessary for any ontological relation to enter the realm of appearance and visibility. What then enables us to form analogies between ontological relations and visual forms or figures? Poetics offered an answer to this inquiry from Aristotle's time on, an answer which, however, long remained much less prominent than metaphor and the metaphorical process of translation. The figure in question was *hypotyposis*, or, as it was sometimes also called, *energeia* or *enargeia*, the poetic device of putting something before one's (inner) eyes.³ What does it mean to say that a quantifiable relation is visualized in the geometrical figure? What does it imply to speak of a certain expression as rendering a scene or a thought vivid and graphic, or, to put it even more explicitly, to give it the appearance of an image? What, finally, do we understand by saying that we 'see something before our eyes' although we do not see anything other than letters on a page or hear words pronounced?

Whatever ‘seeing something as if it were present’ (although we only read or hear words) might mean, it obviously points to a transfer without a prior basis to rely on. Something emerges before our eyes which we experience as a transfer without being able to determine the underlying relationship – or even without being able to pinpoint the nature of what the emerging visualization is substituting for in the first place. If this sounds mysterious, we only have to think of technologies of visualization in modern science. What is it that the electroencephalogram visualizes? The transference procedure taking place in such instances of visualization is the same method through which we hope to learn about the nature of the phenomena in the first place. Visualization only transfers something into appearance and, therefore, cannot be thought of as an act of substitution within the realm of phenomena. In this paper the claim will be made that such an effect was described already in Aristotle’s poetical figure of *energeia* and its Hellenistic and Roman counterparts such as *illustratio*, *enargeia*, *hypotyposis*, *evidentia* etc.⁴ Emerging as an image before the inner eye despite the actual presence of nothing but words, text or speech, constitutes a primary, or one might say in rhetorical terms, a catachrestic form of transfer.⁵ Since it is a catachrestic transfer of sorts, visualization or ‘bringing before the eyes’ can also be called a proto-media-transfer. Such at least was the view in the eighteenth century, when transparence and vividness – the graphic representation – became the comprehensive virtue of poetical representation as such. In this view, all rhetorical figurations, all transposition in speech and language, amounted to nothing else but various specialties of translation within the primary transfer that was *evidentia*, *energeia* or *hypotyposis*.⁶ All the forms of transposition – whether metaphorical, metonymic or otherwise – were seen as variants of an underlying process of transference, *evidentia*. By that token, the transfer of visualization became dominant and began to shape representation as media-transfer. Ancient, medieval and early modern poetics had confined the scope of *evidentia* to the limited effect of a specific figure. One version of *evidentia* was the so-called vivid metaphor (*energeia* in the narrower sense). In this context, ‘putting before the eyes’ characterized the case of a translation in which the movements of living beings were substituted for an abstract notion (as with ‘the whole of Hellas sprang up to its feet’ for the decision to wage war). The special effect of the proto-media-transfer of visualization was in this case bound to and limited by the semantic transposition of metaphor. Another way of framing visualization was to think of it in terms of graphic narration or description. ‘Putting before the eyes,’ or *enargeia*, as the figure was called in this case, was thought to transfer a mere statement or report into a detailed narrative elaboration. This form of ‘putting before the eyes’ was still bound to a specific technique – description and narration – but it already seemed to inform the essential goal of those techniques in their entirety. ‘Putting things before one’s eyes’ summarizes in pointed fashion what descriptions are

good for to begin with. Thus vivid metaphor and vivid description were different modes of energetic transfer that remained bound to transposition and substitution, although more so in the case of metaphor and less in the case of description.⁷ The generalized *energeia* of eighteenth century poetics and aesthetics then reversed the picture, with Kant's terminological decision in the *Third Critique* to define representation, *Darstellung*, as *hypotyposis* as a major witness to this process.⁸ Taking this sketch of the history of poetics and aesthetics, or rather of the advent of aesthetics within poetics, a step further, this process might be characterized as a de-framing and autonomization of the figure of *evidentia* or *hypotyposis* and the constitution of the proto-media-technology of aesthetics.⁹ It is characteristic that the final triumph of *energeia/enargeia* was no longer subsumed under its own name in most cases, but bore the name of *Darstellung* and representation in aesthetics, philosophy and science.¹⁰ As a rhetorical form of *techne* without a prior ontological base, *energeia/enargeia* in their scientific and aesthetic sense proved to be ontological and technological at the same time.

The following discussion will propose a reading of a specific chapter from Lessing's treatise on the ancient Laocoön statue. It argues that this chapter occupies a unique place in Lessing's *Laokoon* as well as in the history of modern aesthetics, in both cases related to the generalized meaning of visualization as the primary process of transfer. According to this reading, furthermore, Lessing's *Laokoon* confronts us with one of the few instances, perhaps even the only one, in which *energeia/enargeia* becomes the master trope of aesthetics under its own name and after its own logic. If this turns out to be true, however, we can observe one of the rare cases in which poetic translation turns into media-transfer before entering the discourse and terminology of aesthetics proper. In Lessing's chapter, so the claim will be, we see poetic translation (metaphor) turn into proto-media transfer (*enargeia* or *energeia*). In the passage of *Laokoon* in question, Lessing addresses the notion of understanding a painting or image (the *Gemälde*) as different from the graphic or picturesque (the *Malerische*). He thus posits a distinction between depicting something that offers itself to be grasped visually, on the one hand, and the power of making us experience something intuitively as an image while in fact we are reading or hearing, on the other. In order for us to perceive an image in these cases, a figural act of transfer must precede, allowing us to see something as an image in the first place. It will be shown that the pictorial, or *das Bildliche*, which thus informs the *Anschauung* of the image or the *Bild* (the intuition), is rooted in the proto-media-transfer of visualization. Visualization, the traditional poetical practice of transfer with limited scope and force, thus turns into an interior moment in all instances of seeing and recognizing images. To speak with a term used only later in the history of philosophy, one might say that the transfer of visualization becomes the condition of the possibility of the image.

II. *Das Bildliche*, or what turns the image into an image

In chapter XIV of the *Laokoon* Lessing discusses the term *Gemälde* or 'image'/'picture' which had famously taken on central significance within the poetics of *ut pictura poesis*, as, for instance, with the Swiss critics Bodmer and Breitinger.¹¹ Lessing's term *Gemälde* is rendered here and throughout by 'picture' or even 'image' instead of 'painting.' For what Lessing aims at is precisely the distinction between the quality that makes an image into an image, and then the material painting proper or any other sort of visual appearance. In order to distinguish the image in the poetical sense of the word from the image as material painting, he also calls it *das Malerische*, the picturesque. It will turn out, however, that although Lessing seeks to highlight the categorical quality of the image as different from paintings, the material painting still offers itself as the best example of that quality. Thus we may argue that the material painting is in the best position to illustrate the picture or image.¹²

The fact that the *Gemälde*, the image, can mean both the painting proper and the poetic notion of 'that which appears as image, evokes an image, calls for the image' or, in short, the 'picturesque,' constitutes a deplorable confusion and ambiguity for Lessing, a *Zweideutigkeit*. We find events or occurrences, he argues, that cannot be painted and, nevertheless, lend themselves to poetic representation in a picturesque manner or in the manner of a poetic image. On the other hand, the historian may recount events or portray occurrences in a style utterly remote from the picturesque, and, nonetheless, these events or occurrences can be represented in paintings without any difficulty. In sum, there is no equivalence of reference or meaning between the image as painting and the image as a poetical notion or the picturesque. The metaphorical linkage, however, between the painting and the poetically picturesque in the word *Gemälde* has its good reason. What we mean by the poetically picturesque is a quality we tend to associate mostly with paintings, and this is the quality of the illusion or (as Lessing paraphrases illusion) the deceptive (*das Täuschende*).

Instead of giving any particular reason for why we tend to think of paintings as primary instances of illusion or deception, and why we therefore take them as *pars pro toto* for the poetic representation, Lessing adds a learned footnote in which he introduces yet another term for elucidating what he intends to pinpoint. This time he turns to ancient rhetoric and hints at what Longinus had called *phantasia*, a phenomenon to which others had given the name *enargeia*, the figure of clear and detailed description or narration in rhetoric. In order to exemplify this rhetorical term, however, Lessing again does not quote the source from the rhetorical or poetical tradition one would expect, namely Quintilian's *Institutio oratoria*, Book VI, but instead a phrase from Plutarch's dialogue *Erotikos*, a Hellenistic rewor-

king of Plato's *Symposion*. Plutarch, Lessing writes, claimed that "someone said that poetic *phantasiae* were, because of their *enargeia*, waking dreams."¹³ And in this citation of an anonymous quotation, which mixes up rhetorical terminology, Platonic thought, and an everyday anthropological observation on daydreaming,¹⁴ Lessing sees the ambiguity of the word *Gemälde*, the ambiguity of painting, image and illusion to be finally explained and resolved. Through the introduction of waking dreams, we are supposed to understand why and how the (poetical) picture finds its defining instance only in material painting and visualization – though at the same time, it must be held strictly separate from these same material sources. The image or the picturesque is different from painting and visualization proper to the extent that even the material painting itself can appear to us as image only if it is marked out by the picturesque, the quality of the image we exemplify with paintings and visualizations of any sort. The painting becomes image by the supplement of a quality, the picturesque, which we can conceive only posterior to its own model, the painting. Lessing's *Gemälde* is thus at the same time differentiated from and modeled after the visual appearance of paintings. The daydream of the image makes us see something invisible and withdrawn from a direct and proper gaze in order for anything to offer itself as image. This is the quality of being like a visual image: the proto-media-transfer of *enargeia* developed from ancient poetics. Before we can follow Lessing's attempt to solve the conceptual ambiguity by multiplying the terminological confusion further, we should first explore the place and the juncture at which chapter XIV and the picturesque emerge. Chapter XIV on *Gemälde* and *malerisch* stands at the point of transition between the two most notorious sections of *Laokoon*.¹⁵ Many critics have described the two parts as distinct from each other, if not lacking any substantial connection outright.¹⁶ The first section, chapters I to XIII, discusses the ancient Laocoon group and other representations of bodies in pain in ancient art and literature. Lessing's concern here is with what he calls the 'law of beauty': the perfection required for a given representation to be beautiful presupposes a certain wholeness and soundness of that representation. A mouth wide open in screaming would constitute a violation against the rule of beauty in a statue or material painting.¹⁷ In drama or epic, on the other hand, heroes might moan and shout, so long as their screaming is reintegrated into a web of motivations and reflections, for instance through the gaze of others and their sympathy, so as to heal any metaphorical or literal disruption which the scream might cause in the poetic imagination. The second section of the *Laokoon*, which comprises chapters XVI to XXV,¹⁸ takes its departure from the distinction between the nature of signs in poetic and visual representation, and in painting in particular.¹⁹ According to Lessing, the semiotic nature of visual art famously is as spatial as are the objects in painting, the bodies. Poetic signs, on the other hand, are formed in temporal sequences, being consonant with poetry's

object, movements and actions, on their part. Certainly, there are a number of common themes addressed in both parts. The difference between poetry and the visual is implied in section I and is an explicit subject of discussion in section II. Furthermore, the relationship of the so-called natural with the artificial signs plays a significant role in the debate about the law of beauty in section I, and it comes up, although somewhat inconsequentially, in section II in the theory of semiosis in poetry and painting. Despite these and other common subjects and shared themes, however, it is hard to see how the question of beauty asked in section I might be answered by the theory of spatial vs. temporal signs in section II; or why we need to bother about beauty in order to understand the difference between the media of visual arts and literature. As the treatise stands, there is perhaps not an outright gap or open mouth in its middle; but at least something like a missing link marks itself out. This gap opens up between the philosophy of beauty as exemplified in works of art, and semiotics as a theory of art in its own right. It is as much a gap between the intensive discussion of specific works of art (I) and a general theory of art (II) as it is a gap between the metaphysics of beauty (I) and a merely semiotic conceptualization of art (II). Maybe the continuation Lessing had in mind was to address the problem of the gap later on. Be that as it may, the claim here is that the answer is already involved in the existing body of the treatise, an answer not entirely ignored – Inka Mülder-Bach has pointed to it²⁰ – but overlooked for its structural function. This answer is given in chapter XIV and the discussion of *Gemälde* or, if one may express it in the terms of current debates, the *Bildtheorie*, the theory of the image.²¹ If this assumption can indeed be verified, the consequences would reach far beyond Lessing's treatise. For the gap between parts I and II is indicative of a discursive gap characterizing but also defining aesthetics in the narrower sense of the discourse that started in the eighteenth century with Baumgarten and Burke, Diderot and Lessing, and finally with Kant. Aesthetics in this understanding is the enterprise of asking the question of beauty and its metaphysical, and largely Neo-Platonic, implications in terms of and in relation to the narrow stage of art and the tradition of speaking about how to produce and how to enjoy works of art in poetics and rhetoric. Aesthetics, in the eighteenth-century sense of the word, is the very attempt of addressing the question of form, the epistemological question of Platonic and Aristotelian metaphysics, within the narrow confines of the production and reception of artworks. This debate is situated in the very gap between parts I and II of the *Laokoon* posing the question of the image that also stands in for the relation of and the tension between metaphysics and poetics. With this characterization of the chapter's strategic place in mind, we might turn back to chapter XIV and how its *Bildtheorie* resumes the discussion of visualization and proto-media-transfer. Lessing takes his point of departure in this chapter from

the French author, classicist and art critic Count de Caylus and his discussion of the *Iliad*.²² Caylus claimed that the test for whether a given piece of literature was lively and graphic or not consisted in deciding whether it allowed corresponding paintings or drawings to be crafted after it. Based on that rule, Caylus decided that Milton's poetry was neither lively nor graphic because it could not successfully be substituted by visual representations. Lessing quotes from the commentary where Caylus sarcastically observed that Milton's blindness was the only essential quality which he shared with Homer. While admitting that Milton's epic does not lend itself to be substituted by paintings, Lessing turns the epigram on blindness in Milton's favor. "But if the range of my physical sight," Lessing writes, "must be the measure of my inner vision, I should value the loss of the former in order to gain freedom from the limitations of the latter."²³ Lessing's dismissal of the French critic's sarcasm is tricky in any sense of the word. Caylus's phrase provides a highly ironic comment on the metaphysical importance traditionally attributed to Homer's blindness. Taken as a physical defect, he seems to say, blindness gives no guarantee that fantasy and imagination will take its place. Being blind like Homer does not make Milton into a great poet if he lacks a sense for inventing scenes that as such could be painted or otherwise visualized. In his polemical note, one might say, Lessing accepts the critic's move of understanding blindness literally to a certain extent. He does not simply re-introduce the metaphysical assumption according to which blindness made Homer see Platonic ideas or Aristotelian forms or gave him access to the supreme realm of the nature of things. Rather, by critically reclaiming the metaphysical argument, Lessing argues that merely seeing with the physical eye would be worthless if it lacked the structural blindness and transfer of what we call the 'inner eye.' The 'inner eye,' Lessing seems to imply, is indispensable no longer as an alternative or replacement for seeing physically, but as the very precondition to fulfill the work of seeing and perceiving in the first place. The transfer based on structural blindness is critical in a Kantian sense of the word. Only if, in perceiving something visual, we see through the invisible frames of the imaginable – i. e., through the additional 'blindness' – do we see what we see as an image. This structural blindness and transfer within seeing an image, however, is another form of seeing, seeing with the 'inner eye.' What enables us to see is conceivable only as a seeing that is not reducible to itself, as another – inner – eye that is transferred into the sphere of one's – first and proper – eye.

Surprisingly, for Lessing, the structure of the picturesque as allowing us to see what we see as an image is pre-formed in a simple rhetorical device. He introduces the rhetorical *enargeia* in a footnote to the following passage:

A poetic image (*ein poetisches Gemälde*) is not necessarily something that can be converted into a material painting (*ein materielles Gemälde*); but every detail,

every combination of details by which the poet makes his subject so palpable to us that we become more conscious of the subject than of his words, is picturesque (*malerisch*), is a picture (*ein Gemälde*). This holds true because it brings us closer to that degree of illusion which the material painting is especially qualified to produce, and which for us can best and most easily be drawn from the material picture.²⁴

The footnote thus links what can be understood as a quasi-transcendental structure informing the image to the rhetorical subtext of *enargeia*. With *enargeia*, Lessing has found a term through which the ambiguity of the term *Gemälde*, which he deplores, is less resolved than confirmed. The paradoxical fact that the ‘image’ in Lessing’s understanding is not reducible to the painting but nevertheless can best be exemplified by visual representations and appearances is exactly what the figure of *enargeia* exhibits and offers as a rhetorical technique or practice. *Enargeia* is the figural quality which every kind of representation must exhibit in order to be called picturesque or an image, without being necessarily representable in or as painting. For *enargeia* in speech and poetry, however, it is a simple given not to exist as material painting. Hence the theory of the image has its proper place in speech and poetry. Rhetorical and poetical *enargeia* is essentially not a painting or visual appearance. But in order to understand its effects, one must take recourse to visual intuition. The media-transfer from speech or text to visibility is prior to and a necessary ingredient of ‘image’ as such. Even the actual painting and the visual image require *enargeia* and the illusion of the as-if of seeing, the seeing with the inner eye, in order to appear as ‘image.’ By supplementing *enargeia* to mere seeing we grasp the fact that the image is in need of the imaginable and that a proto-media-transfer is required even for the material painting to become an image.

Enargeia interpreted as inherent figuration in each image, poetical or material, is exactly what it always has been in rhetoric: a figural transfer that, by detailed or vivid description, puts something before our eyes while we do not – yet – see anything. But nevertheless *enargeia* can accomplish such a feat only because Lessing reads the rhetorical gesture not simply as this rhetorical move, but as something intrinsic to the very category of the image. Rhetorical *enargeia*, the figuration, becomes a quasi-transcendental function. Lessing indicates this final and essential move when, in order to give a reference for *enargeia*, he does not quote Cicero or Quintilian’s famous passage on the *euphantasiotoi* who are able to put things before the eyes when nothing is there to be seen. Instead he offers a quote from Plutarch’s *Erotikos*. In this Platonic dialogue, *enargeia* characterizes the way images present themselves in daydreaming. The technique of transfer, *enargeia*, as quoted from Plutarch rather than Quintilian, erases its own rhetorical quality and, by the same token, is transformed into the aesthetic theory of the image, a veritable *Bildtheorie*. The proto-media-transfer becomes the moment of the transformation from poetics to aesthetics in chapter XIV of Lessing’s *Laokoon*,

at the very juncture between the discussion of beauty in part I, and of semiosis in art and literature in part II, and it occurs through and in the addendum of the erudite footnote to the passage on Caylus, Homer and Milton.

III. The terminological history of *energeia/enargeia*, or what turns rhetoric into aesthetics

Energeia/enargeia is certainly one of the most complex figures in rhetoric. It has undergone many re-interpretations and allowed ramifications of the term and the figural technique to proliferate. At the bottom of this, as it were, Protean existence in rhetorical history lie its underspecification as a term and its irreducible pre-terminological appeal. The figure's basic definition, 'to place something before the eyes,' can hardly be said to be a definition or terminological fixation at all. It seems instead nothing more than a turn of speech in ordinary or everyday language that blends into its respective contexts without clearly marking itself off as a fixed term. 'Placing something before the eyes' appears to be no more than a rather non-technical practice of imagination, a figural transfer without a figurative design, which one might turn into special exercises in philosophy or into certain forms of religious meditation.²⁵ On the other hand, if taken in the stricter sense of transferring text or speech into a quasi image, the formula becomes not only a challenging concept, but, far from being just one rhetorical figure among others, assumes all possible forms of poetical transposition and transfer in the whole of aesthetics.²⁶

Ancient rhetoric and poetics developed two fundamentally distinct versions of 'placing before the eyes.'²⁷ These versions constitute the two ways of turning the intrinsically pre-terminological nature of the inner eye into a term or concept. For the present context the two versions can be characterized in a rather schematic way by emphasizing their similarities and differences. Following a brief sketch of what 'placing before the eyes' has meant in rhetoric and poetics, an attempt will be made to pinpoint the systematic place of Lessing's chapter XIV with regard to the history of rhetoric and poetics and their terminology.

Even the names of the two versions of 'putting before the eyes' have varied. *Enargeia*, the name Lessing uses in *Laokoon*, is the later one, and it became dominant only in Hellenistic and Roman rhetorical manuals. The earlier and original version of the figure is *energeia*, which we find in Aristotle's *Rhetoric*. *Enargeia*, the later figure, means clarity, perspicuity and transparency; whereas Aristotle's *energeia* means putting-to-work or getting-into-effect. In both cases, 'placing before the eyes' is concerned with a certain presentation and representation, with making something present and showing it as present in the spatial and even more so in the

temporal sense. In both cases the proto-transfer into presence and the present also constitutes a media-transfer into a quasi-visual image. *Energeia/enargeia* thus is about the figural fabric of presence and the present. It provides us with terms and techniques of how to make things present to ourselves and how to show things as quasi-visually present. Visibility and presence define and determine each other in the process of *energeia/enargeia* becoming proto-media transfer.

Energeia, ‘putting before the eyes’ in Aristotle’s version, occurs as an addition to and variant of the metaphor. Aristotle never confirms outright that *pro ommaton*, ‘before the eyes,’ only occurs when attached to metaphors. But neither does he give us any other kind of example for its occurrence. All figurative processes that can help bring things ‘before the eyes’ seem to go into effect in and as a specific form of metaphor. Everything that appears ‘before our eyes’ appears to be metaphorical. *Metaphora kai pro ommaton*, “metaphors with ‘before the eyes,’” is the formula for all those expressions in which the metaphorical substitution introduces some species of animate, living thing for a non-living, abstract or conceptual entity. “All Greece sprang to its feet” is one of its examples; it shows movement and action which are characteristic for animal and rational life as a substitute for the political reaction of the abstract legal entity of Greece. Aristotle’s comment reads as follows: The figuration of *energeia* addresses “what is being done rather than what is going to be done [or, what only can or will happen].”²⁸ In other words, Aristotle’s ‘before the eyes’ substitutes that which actually is part of being or what in this very moment is actualized in and as being for what exists *in potentia* and only is waiting in the wings of possibilities of being put to work or into action. This figural substitution, however, circumscribes nothing other than the fundamental dimensions of Aristotle’s ontology: it puts *energeia* or *actualitas*, the actual putting-to-work or into-effect, in place of potentiality, the possibility of something to enter the realm of being. The being-present of what is placed before the eyes as *ta prattomena*, as what is happening here and now – rather than as the *mellonta* of potentiality – is an ontological presence, the presence of actualized being. *Energeia*, the metaphor of actual for potential being – the metaphor we still call the vivid metaphor – is the proto-transfer *par excellence*. It is the proto-transfer of presence and the present, and only as such does it appear to be a media-transfer, the transfer from language and its effects of absence into the presence of the image.

Whereas *energeia*, the proto-transfer of ontological presence, appears to be linked to metaphor at least in the terms of its examples, *enargeia* is not only attached to but intimately connected with narration and description. With *enargeia* we are in a distinctly different world and context of rhetorical and poetical practices, far from *energeia* and the theory of metaphor. It is within the rules of how to narrate a story or how to craft the ornamental or, for that matter, technical exhibition of

something that *enargeia* resurfaces in Cicero and Quintilian. *Enargeia* is transparent representation either in lively narration – narrating events as if they happened just now, before your eyes – or in detailed and extensive description – describing something in words as if the entities described were visually (or acoustically) present. It is transparent representation, and it is representation as opposed to the ontological presentation of Aristotle’s *energeia*. *Enargeia* draws whatever it captures in the a-temporal presence of what is visually re-presented to us; *enargeia*, we may conclude, has the power of making things present: *Vergegenwärtigung*. And so the phrase in the Roman rhetorician Quintilian that corresponds to Aristotle’s words about actuality and potentiality reads as follows: “In our imagination we not only represent to ourselves what has happened or possibly could happen, but also what will happen or could have happened.”²⁹ In short, *enargeia* is about troping time: the present for past tense in narration (which in German is called *historisches Präsens*), and the present tense for the future in the scenarios of planned events (which, corresponding to the present used in historical narratives in order to vivify the report, may be called a *political present*). The present of historical discourse and the political present of scenarios in which possible events in the future are projected on the radar screen of the figural here and now are both forms of narrative representation. As representations, they originate in the media-transfer which is a primary concern with descriptive *enargeia*: the as-if of the description transfers us into the virtual (re-presentational) presence of visualization. Descriptive *enargeia* makes us hear speech and read text as if we saw a picture or even had the thing described before our eyes. In troping tenses, substituting the present for past or future, *enargeia* finally tropes time – the present tense – itself and transfers it into the a-temporal space of presence. With *energeia* and *enargeia* we can thus grasp a fundamental history and typology of the practices and techniques of visualization, of seeing something not present and not visual as present and in our presence. Using a differentiation which contemporary theoreticians of the image have developed, one might argue that *energeia* is the practice of visualizing ontological presence, or the *eikon*; and *enargeia* constitutes the practice of visualizing the representational form of the image: the *tableau* (Gottfried Boehm).³⁰

With *Laokoon*, chapter XIV, Lessing inserts himself into the course of this history of visualization. Explicitly, he refers only to the visualization of the *tableau* or the representational technique of *enargeia*, i. e., the technique of transferring past and future events into the neutral present tense of what appears in an image. But he does so in such a manner as to return to the preceding question of *energeia*, i. e., the technique of transforming abstractions into things entitled to life and presence. At first sight he seems to be interested in the media-transfer only, but then turns to the proto-transfer of presence itself. By doing so, he appears to backtrack along

the path of terminological history in rhetoric and poetics. What we encounter with Lessing, however, is not a return to the Aristotelian figure of the presence itself, the unfolding of being or potentiality-being-put-into-effect. What he shows us in the defining moment of his *Laokoon*, at the very moment of transition from part I to II, is instead the priority of the figures and techniques of visualization over the image. With Lessing, only the fundamental transfer of *energeia* within the media-transfer of *enargeia* makes it possible to intuit something as an image.

IV. The Platonic quote in Lessing

By recognizing the quasi-transcendental potential of *energeia/enargeia* that became traceable through the schematic overview of rhetoric and poetics, we may also be in a position to better understand the place of Lessing's *Laokoon* in the trajectory of aesthetic thinking between Baumgarten and Kant. The text's position in this development actually turns out to be much more direct than usually imagined. Key terms of aesthetic representation in almost all of these authors hearken back to visualization and 'placing before the eyes' in one way or other. Baumgarten's vivid speech, *oratio vivida*, is derived from the rhetorical and poetical tradition of *enargeia* in narration and description. The 'tableau' in Diderot's theory of theater and painting, which Lessing was intimately familiar with as a translator, is a French equivalent for *enargeia*. Finally, it is well known that Kant's Greek paraphrase for *Darstellung* in the *Third Critique* is *hypotyposis*, another variant for 'placing before the eyes' in rhetoric, in this case taken from a figure emphasizing the affect-driven and affect-producing nature of visualization. By pursuing these lines of terminological derivation it could easily be argued that Lessing's *Laokoon* amounts to something like the missing link between rationalist aesthetics such as Baumgarten and Meier, and Kant's critique of the aesthetic judgment. The *Laokoon* would then appear in the middle between the absorption of rhetorical figuration through the master trope of *enargeia* or visualization on the one hand, and Kant's aesthetic *Darstellung* or *hypotyposis*, the reading of representation in terms of the vivid metaphor, on the other. In chapter XIV of *Laokoon*, so the argument would go, Lessing shows that *energeia/enargeia* marks or even is the moment of transfer that makes the image into an image, the proto-media transfer between the image and itself.

While a comprehensive exploration of the various metamorphoses of *energeia/enargeia* in the constitutive phase of European aesthetics in the eighteenth century is still missing, it is suggestive to return in the present context to the specific quote through which Lessing introduces *enargeia* (*energeia*) in chapter XIV of *Laokoon*. It is here and only here in the entire history of the new branch of philosophy that

the aestheticizing potential of *energeia/enargeia* manifests itself under its own name, and the place of the figure in the basic construction of aesthetic theory becomes as manifest as its affiliation with the history of philosophy and rhetoric. As for the resurfacing of *enargeia* in *Laokoon*, it may first be noted that Lessing chooses to translate *dia enargeian* by “because of their *enargeia*” (*wegen ihrer Enargie*) instead of “because of their clarity” (*wegen ihrer Deutlichkeit*). The choice of sustaining the Greek word in the German translation emphasizes its terminological character and the adherence to rhetoric and poetics. But it is exactly because of the terminological overtones that Lessing possibly refers to the wrong word. After the brief history of ‘placing before the eyes’ in rhetoric and poetics, it may not come as a surprise that, most probably, Plutarch had not placed *enargeia* in his phrase about the waking dreams but rather *energeia*. Lessing correctly quotes “*enargeia*” from the Stephanus edition. The modern editors of the *Erotikos*, however, have chosen *energeia* as an emendation better suited to the context and the Platonizing style of Plutarch’s thinking and writing. It is precisely the confusion between *enargeia* and *energeia* that finally makes this the moment of rhetoric and the proto-media transfer of visualization, because only within the history of rhetoric and poetics do *energeia* and *enargeia* become exchangeable for each other.

How then does the terminological moment of *energeia/enargeia* enter into Lessing’s text and where does the proto-media transfer of visualization appear? In chapter XIV, Lessing asks the question as to what kind of illusion or deception makes any representation, including the material painting, into an image, a *Bild*, which is categorically different from but can be exemplified only by painting? In a footnote annexed to this question, Lessing opens the discussion by claiming that “[w]hat we call ‘poetic pictures’ (*poetische Gemälde*), were called *phantasiae* (*Phantasieen*) by the ancients [...]”³¹ The reader may wonder what Lessing is aiming at. Does he want to give further information on the meandering terminology of poetic visualization by recalling still another member of this family of terminological expressions, namely *phantasia* (or *visio*)? Or does he wish to claim, on the contrary, that for the ancients this figuration had been rooted in a pre-terminological, non-rhetorical experience, in fantasizing as an occurrence in the world we live in? Lessing’s reference for the elaborate construction of that which makes an image into an image is the sentence quoted from Plutarch’s *Erotikos*: “poetic *phantasiae* were, because of their *enargeia*, waking dreams” (*die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; Hai poietikai phantasiai dia ten enargeian egregoroton enhypnia eisin*).³² In the Greek original but even more so in Lessing’s word-for-word translation, which results in a somewhat awkward syntax in German, *enargeia* (*energeia*) finally embodies this ambiguity. As an emphatic quote from rhetorical terminology in the German translation, *enargeia* (*energeia*) stands

literally in between the poetical fantasies on the one hand and the daydreams on the other. Only if *enargeia* (*energeia*) marked out something different from either the rhetorical notion of poetical image or the experience of daydreaming would the sentence have any meaning beyond a mere tautological explanation of words and terms. “*Enargeia*” thus stands in this sentence as the cornerstone of an otherwise collapsing construction. Only because of *enargeia* (*energeia*) can poetic fantasies turn into or reveal themselves as daydreams; but only through the intervention of *enargeia* (*energeia*) are poetic fantasies and daydreams sufficiently *different* from each other so as not to be simply synonymous notions in the first place. At issue in *enargeia* (*energeia*) are the mooring and the technical specificity of visualization, the distinct mechanism of proto-media-transfer.

Dia enargeian (*energeian*) thus implies the narrow meaning of rhetorical *enargeia* only insofar as it also and at the same time unfolds a more general and emphatic meaning of *energeia* that imposes itself with the force of metaphysics and even of religious thought. This implication becomes manifest in the fact that for the relationship between rhetorical visualization and daydreaming, Lessing refers not to the rhetorical source, Quintilian, but to Plutarch’s Platonic dialogue. To cite the larger context in which the quote appears in Plutarch:

The saying is that the poetic fictions, because of the force with which they impose themselves, are like the dreams of those awake. That, however, is even truer of the imagination in those who are in love. They tend to think that they are speaking to the loved one and that they either embrace her or level reproaches at her although she is not present. The impressions objects ordinarily make on our faculty of sight are soon erased and disappear from our consciousness, as if painted on watery surfaces. In contradistinction, the eyes of the lover retain the images of the loved one as if they were images imprinted by fire like stigmata. These images remain in the memory and there they move and live and speak, and they subsist for all the rest of time.³³

To be sure, in his quote from Plutarch, Lessing sticks to the first sentence which, taken in isolation from its context, does in no significant way differ from Quintilian’s use of the same ‘saying’ for rhetorical purposes in Book VI of the *Institutio oratoria*.³⁴ Nor is there any discernible reason to choose the rather remote source of Plutarch, if the context of the discussion would suggest a much more ready reference to Quintilian. It is however exactly the slight strangeness of the quote and its source that appears as a symptom in Lessing’s text. The uncited context becomes manifest through the unexpected choice of the source from which to quote. The context that is missing and manifests itself as such is the further analogy that Plutarch draws out in the *Erotikos* with the lovers and the unique presence of the loved object for the lover. Moreover, this analogy introduces rather inconspicuously the theme of Platonic epistemology and metaphysics, the fleeting nature of appearance on the one hand, and the permanence of form that offers itself to the loving soul on the

other. The gesture of an erotic fable telling and the metaphysical speculation characteristic to Plutarch's Hellenistic Platonism manifest themselves in Lessing's quote as if through their very absence and erasure. Like a symptom, the waking dream appears in Lessing's quote rather erratically and out of context. Once replaced into the context of Plutarch's further analogy of the beloved and her presence for the lover, however, the allusion opens up a meaning that seems out of touch with Lessing's enterprise and his rather rationalistic manner of argumentation and writing. Deliberately or not, by avoiding Quintilian and choosing Plutarch's recasting of the *Symposium*, Lessing reaches back to the metaphysical ground of visualization and daydreaming. Speaking of *enargeia*, Lessing not only hints at the prior meaning of Aristotelian *energeia* behind it, but even at the Platonic *Urszene* of proto-transfer as media-transfer, the contemplation of eternal forms. *Energeia/enargeia*, the proto-media-transfer, carries out its mission in *Laokoon*, the mission of encompassing all metaphorical translation and turning it into the medium of aesthetic representation, by alluding to metaphysics. But then he only does so through the omitted context of the quote. What becomes manifest in Lessing's text is nothing more than the codename of that metaphysical ground, the rhetorical term and technique of *enargeia*.

Notes

- 1 Aristotle: Poetics, ch. 21, 1475b. The edition referred to is: Poetics, ed. and tr. by Stephen Halliwell, in: Aristotle, Poetics/ Longinus, On the Sublime/ Demetrius, On Style. Cambridge, London 1995.
- 2 For the following argument cf. Barbara Vinken: Du Bellaye und Petrarca. Das Rom der Renaissance. Tübingen 2001 (Mimesis 37), p. 23; Rüdiger Campe: Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration, in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (ed.): Figur und Figuration. München 2007 (Bild und Text), pp. 163–182, here p. 163f.
- 3 Cf. Graham Zanker: Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry, in: Rheinisches Museum für Philologie, new series 124 (1981), pp. 297–311; Rüdiger Campe: Vor Augen Stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Gerhard Neumann (ed.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposion 1995. Stuttgart, Weimar 1997 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 18), pp. 208–225.
- 4 For the proliferation of terms see Fritz Graf: Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (ed.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995 (Bild und Text), pp. 143–156.
- 5 Cf. Rüdiger Campe: Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant, in: Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (ed.): »Intellektuelle Anschauung.« Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen. Bielefeld 2006, pp. 25–43.
- 6 Cf. Vinken: Du Bellaye und Petrarca (note 2), p. 19–28.
- 7 For the argument of the two modes of media-transfer, *energeia* and *enargeia*, see again Campe: Aktualität des Bildes (note 2), pp. 163–165.
- 8 Rodolphe Gasché: Some Reflections on the notion of *hypotypypsis* in Kant, in: Argumentation 4 (1990), p. 85–100.

- 9 For the discussion on poetics, aesthetics and technology under the perspective of metaphor rather than *enargeia* cf. Anselm Haverkamp: Die Technik der Rhetorik. Blumenbergs Projekt, in: Hans Blumenberg: Ästhetische und metaphorologische Schriften, ed. Anselm Haverkamp. Frankfurt/M. 2001, p. 435–454, here p. 443f.
- 10 Cf. Martha B. Helfer: The Retreat of Representation. The Concept of *Darstellung* in German Critical Discourse. Albany 1996.
- 11 For the larger context cf. Niklaus R. Schweizer: The ut pictura poesis controversy in 18th century England and Germany. Bern, Frankfurt/M. 1972; and Hans Christoph Buch: Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács. München 1972 (Literatur als Kunst); for the broader context: Gottfried Boehm: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: id./ Pfothenauer, Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung (note 4), pp. 23–40.
- 12 Cf. Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: id.: Werke und Briefe. Bd. 5/2, ed. Wilfried Barner. Frankfurt/M. 1990, pp. 112–114; English translation: Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry, tr., introduction and notes by Edward Allen McCormick. Baltimore, London 1984, pp. 74f.
- 13 Lessing, Laocoön (note 12), Ch. XIV, fn. B, 207. »Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet [...], gesagt: die poetischen Phantasieen [sic] wären, wegen ihrer Energie, Träume der Wachenden; *Hai poetikai phantasiai dia ten enargeian egregoroton enhypnia eisin.*« Lessing, Laokoon (note 12), Ch. XIV, fn. 2, p. 114.
- 14 The context of daydreaming for understanding *enargeia* is prominent also in the *Institutio oratoria*. For Quintilian, daydreaming constitutes an uncontrolled and uncontrollable everyday experience which, through rhetoric, can be turned into *techne*. Evoking the presence of the absent is indeed the essential moment in which technicality emerges in and for Quintilian's rhetoric; cf. Marcus Fabius Quintilianus: *Institutio oratoria*, tr. H. E. Butler. Cambridge 1959–1963, VI.2. For the further tradition cf. Robert J. Morrissey: *Vers un topos littéraire: La préhistoire de la rêverie*, in: *Modern Philology* 77 (1980), pp. 261–290; Susan W. Tiefenbrun: *Dreaming and Daydreaming in Seventeenth-Century French Literature*, in: *Papers on Seventeenth Century Literature* 11:20 (1984), pp. 97–184. Elaine Scarry has proposed a modern interpretation that puts vivid representation and waking dreams again in context and contrast; she aptly distinguishes between the experience of sensory content and what she calls instructions either for the production of actual sensory content (as, for instance, through the score) or imaginary sensory content (through literary evocation); see Elaine Scarry: *On Vivacity: The Difference between Daydreaming and Imagining-Under-Authorial-Instruction*, in: *Representations* 52 (1995), pp. 1–26. Studies connecting the ancient tradition of *enargeia* and the waking dream to Bachelard's notion of *rêverie* or Freud's concept of daydreaming in hysteria and artistic production are desiderata.
- 15 This applies only to what Lessing published in 1766, i. e. the *First Part* of *Laocoön*. The second and third parts Lessing had planned and for which material and extensive notes exist were never developed into a coherent text, let only prepared for publication.
- 16 Cf. David E. Wellbery: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge 1984, p. 208; Wilfried Barner et al. (ed.): *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1975, p. 204–206; Lessing, *Laokoon* (note 12), commentary, pp. 638–650, 661–666.
- 17 See David E. Wellbery: *Das Gesetz der Schönheit: Lessings Ästhetik der Repräsentation*, in: Christiaan L. Hart-Nibbrig (ed.): *Was heißt »Darstellen«?* Frankfurt/M. 1994, p. 175–204.
- 18 With chapter XXVI Lessing returns to the *Laocoön* group for a short epilog on Winkelmann. In terms of the composition of the tractate, or more precisely its *First Part*, this means that the discussion in fact returns to where it started from. Because, however, the epilog does not introduce a new theoretical motif it is not counted as a section of its own in this paper.
- 19 To be more precise, the transition between the two sections hinges on chapters XIV and XV. Whereas in chapter XIV Lessing reflects on what makes a picture into a picture and thus concludes the discussion on the defining relationship between beauty and representation, chapter XV introduces a first glimpse of the difference between spatial and temporal signification. Chapter

XVI can then mark the fresh start of the investigation: “But I shall attempt now to derive the matter from its first principles.” Lessing, Laocoön (note 12), p. 78; Lessing, Laokoon (note 12), p. 116. The common theme in chapters XIV and XV is the difference between what renders an image an image and the material painting. Chapter XIV allows us to understand why both literature and painting (or sculpture) can participate in the quality of what makes an image an image and hence in beautiful representation, whereas chapter XV shows that, under this newly found unity of beautiful representation, the difference between material painting (or sculpture) and literature is reintroduced as a purely semiotic one.

- 20 In emphasizing the reference to *enargeia* and daydreaming in *Laokoon*, Mülder-Bach argues that Lessing develops a concept of *Darstellung* beyond the traditional notion of *pictura*: »Dagegen denkt Lessing eine ganz neue Struktur der imaginativen Synthesis: Die Einbildungskraft addiert nicht Element für Element zu einem totalisierenden Synchronbild, sondern produziert an durchaus unanschaulichen Sequenzen eine tagtraumhafte Flucht von nicht-deskriptiven *enargeia*-Qualitäten.« The ‘image’ which is thus produced is »mithin ein intelligibler Vorgang, der nicht einfach wahrgenommen werden kann, sondern im Lessingschen Sinne »vorgestellt« und das heißt auch: gedacht zu werden verlangt.« Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert.* München 1998, p. 142f.
- 21 Cf. Gottfried Boehm (ed.): *Was ist ein Bild?* München 1994, see in particular editor’s preface: *Die Wiederkehr der Bilder*, pp. 11–38.
- 22 Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus: *Tableaux tirés de l’Iliade. De l’Odyssée d’Homère et de l’Énéide de Virgile. Avec des observations sur le costume en générale.* Paris 1757; cf. selections from Caylus’s work, in: *Homeric* at <http://w3.u-grenoble3.fr/homeric/ph/recherche/caylus.html> (consulted Nov 09).
- 23 Lessing, Laocoön (note 12), p. 74. „Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Aber müßte, solange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des erstern legen.« Lessing, Laokoon (note 12), p. 113.
- 24 Lessing: Laocoön (note 12), pp. 74f. „Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.« Lessing, Laokoon (note 12), p. 113.
- 25 For a recent study on the exercises of *enargeia* in Christian meditation cf. Niklaus Largier: *In Praise of the Whip. A Cultural History of Arousal.* Tr. by Graham Harmann. New York 2007.
- 26 A terminological study as suggested in this paper seeks to investigate the place and functioning of expressions within discursive contexts. Instead of either privileging the relation of metaphor and concept *per se* on the one hand (Hans Blumenberg) or discursive formations on the other (Michel Foucault), terminological investigations target the different modes of integration of expressions within discourses and their various migrations between discourses.
- 27 For a more detailed discussion of this argument cf. Campe, *Aktualität des Bildes* (note 2).
- 28 *horan gar de ta Prattomena mallon e mellonta*; Aristotle: *The “Art” of Rhetoric*, tr. John Henry Freese, London, New York 1926, III.x.6.
- 29 *nec solum quae facta sunt aut fiunt, sed etiam quae futura sint aut fuerint, imaginamur*; Quintilianus, *Institutio oratoria* (note 14), IX. 2, 41.
- 30 Boehm, *Wiederkehr* (note 21), pp. 29f.; cf. Axel Müller: *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick.* München 1997, p. 12.
- 31 Lessing, Laocoön (note 12), p. 207. »Was wir poetische Gemälde nennen, nannten, die Alten Phantasien [...].« Lessing, Laokoon (note 12), p. 113f.

- 32 Lessing, *Laocoön* (note 12), p. 207; Lessing, *Laokoon* (note 12), p. 114.
- 33 Plutarch: *Erotikos* 759 B, the edition quoted is: Plutarch: *Dialogue sur l'amour*, ed. and tr. by Robert Falgelière, in: *Plutarch: Œuvres morales*. Vol. X. Paris 1980, p. 75. (The English translation follows Falgelière's French.)
- 34 Quintilianus, *Institutio oratoria* (note 14) VI. 2.

Aufklärung im Bild

Zur Rhetorik der Einbildungskraft in Goyas *Capricho 43*

In seinem Nachwort zu Flauberts *La Tentation du Saint Antoine* wird Goyas berühmtes *Capricho 43* von Foucault als Beispiel für eine vormoderne Dichotomie von Einbildungskraft und Wissen herangezogen. Erst bei Flaubert zeigt sich für Foucault, was er als genuine Erfahrung des 19. Jahrhunderts formuliert: eine Phantasie, die nicht mehr der Gegenspieler des Wissens ist, sondern deren Produkt; ein Produkt, das sich »im Zwischenraum der Texte«¹ entfaltet, das der Bibliothek und nicht dem Innern des Herzens entspringt. Demgegenüber stehe Goyas Blatt noch für eine Tradition, in der die Imagination als Bestandteil der unteren Seelenvermögen die dunkle Nachtseite zur Vernunft darstellt.² Foucaults Position formuliert den Rahmen, in dem sich die Auseinandersetzung um die Bedeutung des *Capricho 43* bis heute vollzieht. Besonders deutlich wird dies im Streit um den Terminus *sueño* in der Inschrift »El sueño de la razón produce monstruos«, der im Spanischen sowohl ›Schlaf‹ als auch ›Traum‹ bedeuten kann. Entsprechend diesen beiden Lesarten teilt sich die Goya-Forschung in zwei Lager. Während das eine in diesem Blatt Goyas eindeutiges Bekenntnis zur Aufklärung liest und es damit als programmatische Erklärung für die sozialkritische Stoßrichtung der ganzen Serie versteht, gilt es dem anderen als Indiz für Goyas Abrücken von den Idealen der *ilustración*. Eine Übersetzung des Satzes mit ›Der Schlaf der Vernunft erzeugt Ungeheuer‹ sieht in der mangelnden Aufklärung den Grund für die als monströs empfundenen Missstände der spanischen Gesellschaft, die Übersetzung ›Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer‹ weist die hybride Überschätzung der Vernunft selbst als Quelle des Monströsen aus.³ Unangetastet lassen beide Lesarten den von Foucault formulierten vermögentheoretischen Rahmen, der Einbildungskraft und Vernunft als miteinander widerstreitende, gleichwohl im Innern des Subjekts verankerte Seelenvermögen begreift. Demgegenüber zielen die folgenden Überlegungen auf eine Situierung des Blattes auf der Grenze zur Moderne zwischen einem subjektzentrierten Imaginationsdiskurs der Aufklärung und einer künstlerischen Darstellung der Einbildungskraft, die das Subjekt zum prekären Ergebnis einer Semiotik des Imaginativen werden

lässt. Der träumende Autor wird seinerseits Teil des ambivalenten Traumes der Darstellung. Indem Goyas Radierung eine ganze Reihe von Topoi aufruft, die mit der Geschichte der Einbildungskraft seit der Antike eng verknüpft sind, um sich auf diese Weise mit den Mitteln der Kunst in der zeitgenössischen Debatte um das Verhältnis von Imagination und Vernunft zu Wort zu melden, treibt seine Bild-Text-Sprache nicht nur die kontrollierende Macht der Vernunft an eine Grenze, sondern durchbricht in einem bestimmten Moment das vermögensstheoretische Modell insgesamt. Das *Capricho 43* lässt sich als Versuch lesen, die Tätigkeit der Phantasie als vernunftunabhängige Größe in ihrer ganzen, ambivalenten Kraft für den künstlerischen Prozess produktiv zu machen, allerdings nicht, um sie als die ›Nachtseite‹ des Wissens zu bestimmen, sondern um dieses Wissen selbst mit der ihm inhärenten Bildlichkeit des Imaginativen zu konfrontieren.

Diese Erschütterung der vermögensstheoretischen Debatte vollzieht sich in Goyas Bildästhetik unter Rückgriff auf die antike Rhetorik. Indem die Radierung die Ambivalenzen der Einbildungskraft im Spannungsfeld von Bild und Text inszeniert, lenkt sie den Blick auf eine Bedeutungsebene des Begriffs der *ilustración*, die der Aufklärungsdiskurs systematisch zurückgedrängt hat. Während die *illustratio* im 18. Jahrhundert zunehmend auf den diskursiv-narrativen Bereich eingegrenzt wird, erinnert Goyas Bild-Text-Gefüge an die Herkunft der *illustratio* aus dem Bereich des Figurativ-Bildlichen. Das Verhältnis von *ilustración* und Aufklärung wird sichtbar als die Verschränkung dessen, was zur Anschauung kommen soll mit dem, was begrifflich gefasst werden kann. Was in den erkenntnistheoretischen Konzepten des 18. Jahrhunderts vornehmlich dem Bereich des Wissens zugesprochen wird, wird so zurückgeführt in den figurativen Bereich der Anschaulichkeit, der Verlebendigung und des Vor-Augen-Stellens und damit als Schnittstelle von Kunst und Wissen markiert. Die Bildlichkeit der Einbildungskraft als Figuration der Phantasie zeigt sich in der Linie dieser Tradition nicht als das andere zur Vernunft, sondern als das andere an ihr. Diese Erweiterung des Aufklärungsbegriffs um sein bildliches Potential erreicht Goya durch eine Konstellation von Bild und Text, in der Elemente beider Sprachen auf das jeweils andere Medium übertragen werden.

I

Goyas *Capricho 43* ist umgeben von kommentierenden Texten. Ursprünglich als Titelblatt für die ganze Serie geplant, hat Goya es 1797 in der Mitte des Bilderzyklus' platziert und damit in dessen Erzählstruktur eingebettet. Neben dem unmittelbaren Kontext der vorangehenden und folgenden Bildsequenzen mit ihren Bildunterschriften ist eine Reihe von Kommentarsammlungen erhalten, die jedem

Abb. 1: Goya: Capricho 43 (1797–98). Aquaforte und Aquatinta.

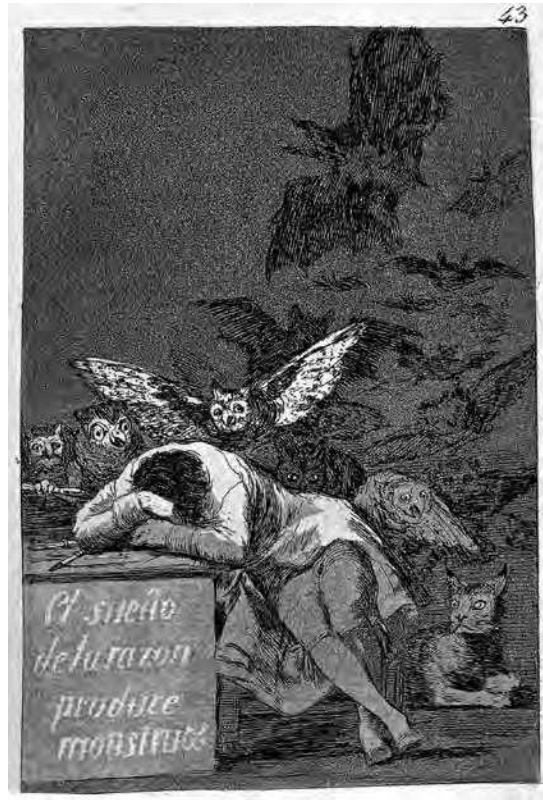


Bild der *Caprichos* eine kurze Erläuterung hinzufügt.⁴ Diese Erläuterungen, die für das *Capricho 43* nur geringfügig variieren, scheinen zunächst eindeutig für eine Übersetzung von *sueño* als Schlaf zu sprechen: »La fantasía abandonada de la razón produce monstruos [impossibles], y unida con ella es madre de las artes [y origen de sus maravillas].«⁵ Indem er die Phantasie der kontrollierenden Anleitung durch die Vernunft unterwirft, knüpft der Kommentar an Interpretationen der Einbildungskraft an, die im späten 17. und 18. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet waren.

Trotz der Verschiebungen und der Ungleichzeitigkeiten in der aufklärerischen Konzeption der Einbildungskraft lassen sich überall zahlreiche Variationen dieses Verhältnisses finden. Eine verbreitete Spielart ist die moralistische Instrumentalisierung der Einbildungskraft im Rahmen einer rationalistischen Tugendlehre, die wesentliche Impulse aus dem spanischen Barock empfängt. So rekurriert etwa der Eintrag zur »Einbildungskraft« in *Zedlers Universallexikon* von 1734 ausdrücklich auf den *Oraculo manual* (1647) von Baltasar Gracián, der die »scharfsinnige[n]

Phantasien« von den »bloß sinnlichen phantasien« und den »blossen phantasien der erfindungs=kraft« abgrenzt, da letztere »ohne reifes urtheil, närrische phantasien sind.«⁶

Auch rationalistische Ansätze unterstellen die Einbildungskraft der Kontrolle höherer Erkenntniskräfte, mit weitreichenden Folgen für die Ästhetik. Für den deutschen Sprachraum wäre hier vor allem die Rezeption Christian Wolffs durch Gottsched, Baumgarten und Meier zu nennen, die spanische Poetik stützt sich neben der französischen Diskussion in der Folge Descartes' wesentlich auf Juan Huartes *Examenes de ingenios para las ciencias* (1583), ein Text, der auch im deutschsprachigen Raum unter anderem durch Lessings Übersetzung *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften* (1751) Verbreitung fand. In allen Fällen geht es um eine, so Gottsched, »vernünftige Dicht- und Erfindungskraft«⁷ und um die Gefahr von »Grotesken, Quodlibete und Misgeburten«⁸ dort, wo sich die Einbildungskraft den Regeln des Verstandes entzieht.

Goyas Kommentar scheint sich hier nahtlos einzufügen. Doch gerade die Passgenauigkeit des Kommentars, der sich nicht aus der Phänomenalität der Radierung ergibt, sondern das Blatt als Erläuterung eines bereits etablierten Programms versteht, fordert zur kritischen Relektüre auf. Bis heute ist nicht ganz sicher, ob irgendeiner der erhaltenen Kommentare wirklich von Goya selbst stammt. Für alle drei nimmt man, wenn nicht die Urheberschaft, so in jedem Fall die tatkräftige Hilfe von Leandro Fernández de Moratín und anderen Freunden aus Goyas aufklärerischem Umfeld an. Sicher weiß man, dass sie allesamt dem Zyklus erst nachträglich hinzugefügt wurden, und zwar zu einem Zeitpunkt, als dieser bereits wieder vom Markt genommen worden war. Nach der Ankündigung vom 6. Februar 1799 waren die Radierungen vermutlich nur zwei Tage, höchstens jedoch zwei Wochen in der Kolonialwarenhandlung der Calle del Desengaño zu beziehen. Anschließend hat Goya den Zyklus wieder aus dem Handel genommen, was sowohl dem Druck der Zensur als auch dem mangelnden Verkaufserfolg geschuldet gewesen sein kann. Die Kommentare lassen sich vor diesem Hintergrund auch als nachträgliche Rechtfertigung verstehen. Sie erläutern und vereinheitlichen einen Bilderzyklus, dessen gleichzeitige Drastik und Hermetik auf allgemeines Unverständnis und Misstrauen gestoßen war. »Der Wert dieser Kommentare liegt nicht im Wahrheitsgehalt ihres fraglichen und in keiner Weise verbindlichen Inhalts, sondern darin, ein bezeichnendes Symptom für den rasanten, von den *Caprichos* fast automatisch ausgelösten Interpretations-Reflex zu sein.«⁹ Die Stiche produzieren eine Polysemie, die die Fülle der schriftlichen Auslegungsversuche ihrerseits so zu kontrollieren sucht, wie die Vernunft in den aufklärerischen Ästhetiken die Phantasie zu bändigen hatte. Löst man das Blatt aus dieser kommentierenden Umklammerung, so bringt es diese Kommentare seinerseits ins Wanken, denn schließlich wird genau das zum Kunstwerk, was

Abb. 2: Goya: Titelblatt des Zyklus Sueños (1797). Feder und Sepia über Kohlezeichnung.



nach dem Kommentar gerade keine Kunst sein kann: eine monströse, von der Vernunft verlassene Einbildungskraft.

Eine analoge Problematik zeigt sich auch, wenn man versucht die Ambivalenz von *sueño* in Richtung Traum aufzulösen. Für die Übersetzung von *sueño* als Traum spricht die Tatsache, dass dieser Begriff ursprünglich als Titel des ganzen Zyklus geplant war, der hier durch den Plural *sueños* eindeutig mit ›Träume‹ zu übersetzen ist. Das *Capricho 43* war in der anfänglichen Konzeption als Eingangsblatt vorgesehen, dessen Überschrift *Sueño I* lautete.

Die Radierung wird so zum ersten Traumbild einer ganzen Traum-Reihe erhoben, wobei die I auch als Anspielung auf Dürers berühmte *Melancholia I* zu lesen ist. Dass Goya mit der Ikonographie der Melancholietradition vertraut war, lässt sich u. a. durch seine Kenntnis von Ripas bekannter *Iconografía* belegen.¹⁰ Dass er sie darüber hinaus auch für seine eigene Arbeit produktiv gemacht hat, davon zeugt das berühmte Portrait seines Freundes Jovellanos, das diesen – die Parallelen zum *Capricho 43* sind offensichtlich – auf dem Höhepunkt seines politischen Einflusses



Abb. 3: Goya: Gaspar Melchor de Jovellanos. Por Francisco de Goya y Lucientes (1798).

und seiner Stellung im Staatsapparat kontrapunktisch in der nachdenklichen Haltung des Melancholikers zeigt (s. Abb. 3).¹¹ Auch Goyas Illustration des *Quijote* weist auf eine Adaption der melancholischen Ikonographie hin. Angesichts seines Modells wird hier der Bezug zur Einbildungskraft absolut zwingend (s. Abb. 4). Stützen kann sich diese Verbindung auf antike Überlegungen der Humoralpathologie, die dem Melancholiker eine besonders rege Phantasietätigkeit attestieren, die sich u. a. in lebhaften Träumen manifestiert. Schon die lange Zeit Aristoteles zugeschriebene, vermutlich von Theophrast stammende Schrift *Problemata physica* sieht neben Lähmung, Erstarrung und Angstzuständen im »übersteigerten Hochgefühl mit Gesang, Ekstase« eine pathologische Form der schwarzen Galle, die den Melancholiker gefährdet, ihn jedoch gleichzeitig zur künstlerischen und intellektuellen Hochleistung prädestiniert. Nicht zufällig setzt der Text mit der provokanten Frage ein: »Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker?«¹² Die Renaissance wird dann an Aristoteles' Frage nach den herausragenden

Abb. 4: Goya: Don Quijote.
Entwurf von 1790.



Qualitäten der Melancholie wieder anknüpfen und sie gegen die mittelalterliche *acedia* als Quelle des künstlerischen Genies rehabilitieren.¹³

Im Zuge der Neuperspektivierung der Melancholie als Charakteristikum schöpferischer Freiheit sowie der ihr inhärenten Gefahren erfährt auch der Traum eine entscheidende Umwertung. Zwar betont bereits Aristoteles in seiner Traumschrift die Verbindung von Phantasie und Traum sowie die Neigung der Melancholiker, von den Bildern der Phantasie affiziert zu werden, »da Vorstellungen diese besonders heftig bewegen«,¹⁴ weil sie ihre Erinnerungen nicht unter Kontrolle haben und sie daher nur unzureichend miteinander verknüpfen könnten. Eine solche unregelmäßige Verknüpfung wird von ihm auch für verschwommene, absonderliche und unzusammenhängende Bilder im Traum verantwortlich gemacht, die neben Fieberkranken und Betrunknen vor allem den Melancholiker heimsuchen. Systematisch herausgelöst aus religiösen und physischen Erklärungsmustern wird der Traum aber erst im Zuge der Aufwertung individueller schöpferischer Freiheit, durch die der Traum zum ausgezeichneten Schauplatz der Einbildungskraft wird.

Entsprechend finden sich etwa in einschlägigen Wörterbüchern aus Goyas Zeit bereits Traumdefinitionen, die diesen gänzlich an die Phantasietätigkeit des Einzelnen binden und keinen Raum mehr für körperliche oder göttliche Ursachen lassen.¹⁵ Umgekehrt kann man feststellen, dass die Humoralpathologie im 18. Jahrhundert nicht nur die anthropologischen und medizinischen Diskurse der Einbildungskraft noch entscheidend mitgeprägt hat, sondern auch in der Ästhetik immer wieder als Beleg für ihre Gefährlichkeit herangezogen wird. Die körperliche Dimension der Einbildungskraft, die in der Melancholie durch die Verbindung von Säftelehre und Charakter besonders sinnfällig wird, bleibt also trotz der zu beobachtenden Tendenz zur ›Psychologisierung‹ der Phantasie bestehen. So lassen sich etwa bei Huarte, bei Malbranche oder bei Gottsched Rückgriffe auf die Humoralpathologie als Begründung für die notwendige Kontrolle der Einbildungskraft finden. In der *Critischen Dichtkunst* heißt es: »Eine gar zu hitzige Einbildungskraft macht unsinnige Dichter: dafern das Feuer der Phantasie nicht durch eine gesunde Vernunft gemäßiget wird. Nicht alle Einfälle sind gleich schön, gleich wohlgegründet, gleich natürlich und wahrscheinlich. Das Urtheil des Verstandes muß Richter darüber seyn.«¹⁶ Huarte formuliert den Zusammenhang in Lessings Übersetzung wie folgt:

Aus der Wärme [...] entsteht die Einbildungskraft; [...] und weil überdieses die Wissenschaften welche Wahnwitzige in ihrer Krankheit besitzen, lauter solche Wissenschaften sind die von der Einbildungskraft abhängen und niemals solche die dem Verstande oder dem Gedächtnisse zugehören. Da aber der Wahnwitz, die Schwermuth und die Raserey nichts als hitzige Krankheiten des Gehirnes sind, so ist der Beweis stark genug, dass die Einbildungskraft in der Hitze bestehen müsse.¹⁷

Und Ludovico Antonio Muratori, dessen Spätschrift *Della Forza della Fantasia Umana* von 1745 Goya bekannt gewesen sein dürfte, rückt die Einbildungskraft sogar noch näher an die humoralpathologische Tradition, indem er sie gänzlich zum Produkt der im Körper zirkulierenden Säfte macht.¹⁸ In seiner Benennung des ersten Entwurfs mit dem Titel *Sueño I* greift Goya diese melancholische Tradition in ihrer Verknüpfung von Humoralpathologie, Phantasietätigkeit und Traum ebenso auf wie in der, in allen Fassungen gleichbleibenden, Körperhaltung des Träumenden. Die verschränkten Arme, der nach vorne geneigte Oberkörper und der in den Armen vergrabene Kopf weisen zusammen mit den Fledermäusen seine Zugehörigkeit zur Charaktergruppe der Melancholiker aus, der schon seit der Antike eine besondere Disposition zum *furor poeticus* wie zum Wahnsinn zugeschrieben wird.

Doch auch dieser frühe Entwurf des Blattes lässt keine eindeutige Aussage über das Verhältnis von Vernunft und Phantasie zu. Denn der dem Bild als *subscriptio* beigefügte Text tritt deutlich in Spannung zur *inscriptio Sueño I* und wiederholt die Schwierigkeiten des oben zitierten Kommentars, wenn es heißt: »El autor soñando. Su yntento es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio solido de la verdad.«¹⁹ Was sich als programma-

tisches Bekenntnis zur Aufklärung liest, die Absicht, »schädliche Gemeinplätze zu verbannen«, ist, darauf hat die Forschung mehrfach hingewiesen, Zitat aus einem der zu Goyas Zeit populärsten Werke der spanischen Aufklärung, dem neunbändigen *Teatro crítico universal* von Fray Benito Jerónimo Feijóo, wo es im vierten Band (*Valor de la nobleza, e influxo de la sangre*, 1730) heißt: »Mi intento sólo es desterrar un error vulgar que hay en esta materia«. ²⁰ Anders als bei Feijóo sind die Mittel, die Goya gegen die Irrtümer und Allgemeinplätze aufbietet aber ironischerweise eben solche, die den Rahmen des aufklärerischen wissenschaftlichen Diskurses sprengen. Es ist ein ›Werk der Launen‹, das hier das Zeugnis der Wahrheit verewigen soll.

Das ›Capricho‹ als Gattungsbezeichnung steht kunsttheoretisch in eben dem Spannungsfeld, in das das Blatt selbst führt. Denn es steht für ›Phantasie, Einfall, Erfindung‹, allerdings mit dem Beigeschmack des Ungezügelterten und Unkontrollierbaren. Die Gattung wird so zu einem Synonym künstlerischer Freiheit, die es nach herrschender klassizistischer Kunstauffassung gemäß den Regeln des *decorum* und des Verstandes zu kontrollieren gilt. ›Wahrheit‹ bringt, und hier sind sich Erkenntnistheorie und Ästhetik einig, nur eine Kunst hervor, die sich nicht am künstlerischen Subjekt und dessen Wahrnehmungsfähigkeit allein orientiert, sondern ihre Bilder nach einem vorgängigen Ideal formt. In dieser Weise abgedrängt und als inferior erklärt, wird das Capricho von Callot über Tiepolo und Piranesi bis zu Hogarth nicht nur zum bevorzugten Ort der Gesellschaftskritik, sondern auch zu einem experimentellen Freiraum künstlerischer Imagination. ²¹ Mit Goyas Wahl, auf dem *Sueño I* betitelten Blatt die Wahrheit durch ein Capricho hervorzubringen, weist er den späteren Titel des Gesamtzyklus' *Caprichos* als Teil des komplexen Spiels der Phantasie aus, das das Bild inszeniert. Die Gattungsbezeichnung des Caprichos, die später von Goya zum Titel erhoben wird, wird von ihm schon in dieser frühen Fassung als eine Form bestimmt, die eine andere, subjektive Sicht der Wahrheit an den Dingen hervortreibt. ²² Wenn Goya in der Endfassung die Überschrift streicht und damit die Eindeutigkeit des Traumes bewusst durch die Ambivalenz in der Inschrift verdichtet, verschiebt sich auch das Verhältnis von Bild und Text auf signifikante Weise. Während die frühe Zeichnung noch eine deutlich emblematische Struktur von *inscriptio, pictura* und *subscriptio* aufweist, die den Text in die Position des Bildkommentars rückt, treten Bild und Text jetzt in eine unauflösbare Spannung, da sich die Inschrift nicht mehr in eindeutige Übereinstimmung mit dem Bildgehalt bringen lässt. Traum oder Schlaf der Vernunft: Beide Lesarten bleiben angewiesen auf die Interpretation des Bildes. Liest man Schlaf, so identifiziert man den Satz mit dem schlafenden oder doch anscheinend schlafenden Autor, liest man Traum, so bezieht man die Inschrift auf den Trauminhalt selbst. Möglich wäre auch eine dritte, allegorische Lesart, die das ganze Blatt als Darstellung des Traums bzw. Schlafs der Vernunft



Abb. 5: Goya: Titelblatt des Zyklus *Sueños* (erste Version, Detail).

versteht. An die Stelle des schlafenden oder träumenden Autors ist in jedem dieser Fälle der Traum oder Schlaf als Subjekt getreten, und die Verbildlichung dieses Subjektes bleibt letztlich offen. In dieser Offenheit der Bezüge zwischen Text und Bild inszeniert das Blatt sein eigentliches Thema: die Tätigkeit der Imagination. Die gleiche konstitutive Offenheit bestimmt auch das, was der Traum/Schlaf hervorbringt: die *monstruos*, die ihrerseits mehrdeutig zwischen Ungeheuern und Zeichen schwanken. Die Radierung steht zeitlich auf der Schwelle einer Umwertung des Monströsen, sowohl in poetischer und ästhetischer als auch in wissenschaftstheoretischer Hinsicht. War das Monströse im Raster von Norm und Abweichung bislang überwiegend negativ konnotiert, gewinnt es im 18. Jahrhundert nicht nur für die Naturbetrachtung, sondern auch für die Poetik zunehmend positiven Gehalt.²³ Zu beobachten ist dies etwa an der sich wandelnden Lektüre des bekannten Monsters am Beginn der *Ars Poetica*. Was für Horaz die Versinnbildlichung der Gefahr jeder Vermischung und Kombinatorik im Bereich künstlerischer Darstellung ist, wird im Rahmen einer Ästhetik des Wunderbaren und im Zuge der allmählichen Entdeckung des Erhabenen zu einem entscheiden-



Abb. 6: Goya: Capricho 43 (Detail).

den Element produktiver Einbildungskraft. Bei Horaz liest man unter Aufbietung aller für Goya relevanten Elemente:

Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so dass als Fisch von hässlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib: könntet ihr da wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde? Glaubt mir, Pisonen, solchem Gemälde wäre ein Buch ganz ähnlich, in dem man Gebilde, so nichtig wie Träume von Kranken erdichtet, so dass nicht Fuß und nicht Kopf derselben Gestalt zugehören.²⁴

Bei Diderot wird dasselbe Bild bereits im Kontext einer Ästhetik des Wunderbaren zu einer Frage des Geschmacks: »La tête d'un homme sur le corps d'un cheval nous plaît; la tête d'un cheval sur le corps d'un homme nous déplaira. C'est au goût à créer des monstres.«²⁵ Die Abweichung von der Norm wird sowohl für die Natur als auch für die Kunst in ihrem wunderbaren Potential entdeckt, wodurch die im Mittelalter und in der Renaissance vorherrschende Bedeutungsdimension von *monstrum* als göttlichem Zeichen in seiner positiven Bedeutung auf die

Naturbetrachtung übertragen wird.²⁶ Im Prospekt zur *Encyclopédie*, den Goya gekannt haben könnte, wird die »histoire de la nature monstrueuse« zum Vorbild für die »merveilles de l'art«.²⁷ Und Addisons berühmter *Spectator*-Essay *Taste and the Pleasures of the Imagination*, der um 1800 auch in Spanien diskutiert wurde, entdeckt im Monströsen den Reiz der Abweichung. Es ist »the strangeness of its appearance [...] that bestows charms on a monster, and makes even the imperfections of nature please us«.²⁸

Wenn Goya in seinem Blatt die Monster als Produkt des Traum-Schlafes der Vernunft nennt, kann er mit dem Wissen um die Ambivalenz des Begriffs beim zeitgenössischen Betrachter rechnen. Das Besondere ist, dass die Radierung, anders als etwa das berühmte Frontispiz auf Grimmelshausens *Simplicissimus*, keine Verbildlichung eines zusammengesetzten Kunstmonsters darstellt. Die abgebildeten Monster im *Capricho* sind allesamt Geschöpfe aus der Wirklichkeit. Die Fledermäuse, der Luchs und die Eule gewinnen ihre Monstrosität nicht durch Deformation oder Zusammensetzung, sondern durch Vergrößerung, also letztlich aus einem Verfahren, das sich durchaus anschließen lässt an die zeitgenössischen Forderungen nach klarer und exakter Analyse der Natur im Rahmen wissenschaftlicher Untersuchungen.

Der für die Einbildungskraft so wesentliche Aspekt der Kombinatorik, Mischung und Zusammensetzung, der bei Horaz das Kunstmonster kennzeichnet, wird von Goya durch die Konstellation von sprachlichen und bildlichen Elementen auf die Herstellungsweise der Radierung selbst übertragen. Sein Bild illustriert nicht die Probleme stilistischer Vermischung, sondern demonstriert Zusammensetzung als gefahrvolle Notwendigkeit im Bezeichnungsprozess allgemein. Der Stich führt dem Betrachter die Monstrosität vor Augen, aber nicht als ein noch in seiner Abweichung die Norm bestätigendes Kunstmonster, sondern als Teil der künstlerischen Produktion selbst. Entsprechend werden in der Endfassung des Blattes die Charakteristika des Malers und des Dichters zusammengeführt und deren Tätigkeit als gleichermaßen durch Kombinatorik und Ambivalenz bestimmt ausgewiesen. Von Fassung zu Fassung hat Goya die Bildaussage immer mehr verdichtet. In der ersten Vorzeichnung sind der abgebildeten Gestalt eindeutige Attribute des Malers beigefügt: Im Vordergrund befindet sich eine Radierplatte mit einem nur schwer zu entziffernden Bild im Bilde, der Künstler stützt seinen Kopf nicht auf einen Schreibtisch, sondern auf einen Zeichentisch. In der Endfassung sind diese Attribute verschwunden. Was wir jetzt sehen, sind Utensilien, die sowohl für die Bild- als auch für die Textherstellung genutzt werden können. Es scheint, dass Goya sich hier den weiteren Bedeutungshorizont des Begriffs *gravar* zu Nutze macht, um die Aufmerksamkeit auf das Zeichenmachen im Allgemeinen zu lenken. So können die Werkzeuge, von denen übrigens nicht klar ist, ob die Eule sie dem schlafenden Künstler reicht oder entzieht, sowohl

Pinsel oder Griffel für die Radierung als auch Schreibwerkzeuge sein. Und der Betrachter kann nicht entscheiden, wofür das Papier auf der jetzt ganz schlichten Arbeitsplatte gedacht ist (s. Abb. 5 und 6).

Ähnlich ambivalent liest sich auch der Begriff *monstruos*. Etymologisch weist er auf das lateinische *monstrum*, das verbunden ist mit dem Verb *monstrare*: Mithin schwingt noch in der Nennung des Ungeheuerlichen die Tatsache des Nennens und Bezeichnens selbst mit. Sowohl die Bild- als auch die Textsprache zeigen an, dass in dieser Radierung gerade keine eindeutig zu identifizierenden Monster produziert werden, sondern Zeichen. Das Blatt ist der Versuch einer, wie es in der zweiten Fassung heißt »*ydioma universal*«, deren Universalität als eine Sprache der Einbildungskraft die Ambivalenz zur treibenden Kraft der Bedeutungsproduktion erhebt.²⁹ Das Monströse wird damit von Goya nicht in den Bereich der Ungeheuer, der Missbildungen und des Abnormen gedrängt, sondern entfaltet sich am Zeichen selbst. Zum Monster wird das Blatt im Ganzen in seiner nicht stillzustellenden, wuchernden, durch die Ambivalenzen erzeugten Uneindeutigkeit im Zeichenbildungsprozess.

II

Es ist dies der Moment, an dem die Radierung ihr eigentliches Thema der Einbildungskraft als Seelenvermögen des Künstlers über seine ursprüngliche Rahmung hinaustreibt. Die Bilder der Einbildungskraft verlieren an dieser Stelle ihre eindeutigen Referenten, sie sind weder Abbilder des Realen noch sind sie Produkte einer imaginationsbildenden Subjektivität, sie sind vielmehr Effekt im Wechselspiel zweier semiotischer Ordnungen. Christopher Soufas hat darauf hingewiesen, dass die Wörter auf dem Blatt, da es sich bei der Radierung um ein Tiefdruckverfahren handelt, »als leere Fläche [erscheinen], die von dem Ätzungsprozeß unberührt sind.«³⁰ Die Schrift als helle, scheinbar belichtete Fläche ist im Blatt also nur sichtbar, weil der Rest des Bildes eingefärbt ist. In Inversion des herkömmlichen Schreibvorgangs entsteht der Text Weiß auf Schwarz als erhabene Leerstelle, die das Bild ausspart, die aber nur lesbar wird, wenn das Bild als Bild entsteht.

Das Bild seinerseits bestimmt sich in diesem Wechselspiel aber weniger durch das, was es zeigt, als vielmehr durch sein Hell-Dunkel, durch die Verteilung von Licht und Schatten, bzw. von stark radierten und weniger stark radierten Flächen auf der Platte. Wie in allen Bildern der Serie ist der Lichteinfall auch im *Capricho* 43 extrem schwer zu bestimmen. Das Licht kommt nicht aus einer eindeutig zu identifizierenden Quelle, sondern ist letztlich Effekt des Dunkels, tritt aus den dunkleren Passagen der Radierung hervor. Dies gilt nicht nur für die weiße Schrift, durch die die aufklärerische Lichtmetaphorik mit ihrem bevorzugten Medium

verknüpft wird, es gilt auch für die Darstellung des Träumenden, dessen heller Körper sich dem dunkleren Außen verdankt. Der menschliche Körper, der in diesem Blatt erscheint, versinnbildlicht nicht mehr ein vorgängiges Subjekt, das von den Produkten seiner Einbildungskraft gequält wird. Dieser Körper entsteht gleichzeitig mit den anderen Figuren. Er verdankt sich der Grenze zwischen dem Dunklen und dem Hellen, der Kontur, die sein Innen ebenso herstellt wie das Außen. Die ihn und uns, die Betrachter, bestürmende Eule über dem aufgestützten Körper wirft keinen Schatten, nicht die Figuren bringen das monströse Dunkel hervor, sondern dieses Dunkel lässt sie hervortreten.

Das bildproduzierende Subjekt wird vom Bild selbst erst durch die dunkleren Schattierungen des Außen sichtbar gemacht, es erhält seine Form durch einen Hintergrund, der seinerseits kaum noch als Grund zu erkennen ist. Die tiefliegende Horizontlinie, die durch die Querverstrebung des Stuhls und den liegenden Luchs mehr verstellt als gezeigt wird, geht fast unmerklich in die Tiefe des Raumes über. So wenig sich eine eindeutige Lichtquelle ausmachen lässt, so wenig lässt sich die Herkunft der Nachttiere bezeichnen. Trauminhalt und Träumender werden gleichermaßen aus dem grundlosen Grund hervorgehoben, die einen durch Eindunklung, die anderen durch Aufhellung. Unsichtbarer Ausgangspunkt dieser Erscheinung bleibt das Grau, vor dem sie sich beide abzuheben haben. Dieses ›Nichts‹ einer nicht mehr zu definierenden und seinerseits nichts mehr definierenden Fläche lässt die Figuren hervorgehen, andererseits bleibt es gleichwohl auf ihr Erscheinen angewiesen, um an ihnen seinerseits sichtbar zu werden. Das Monströse des Zeichens läge dann weniger in dem, was es zur Erscheinung bringt, als vielmehr in dem, was dieses Erscheinen ermöglicht, als das Andere des Sinns und der Bedeutung, der Form und der Gestalt. Goyas Polysemie der *monstruos* und das Spiel des Hell-Dunkels in der Fläche der Radierung fungieren in ihrem Wechselverhältnis als Zeichen des Zeichens. Sie erinnern daran, dass das Zeichen als Differenzfigur nur bedeutungstragend ist, wo es sich aus dem dunklen Grund abhebt. Schrift und Figur als die hellsten Flächen auf dem Blatt sind weniger vorgängige Instanzen einer wie auch immer ambivalenten Einbildungskraft, sondern das Monströse des Blattes liegt darin, dass der dunkle Ermöglichungsgrund sich den Figuren anlagert, dass mit ihnen gleichzeitig ihr Anderes sichtbar wird, als das, was sie ermöglicht, was aber gleichwohl selbst nicht zur Erscheinung kommen kann.

III

Inwieweit lässt sich dieses Monster produzierende, aus einem ständigen Verweisspiel von Bild und Text bestehende Subjekt noch anschließen an die Gretchenfrage nach Goyas Verhältnis zur Aufklärung? Einen entscheidenden Hinweis gibt der

Text, mit dem Goya am 6. Februar 1799 den bevorstehenden Verkauf der *Caprichos* im *Diario de Madrid* ankündigt. Goya entfaltet in ihm ein brisantes kunsttheoretisches Programm, das mit dem herrschenden Nachahmungsparadigma bricht und die Tätigkeit des bildenden Künstlers als Ausdruck einer frei kombinierenden Phantasie der dichterischen Produktion gleichstellt.³¹ Er kündigt eine »Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por don Francisco de Goya«³² an und fährt fort:

Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura, como lo es de la eloqüencia y de la poesía, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, [...] aquellos que ha creído más aptos á [...] exercitar [...] la fantasía del artífice. Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no será temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido los ejemplos de otro, ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza. Y si el imitarla es tan difícil, como admirable cuando se logra, no dejará de merecer alguna estimación el que, apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el desenfreno de las pasiones.³³

Mit diesen Formulierungen rückt Goya eindeutig vom Nachahmungsparadigma ab und positioniert die bildende Kunst selbstbewusst als gleichwertigen Partner der Literatur. Beide sind ihm Ausdruck des freien Spiels der Einbildungskraft, deren kombinatorische Fähigkeiten einen unendlichen Bildervorrat entstehen lassen. Doch das ästhetische Konzept, das Goya im Bruch mit der *imitatio* formuliert, ist nicht nur ein Beitrag zur *ut-pictura-poesis*-Debatte,³⁴ sondern lässt sich auch als künstlerischer Anschluss an die rhetorische Tradition lesen. Nicht nur, dass Goya die *elocuencia* ausdrücklich als zweiten Bezugspunkt neben der *poesia* nennt, auch die Formulierungen, die er wählt, um seine Position zu skizzieren, schließen an rhetorische Figuren der Bildlichkeit an. Die *Caprichos* sollen »dem Betrachter Formen und Haltungen vor Augen [führen]« (»exponer a los ojos«), die bis dahin nur im menschlichen Geist existiert haben, konfus und dunkel aus Mangel an Aufklärung (»obscurecida y confusa por la falta de ilustración«).

Die Verbindung von »exponer a los ojos« mit dem Begriff der *ilustración* in Bezug auf Formen, die allein im Innern des Künstlers existiert haben, führt zwei Begriffsfelder zusammen, die in der Aufklärung getrennte Wege gegangen sind. Ursprünglich gemeinsam mit den aus der aristotelischen Rhetorik übertragenen Begriffen *enárgeia* und *hypotypose* in der römischen Rhetorik für das Ausdrucksfeld der Anschaulichkeit verwendet, verliert die *illustratio* und der mit ihr eng verbundene Begriff der *evidentia* im Zuge der Aufklärung mehr und mehr an

Bildlichkeit. An die Stelle der Veranschaulichung tritt die Idee einer rein geistigen Klarheit und Eindeutigkeit des Denkens.³⁵

Ohne Goyas *Capricho* über die Jahrhunderte hinweg einfach mit der antiken Rhetorik kurzschließen zu wollen, scheint es mir, vor allem angesichts der im Gegensatz zu Frankreich, England oder Deutschland wesentlich präsenteren spanischen Rhetorik-Tradition, zulässig, in Goyas Formel vom Traum/Schlaf der Vernunft, der Zeichen/Monster produziert, einen Rekurs auf diese verdrängte rhetorische Tradition, und damit eine programmatische Öffnung des Aufklärungsbegriffs zu sehen. Auf den Konzeptismus als wichtigem Bindeglied zur antiken Rhetorik haben bereits Anna Maria Coderch und Victor Stoichita hingewiesen. Zwar war die Tradition des Konzeptismus als gesellschaftlich anerkannte und verbreitete Kunstform zu Goyas Zeit bereits durch die klassizistische Ästhetik zurückgedrängt worden, allerdings hat gerade seine Ächtung als Manierismus durch die aufklärerische Forderung nach Nüchternheit, Klarheit und Schlichtheit zu einem Weiterleben in einer Art »Parallel-Sprache«³⁶ geführt, die ihn nicht länger innerhalb der Eliten situiert, sondern zu einer Art geheimen Volkssprache gemacht hat. Indem Goya Text und Bild in den *Caprichos* so miteinander in Beziehung setzt, dass diese sich nicht gegenseitig erläutern, sondern wechselseitig zur Verrätselung der Bilder beitragen und eine eindeutige Interpretation im Sinne der Emblemik unmöglich machen, überträgt er die rhetorischen Verfahren des Konzeptismus auf das Verhältnis von Bild- und Sprachzeichen.³⁷

Eine solche Übertragung kann aber nur gelingen, weil sie ihrerseits an die rhetorischen Figuren der *enárgeia* anzuschließen vermag, die für das Verhältnis von Imagination und ihrer Darstellung wesentlich geworden sind. Im *locus classicus* der antiken Rhetorik, Quintilians *Ausbildung des Redners*, liest sich die Verbindung von Phantasie und *illustratio* wie eine Anleitung zum Verständnis von Goyas Bildprogramm. Herausragende Funktion der *phantasias*, die Quintilian mit dem Begriff der *visiones* übersetzt, ist die Fähigkeit, »die Bilder abwesender Dinge so im Geiste [zu] vergegenwärtig[en], daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben«.³⁸ Schon Quintilian erscheint diese Fähigkeit der Phantasie nicht unproblematisch, aber es geht ihm darum, »aus dieser Schwäche [...] einen geistigen Gewinn [zu] machen«,³⁹ indem sie gezielt zur anschaulichen Schilderung des Tathergangs und dem Hervorrufen entsprechender Affekte eingesetzt wird.

Ich habe Klage zu führen, ein Mann sei erschlagen. Kann ich da nicht all das, was dabei, als es wirklich geschah, vermutlich vorgefallen ist, vor Augen haben? Wird nicht plötzlich der Mörder hervorbrechen? Nicht das Opfer voll Angst aufschrecken? Wird es schreien, bitten oder fliehen? Werde ich nicht den Schlag fallen, das Opfer zusammenbrechen sehen? Wird sich nicht sein Blut, seine Blässe, sein Stöhnen und schließlich sein letzter Todesseufzer meinem Herzen tief einprägen?⁴⁰

Was sich dem Redner als Vision lebendig vor sein inneres Auge stellt, findet seine sprachliche Ausgestaltung in den rhetorischen Figuren des Vor-Augen-Stellens. Quintilian fährt fort: »Daraus ergibt sich die ἐνάργεια (Verdeutlichung), die Cicero ›illustratio‹ (Ins-Licht-Rücken) und ›evidentia‹ (Anschaulichkeit) nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gefühlswirkungen, so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen.«⁴¹ *Illustratio*, *evidentia* und *enárgeia* sind diejenigen Figuren, die die entsprechenden Visionen beim Hörer hervorrufen können und ihn quasi zum Betrachter des zur Szene gewordenen Gegenstandes der Rede machen.

Was an dieser Stelle den Übergang von innerer Visio zu äußerer Anschaulichkeit und zurück zur affektiv besetzten Rezeption gestaltet, wird von Quintilian an anderer Stelle noch einmal differenziert, so dass die Begriffskette *illustratio*, *evidentia*, *enárgeia* und *hypotypose* sich aufspaltet in einen demonstrativ-zeigenden Bereich der Rede und einen eher figurativ-bildlichen. So findet sich im vierten Buch bei der Behandlung der *narratio* der knappe Hinweis, dass die *hypotypose* nicht zur Erzählung gehört,⁴² gleichwohl wird die *enárgeia*, die Quintilian an dieser Stelle mit *evidentia* gleichsetzt, in den Kanon dessen, was eine Erzählung ausmacht, mit aufgenommen. Ihre Merkmale sind: Klarheit, Deutlichkeit, Kürze, Glaubhaftigkeit und Anschaulichkeit, d. h. Evidenz. Die *hypotypose* wird erst im neunten Buch als Figur wieder aufgegriffen. Als »Unmittelbar-vor-Augenstellen« pflegt sie, so Quintilian, »dann einzutreten, wenn ein Vorgang nicht als geschehen angegeben, sondern so, wie er geschehen ist, vorgeführt wird, und nicht im Ganzen, sondern in seinen Abschnitten.«⁴³ Sie »malt bildhaft gegenwärtig«, »so daß man eher glaubt [...] zu sehen als zu hören.«⁴⁴ Rüdiger Campe fasst diese Ausdifferenzierung von *evidentia* bzw. *illustratio* und *hypotypose* pointiert zusammen: »Evidenz und Hypotypose sind einander zugekehrte Spiegel: Sie sind dasselbe – aber einmal als deskriptive Qualität der Narration, einmal als figurative Narrativierung der Deskription. Während die Evidenz in der Erzählung affektlos und nur in belehrender Absicht wirkt, gilt die Figur Hypotypose als Affektmittel schlechthin.«⁴⁵ Was bei Quintilian bereits in Ansätzen auseinandertritt, aber noch aufeinander bezogen bleibt, trennt sich im Verlauf der Wissensgeschichte mehr und mehr in einen demonstrativ-zeigenden und einen figurativ-bildlichen Bereich der Sprache.

Bei Quintilian zielt Veranschaulichung jedoch nicht nur auf das lebhaft Dargestellte, indem es dieses präsent macht, sie zeichnet sich auch dadurch aus, dass sie sich selbst präsentiert. In dieser Selbstpräsentation wird nicht nur das Dargestellte, sondern die Darstellung selbst zum Thema. An die Stelle der *perspicuitas*, die »nur den Durchblick gestattet« und damit den Blick auf den Referenten freigibt, geht es der *enárgeia* darum »sich gewissermaßen selbst zur Schau zu stellen«⁴⁶ und damit

den Blick vom Referenten weg auf das Spiel der Zeichen selbst zu lenken. Dieses selbstrepräsentative Moment, das die *enárgeia* für Quintilian in den Bereich des *ornatus* rückt, findet sich in Goyas Bild-Text-Inszenierung dort wieder, wo seine Rede von den *monstruos* die eindeutige Bildreferenz auflöst und das Monströse zum Effekt eines unkontrollierbaren Zeichenspiels zwischen Bild und Text macht. Quintilians späterer Hinweis auf die »Scheu«, mit der die *hypotypose* »bei den Älteren« verwandt wurde, mag auch als Indiz für das Wissen um die Gefahr dieser Selbstreferentialität und dem mit ihm verbundenen, unkontrollierbaren Affektpotential der *visiones* gelesen werden.⁴⁷ Eine Gefahr, die in der von Goya vorgeführten monströsen Kombinatorik von Bild und Text bei Quintilian ebenfalls mit dem Horazschen Bild vom Monster verbunden wird, wenn er unmittelbar vor der Erläuterung der *enárgeia* als Moment des *ornatus* allgemein vor dem Fehler des Vermischens und falschen Verbindens warnt: »Ein ähnlicher Fehler ist es bei uns, Erhabenes mit Niedrigem, Altes mit Neuem, Poetisches mit Gewöhnlichem zu vermischen; denn dann kommt so ein Ungetüm zustande, wie es Horaz im Anfangsteil seines Buches über die Dichtkunst erfindet«.⁴⁸

Vor diesem Hintergrund lässt sich Goyas Inszenierung einer ambivalenten Einbildungskraft im *Capricho 43* in ganz anderer Weise für die Frage nach seiner Stellung zur Aufklärung fruchtbar machen als dies in der Forschung bislang geschehen ist. Jenseits der Alternative Aufklärungskritik oder Aufklärungsemphase im Sinne der ›Schlaf oder Traum‹-Debatte, findet sich in diesem Blatt eine Erweiterung des Begriffs der *ilustración*, der die Aufklärung an das ihr selbst inhärente, von ihr ausgegrenzte Anschauliche erinnert. Indem im *Capricho 43* Bild und Text in ihrem jeweiligen Sinnaufbau auf ihr anderes verweisen und sich selbst dadurch als differentielle und mehrdeutige Zeichen ausweisen, öffnet das Blatt den Blick für jene Verwobenheit von Evidenz im Sinne von Klarheit und Eindeutigkeit und figurativer Anschaulichkeit, die die Darstellung der Imagination bestimmt. Goyas Radierung rührt damit an ein rhetorisches Verständnis der *ilustración*, die Bildlichkeit und Anschaulichkeit als genuinen Teil der Wissensproduktion ausweist. Greift man angesichts dieser Bildrhetorik noch einmal auf Foucaults Unterscheidung einer vormodernen Phantasie als Gegenspielerin des Wissens im Rahmen vermögenspsychologischer Konzeptionen und einer modernen Phantasie zurück, die sich allererst im »Zwischenraum der Texte«⁴⁹ entfaltet, so lässt sich für Goya von einem Imaginären sprechen, das seinen Ausgang als Seelenvermögen nimmt, in seiner künstlerischen Ausgestaltung aber im ›Zwischenraum von Bild und Text‹ entsteht, und damit dergestalt Teil des Wissens wird, dass es dieses an seine eigene ambivalente Bildlichkeit im Zeichenprozess erinnert.

- 1 Michel Foucault: Nachwort, in: Gustave Flaubert: Die Versuchung des heiligen Antonius, übers. von Anneliese Botond. Frankfurt/M. 1996, S. 217–251, hier S. 222. »Das Imaginäre haust zwischen dem Buch und der Lampe. Man trägt das Phantastische nicht mehr im Herzen, man erwartet es auch nicht mehr von den Ungereimtheiten der Natur; man schöpft es aus der Genauigkeit des Wissens; im Dokument harrt sein Reichtum.« Ebd.
- 2 »Das 19. Jahrhundert hat eine Region der Einbildungskraft entdeckt, deren Kraft frühere Zeitalter sicher nicht einmal geahnt haben. Diese Phantasmen haben ihren Sitz nicht mehr in der Nacht, dem Schlaf der Vernunft, der ungewissen Leere, die sich vor der Sehnsucht aufzut, sondern im Wachzustand, in der unermüdlichen Aufmerksamkeit, im gelehrten Fleiß, im wachsamem Ausspähen. [...] Vielleicht erzeugt, fürchtbarer als der Schlaf der Vernunft, das Buch die Unzahl der Monstren.« Ebd., S. 221 u. S. 227.
- 3 Einen Überblick über die beiden Auslegungsstrategien gibt Christopher Soufas: »Esto si que es leer«. Eine neue Lektüre von Goyas *Caprichos*, in: Volker Bohn (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Bd. 3. Frankfurt/M. 1990, S. 129–161. Zusammen mit Victor Stoichitas und Anna Maria Corderchs Studie zur karnevalesken Tradition in Goyas *Caprichos* [Victor I. Stoichita, Anna Maria Corderch: Goya. Der letzte Karneval. München 2006] zählt Soufas Aufsatz zu den wenigen Versuchen, Goyas Blatt und mit ihm die ganze Serie aus der Dichotomie dieser Auslegungstradition zu befreien. Auch er greift dabei auf den Begriff der Einbildungskraft zurück, versteht diese aber als inneres Seelenvermögen, dessen ambivalente Bildkraft parodistisch gegen die auf Eindeutigkeit und Übersetzbarkeit zielenden Bildkonzepte zeitgenössischer sensualistischer und empiristischer Konzepte aufgerufen wird.
- 4 Die drei bekanntesten Manuskriptsammlungen sind der Prado-, der Ayala- und der Nationalbibliothekskommentar. Vgl. zu den Kommentarsammlungen ausführlich René Andioc: Al margen de los *Caprichos*. Las ›Explicaciones‹ manuscritas, in: Nueva Revista de Filología Hispánica, Vol. 33 (1984), S. 257–84, und Helmut C. Jacobs: Der Schlaf der Vernunft. Goyas *Capricho 43* in Bildkunst, Literatur und Musik. Basel 2006.
- 5 »Die Phantasie, die von der Vernunft verlassen ist, bringt [unglaubliche] Monster hervor, verbunden mit ihr ist sie die Mutter der Künste [und Quelle ihrer Wunder]«. Ayala-Kommentar mit den Zusätzen des Prado-Kommentars in eckigen Klammern, hier zitiert nach Peter K. Klein: *Insanity and the sublime. Aesthetics and Theories of Mental Illness in Goya's Yard with lunatics and Related Works*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 61 (1998), S. 198–252, hier S. 214. Der insgesamt instruktive Text zum Verhältnis von Wahnsinn, Einbildungskraft und Kunsttheorie liest den Kommentar allerdings als Vereindeutigung im Sinne einer Übersetzung von *sueño* als Schlaf: »The word ›sueño‹ in the title of *Capricho* no. 43 must, therefore, be translated as ›sleep‹ (hence: ›The Sleep of Reason‹ and not ›The Dream of Reason‹, as is often said erroneously in recent Goya scholarship).«
- 6 Baltasar Gracián: *Oraculo manual*. In der Übersetzung von D. August Friedrich Müller. Leipzig 1715/1717, hier zit. n.: Gabriele Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750. Tübingen 1998, S. 27. In ihrer ausführlichen Studie zum Verhältnis von Einbildungskraft und Aufklärungsphilosophie zeichnet Gabriele Dürbeck auch die komplizierte und den Text häufig bereits interpretierende Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte des Handorakels detailliert nach. Für die Ausdifferenzierung der Konzeption der Einbildungskraft in Spanien vgl. Jacobs, Der Schlaf der Vernunft (Anm. 4). Jacobs' ausführliche Darstellung des Entstehungskontextes des Blattes bietet die umfangreichste Materialsammlung zur zeitgenössischen Debatte um die Phantasie in Spanien. Vgl. auch ders.: *Capricho, Fantasía, Imaginación. Die Begriffsgeschichte der Phantasie in der spanischen Aufklärung*, in: Archiv für Begriffsgeschichte 46 (2004), S. 137–182. Interessant für unseren Zusammenhang ist die von der deutschen Übersetzung nicht mit transportierte rhetorische Dimension des Begriffs des Scharfsinns. Der spanische Begriff der *agudeza*, den Gracián an dieser Stelle verwendet, weist nicht nur auf eine Verbindung von Einbildungs-

- kraft und Verstandestätigkeit, sondern benennt die für den Konzeptismus zentrale Figur des spitzfindigen Wortspiels. Die Tätigkeit der Phantasie wird hier verknüpft mit einer spezifischen Variante barocker Rhetorik, die nicht auf einen Gegensatz von Sinnlichkeit und Urteil zielt, sondern auf eine Phantasie, die sich der *agudeza verbal* bedient, d. h. durch Ambivalenzen auf der phonetischen, der semantischen wie der visuellen Ebene die Sinne und den Intellekt gleichermaßen an eindeutigen Wahrnehmungen und Sinnzuschreibungen hindert. Vgl. zur Rolle des Konzeptismus für Goya ausführlich Stoichita, Coderch, Goya (Anm. 3), S. 205–233.
- 7 Johann Christoph Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit, darinn alle philosophischen Wissenschaften, in ihrer natürlichen Verknüpfung, in zween Theilen abgehandelt werden. Zum Gebrauche akademischer Lectionen entworfen, mit einer kurzen philosophischen Histoire, nöthigen Kupfern und einem Register versehen von Johann Christoph Gottscheden. Leipzig 1733, in: Johann Christoph Gottsched, Ausgewählte Werke, hg. von P.M. Mitchell, Fünfter Band, Erster Teil, Berlin, New York 1983, § 895, S. 520. Vgl. zur Einbildungskraft bei Gottsched auch ausführlich Dürbeck (Anm. 6), S. 47–54.
 - 8 Ebd., § 894, S. 520.
 - 9 Stoichita, Coderch, Goya (Anm. 3), S. 206.
 - 10 Die ausführlichste Darstellung der melancholischen Implikationen in Goyas Werk gibt Folke Nordström: Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya. Stockholm, Göteborg, Uppsala 1962.
 - 11 Vgl. zu den Bezügen zwischen dem *Capricho 43* und Goyas Portrait von Jovellanos John Dowling: The Crisis of the Spanish Enlightenment: *Capricho 43* and Goya's Second Portrait of Jovellanos, in: Eighteenth-Century Studies, Vol. 18, No. 3 (Spring 1985), S. 331–359.
 - 12 Aristoteles: *Problemata physica*. Übers. von Hellmut Flashar, in: Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grunach, hg. von Hellmut Flashar, Berlin 1983, Bd. 19, S. 250–257, hier S. 250.
 - 13 Vgl. Raymond Klібанsky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt/M. 1990. Die Studie betont, dass erst bei Ficino »die Gleichsetzung von ›Aristotelischer‹ Melancholie und Platonischem *furor divinus*, die die Antike selbst nie klar formuliert hat, ausdrücklich vollzogen wird. Damit – und erst damit – hat die Neuzeit den modernen Begriff des Genies geschaffen, indem sie antike Gedanken zwar wieder aufgreift, ihnen aber einen ganz neuen Sinn gab«. Ebd., S. 361f.
 - 14 Aristoteles: Über Gedächtnis und Erinnerung, in: Kleine naturwissenschaftliche Schriften (*Parva naturalia*), in: Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grunach, hg. von Hellmut Flashar. Berlin 2004, Bd. 14, S. 11–20, hier S. 19.
 - 15 Soufas zitiert eine Variante, die den Traum definiert als »das Ereignis oder die Gegenstände, die sich im Schlaf in der Phantasie präsentieren.« Vgl. Soufas, *Esto si que es leer* (Anm. 3), S. 159.
 - 16 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen (1751). Darmstadt 1962, I.II, § 17, S. 108.
 - 17 Juan Huarte: Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. Übers. von G. E. Lessing. Nachdruck der Ausgabe Zerbst 1752, mit einer kritischen Einleitung und Bibliographie von Martin Franzbach. München 1968, S. 83.
 - 18 Vgl. Jacobs, *Der Schlaf der Vernunft* (Anm. 4), S. 217ff. sowie ausführlich, Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung* (Anm. 6), S. 139–146.
 - 19 »Der schlafende (oder träumende) Autor. Seine Absicht ist es bloß, schädliche Gemeinplätze zu verbannen und mit diesem Werk der Launen das dauerhafte Zeugnis der Wahrheit zu verewigen« Zit. n. Jacobs, *Der Schlaf der Vernunft* (Anm. 4), S. 34.
 - 20 »Meine Absicht ist es bloß, einen weitverbreiteten Irrtum, der in dieser Sache vorliegt, zu verbannen«. Zit. n. André Stoll: Goyas Zylinder. Der ästhetische Genesisbericht der ›Caprichos‹ und das Medienpublikum, in: Merkur 46 (1992), H. 514–525, S. 219–239, hier S. 231. Stoll sieht hierin jedoch lediglich eine »papageienartig jeder zensur- und inquisitionsbedrohten kritischen Äußerung als Schutzbehauptung voraufgeschickte Äußerung«, durch die der eigentliche Bildge-

- halt, ein die drei Fassungen durchlaufender »Erkenntnisweg des Subjekts zu seiner Epiphanie« (Ebd., S. 224) verschleiert werden soll.
- 21 Vgl. Werner Busch: Goya und die Tradition des »capriccio«, in: Max Imdahl (Hg.): Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? Köln 1986, S. 41–73. Zur Kunstgattung des Caprichos allgemein vgl. den Katalog: Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik, hg. von Ekkehard Mai, Red. Joachim Rees, Mailand 1996.
 - 22 Vgl. Busch, Goya und die Tradition des »capriccio« (Anm. 21), S. 41–73.
 - 23 Vgl. zur Umwertung des Monströsen im Rahmen der Neukonzeption der Einbildungskraft im 18. Jahrhundert Inge Baxmann: Monströse Erfindungskunst, in: dies., Michael Franz, Wolfgang Schäffner (Hg.): Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert, Berlin 2000. S. 404–417.
 - 24 Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst, Lateinisch/Deutsch, übers. und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer, Stuttgart 2005, V.1–9. Horaz' *Ars Poetica* wurde von Goyas Freund Tomás de Yriarte ins Spanische übersetzt. Vgl. zu dieser möglichen literarischen Quelle für Goyas *Capricho 43*, George Levitine: Literary Sources of Goya's Capricho 43, in: The Art Bulletin March 1955, Vol. XXXVIII/1, S. 56–59.
 - 25 Denis Diderot: Œuvres esthétiques. Textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologies, notes et relevés de variantes, par Paul Vernières. Paris 1968, S. 762. Vgl. auch Jacobs, Der Schlaf der Vernunft (Anm. 4), S. 348–357.
 - 26 Zwar galten die *monstra* insgesamt als Zeichen für Gottes Zorn über den menschlichen Lebenswandel, als Wunderzeichen sind sie jedoch ganz allgemein zunächst Zeichen der göttlichen Macht als solcher. Vgl. zur Rolle der *monstra* im 16. Jahrhundert Irene Ewinkel: De monstris. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts. Tübingen 1995. Zur wirkungsmächtigen Verbindung von Einbildungskraft, Monstrosität und Weiblichkeit vgl. ebd., S. 151–226 sowie die Arbeiten von Esther Fischer-Homberger: Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungskraft. Darmstadt, Neuwied 1984 und Marie-Hélène Huet: Monstrous Imagination. Cambridge, Mass. 1993. Die Rolle des Geschlechts in der Geschichte der Einbildungskraft, die sich schon bei Aristoteles findet, dann aber vor allem bei Pico della Mirandola, Montaigne und Malbranche eine Rolle spielt, kann hier nicht verfolgt werden, wäre aber vor allem in Hinblick auf die in den Vorfassungen deutlich als weiblich gekennzeichnete Fledermaus im Bildzentrum interessant.
 - 27 Zit. n. Jacobs, Der Schlaf der Vernunft (Anm. 4), S. 351.
 - 28 Joseph Addison: Taste and the Pleasures of the Imagination, in: Critical Essays from *The Spectator* by Joseph Addison with four Essays by Richard Steel, ed. by Donal F. Bond, Oxford 1970, S. 179. Dass Goya den Essay gekannt haben könnte, vermutet schon José Lopez-Rey, der darauf hinweist, dass der Essay zwar erst 1804, also fünf Jahre nach dem Erscheinen der *Caprichos* auf Spanisch erschienen ist, dass Goya aber mit der Diskussion über den Essay vertraut gewesen sein könnte, nicht zuletzt durch seine Bekanntschaft mit dem späteren Übersetzer José Luis Munárriz. Vgl. José Lopez-Rey: Goya's Caprichos. Beauty, Reason & Caricature, 2 Bde. Princeton 1953, hier Bd. 1, S. 81.
 - 29 Der Terminus der *Idioma universal* ist in der Forschung vielfach diskutiert worden, wobei die *Idioma universal* häufig an zeitgenössische Debatten um einen gestischen Sprachursprung und das Taubstummalphabet angeschlossen wurde: Vgl. Bernd Growe: Ydioma universal. Goya und die Sprachlichkeit der Kunst, in: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte VII (1985), S. 33–56; Barbara Kornmeier: »Ydioma universal«. Goyas Taubstimmalphabet im Kontext seines Geniekonzeptes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1998). S. 1–17 und Soufas, Esto si que es leer (Anm. 3), S. 134–142, der den Stich ebenfalls als Ausdruck der Ambivalenz der Einbildungskraft liest, die den Anspruch einer auf Eindeutigkeit zielenden *Ydioma universal* konterkariert.
 - 30 Soufas, Esto si que es leer (Anm. 3), S. 133.
 - 31 Als wichtigstes Dokument für Goyas ästhetische Konzeption steht der Kommentar im Mittelpunkt zahlreicher kunsthistorischer Arbeiten zu Goya. Vgl. u.a. die Beiträge in: Werner

- Hofmann, Edith Helmann, Martin Warnke (Hg.): Goya. »Alle werden fallen«. Frankfurt/M. 1987 und Jutta Held: Francisco de Goya. Reinbek 1998.
- 32 »Sammlung von Drucken mit eigenwilligen Themen, erfunden und im Säurebad gestochen von Don Francisco de Goya«. Zit. n. Jacobs, Der Schlaf der Vernunft (Anm. 4), S. 306.
- 33 »Da der Künstler überzeugt ist, daß das Verspotten von menschlichen Verfehlungen und Lastern (das eigentlich Sache der Rhetorik und der Dichtkunst ist) genauso gut Gegenstand der Malerei sein kann, hat er sich als geeignete Themen für sein Werk aus der Vielzahl der Torheiten und Irrtümern, wie sie sich in jeder menschlichen Gesellschaft finden [...], diejenigen auserkoren, [...] für die es sich lohnt, die Phantasie des Künstlers zu bemühen. [...] Nachdem die meisten der auf diesen Stichen abgebildeten Dinge frei erfunden sind, mag die Erwartung nicht allzu vermessen sein, daß deren Schwächen und Mängel beim Kenner auf Nachsicht stoßen, sobald er erkennt, daß der Künstler weder die Natur noch andere Beispiele nachgeahmt hat. Und weil die Natur nachzuahmen genauso schwierig ist wie das Gelingen dieser Nachahmung bewundernswert, so gebührt dem eine gewisse Anerkennung, der sich von eben der Natur fernhält und dem Betrachter Formen und Haltungen vor Augen führt, die bis dahin nur im menschlichen Geist existiert haben, konfus und dunkel infolge mangelnden Wissens oder von zügellosen Leidenschaften durcheinander gebracht.« Zit. n. Jacobs, Der Schlaf der Vernunft (Anm. 4), S. 308.
- 34 Held weist darauf hin, dass der Kommentar auch als Beitrag zur *ut-pictura-poesis*-Debatte zu lesen ist. »In den Caprichos sieht er [Goya] sich nicht mehr als handwerklich arbeitender Maler, sondern als Denker und Kritiker, als aufgeklärter Intellektueller. Damit stellt er sich auf eine Stufe mit den Literaten seiner Zeit, die er in den neunziger Jahren so häufig portraitiert hatte.« Held, Francisco de Goya (Anm. 31), S. 70.
- 35 Vgl. zu dieser Ausdifferenzierung grundlegend Rüdiger Campe: »Vor Augen Stellen«. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposium 1995. Stuttgart 1997, S. 208–225. Zur Rolle der Anschauung für die Wissensproduktion im Rahmen der neueren Debatten um »Poetologien des Wissens« (Joseph Vogl) vgl. neben dem oben zitierten Aufsatz von Rüdiger Campe (Anm. 35) auch ders.: Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts, in: Vorträge aus dem Warburghaus 8 (2004), S. 105–134 und ders.: Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit. Evidenz im 18. Jahrhundert, in: Roland Borgards, Johann Friedrich Lehmann (Hg.): Diskrete Gebote. Geschichte der Macht um 1800. Würzburg 2002, S. 15–32 sowie Sibylle Peters, Martin Schäfer (Hg.): Intellektuelle Anschauung. Bielefeld 2006. Zu betonen ist, dass es bei der Engführung von Bildlichkeit, Einbildungskraft und Aufklärung in Goyas Stich nicht um eine Indienstnahme des Stiches als »Illustration« der Generation von Wissen geht, sondern Goyas Bild-Text-Ästhetik als ein eigenständiger künstlerischer Beitrag zu dieser Frage behandelt wird.
- 36 Stoichita, Coderch, Goya (Anm. 3). S. 208.
- 37 Vgl. Stoichita, Coderch, Goya (Anm. 3), S. 205–233.
- 38 Marcus Fabius Quintilianus: Institutionis Oratoriae. Ausbildung des Redners, Zwölf Bücher, hg. u. übers. von Helmut Rahn, 2 Teile. Darmstadt 2006, hier Buch VI 2, 29.
- 39 Ebd., VI 2, 30.
- 40 Ebd., VI 2, 31.
- 41 Ebd., VI 2, 32.
- 42 »Denn die ὑποτύπωσις (Ausmalung) darf man nicht für eine Erzählung halten.« Ebd., IV 1, 3.
- 43 Ebd., IX 2, 40.
- 44 Ebd., IX 2, 41.
- 45 Campe, Vor Augen stellen (Anm. 35), S. 219.
- 46 Quintilian, Institutionis Oratoriae (Anm. 38), VIII 3, 61.
- 47 Vgl. Rodolphe Gasché: Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt/M. 1994, S. 152–174, bes. S. 158f.
- 48 Quintilian, Institutionis Oratoriae (Anm. 38), VIII 3, 60.
- 49 Foucault, Nachwort (Anm.1), S. 222.

»A Thin Layer of Deception Between Us!«

Medial gestiftete Intensität und Intimität als ihr phantomatischer Rest

Melancholy is the most legitimate of the poetical tones.

Edgar Allan Poe

In der philosophischen Debatte über Privatheit spielt das Recht auf einen vor den Blicken Fremder geschützten Intimraum eine gewichtige Rolle. Es scheint, als reklamierten wir im Namen der Privatheit inmitten der sichtbaren Welt wie in einem ›optisch-unbewussten‹ Raum – für uns selbst und die anderen – temporär ›unwahrnehmbar‹ zu werden. Ich möchte im Folgenden dem Verdacht nachgehen, dass die damit einhergehende Anästhesierung des Eigenen wie des Fremden das auszuschließen droht, was Privatheit zu eröffnen schien: nämlich das Stattfinden von Intimität. Alternativ möchte ich vorschlagen, Privatheit als Kontrollphantasie (über Eigenes wie Fremdes) ebenso zu verabschieden wie die Vorstellung, Intimität basiere auf Privatheit. Stattdessen möchte ich zeigen, wie sich Intimität – verstanden als der Wunsch nach einer zwar geschützten, jedoch *intensiven* Begegnung mit etwas Fremdem – auf vorzügliche Weise *mediengestützt* und das heißt *distanzbasiert* erzeugen lässt. Zu diesem Zweck konfrontiere ich die philosophische Debatte bei Richard Sennett, Raymond Geuss und Beate Rössler mit drei künstlerischen Positionen, die sich in ausgezeichneter Weise mit dem Problem der Veröffentlichung des scheinbar Privaten auseinandersetzen: Linda Montano, Sophie Calle und Janet Cardiff. Insbesondere Cardiffs Stimme thematisiert in ihren *audio walks* die Funktion der medialen Trennung, das Nicht-zur-Deckung-Kommen, die Unmöglichkeit der perfekten Synchronisation zweier Menschen. (Deren ›mediale‹ Getrenntheit erscheint dabei als Echo auf ihre ›natürliche‹ Getrenntheit.) Damit hält Cardiff zugleich die Sehnsucht aufrecht, einen intimen Kontakt mit der uns umgebenden Welt herstellen zu können. Intensität, so der Befund, lässt sich auf vorzügliche Weise *medial* übertragen, als *surplus* bleibt das Versprechen von Intimität ihr phantomatischer Rest.

Was glauben wir aus philosophischer Perspektive über die Natur, den Zweck und den Wert von Privatheit und Intimität zu wissen? Um das Jahr 2000 erschienen im selben Verlag zwei höchst unterschiedliche Bücher zum Thema: Beate Rösslers liberalistisch inspiriertes Buch *Der Wert des Privaten* (2000) und Raymond Geuss' genealogisch und Liberalismus-kritisch ausgerichtetes Werk *Privatheit. Eine Genealogie* (2002). Bei Rössler heißt es, einleitend:

Privat ist, mit wem ich zusammenlebe und was ich über meine Kollegen denke. Privat ist mein Tagebuch ebenso wie ein Teil meiner Korrespondenz; meine Privatsache ist, welche Kleidung ich trage, in welche Kirche ich gehe und welchen Beruf ich wähle; privat ist außerdem mein Heim und Herd, privat ist also auch meine Wohnung; privat ist schließlich ebenso die Frage, auf welche Schule ich mein Kind schicke; und wenn ich mit einem Freund im Café sitze, dann ist das zwar ein öffentlicher Ort, aber eine private Angelegenheit.¹

Aus der Art der Aufzählung der Amsterdamer Philosophin geht bereits hervor, dass wir das Etikett ›privat‹ für sehr verschiedene Vollzüge reservieren. Die wenigsten davon finden in den eigenen vier Wänden statt, sondern betreffen ein offen und öffentlich *sichtbares* Verhalten. Diese Vollzüge als ›privat‹ zu deklarieren, bedeutet die Beanspruchung einer ›Schutzzone‹ mitten im sichtbaren, öffentlichen Leben, in der sich die BürgerInnen unbeobachtet und unbehelligt – von der Presse wie vor anderen neugierigen Blicken – wähnen dürfen und frei wissen, nicht nur vom Eingriff ihres Staates, sondern auch von der vorschnellen Ver- oder Beurteilung durch ihre MitbürgerInnen. Private Entscheidungen sind solche, die *nicht* zur Disposition stehen; für die es *keiner* besonderen Rechtfertigung bedarf.

Normativer Hintergrund für diese Wertschätzung des Privaten ist die Annahme, dass wir unsere demokratischen Rechte nur dann substantiell ausüben werden können, wenn zunächst die *freie Entfaltung unserer Persönlichkeit* garantiert ist. Wir müssen *Selbstbestimmung (Autonomie)* über die unsere Person und unsere Körper *unmittelbar tangierenden* Bereiche ausüben dürfen. Für Rössler ist genau diese Ausübung der für unser politisches System so konstitutiven Selbstbestimmung gefährdet, wenn es keine Privat- und keine Intimsphäre mehr gibt, in der wir uns *ausprobieren und selbst entwerfen* dürfen, ohne von Sanktionen bedroht zu sein.

Privatheit, das ist – zugespitzt gesagt – der Versuch, mitten im Sichtbaren in einer Zone zu leben, in der die Ordnung der Dinge, die einem gehören, und die Verfassung der Menschen, die einem lieb sind, *unbewusst und damit unwahrnehmbar* bleiben kann. Deshalb muss jeder ›verobjektivierende‹, d. h. ›fremde‹ und ›befremdende‹ Blick von außen verwehrt bleiben. (Er könnte ›ansteckend‹ sein!) Dass es sich hierbei um ein *fragiles Konstrukt* handelt, das mit der na-

türlichen Neugierde des Menschen, den vitalen Interessen des Marktes und der Medien, aber auch mit dem Kontrollbedürfnis des Staates in Konflikt geraten kann, wird schnell klar.²

Raymond Geuss erklärt in seiner Genealogie das »Recht auf Privatheit«³ zu einer genau datierbaren Erfindung der Ehefrau eines gewissen Samuel Warren, der es 1890 gründlich »mißfiel [...], daß die Zeitungen über die von ihr gegebenen Partys berichteten«.⁴ Es sei ein Trugschluss zu glauben, es gebe »die Unterscheidung von öffentlich/privat«⁵ als einzig substantielle und historisch stabile Unterscheidung; vielmehr sei zu fragen, wann und warum wir auf diese Unterscheidung bestünden.⁶ Für unseren Zusammenhang ist Geuss' 2. Kapitel interessant, in dem es um die gezielte Verletzung der Prinzipien der »zivilen Unauffälligkeit« und »Nichtbeachtbarkeit«⁷ durch den in aller Öffentlichkeit masturbierenden Diogenes von Sinope geht: »[I]ch habe dem anderen, dem ich möglicherweise begegne, zu gestatten, mich unbeachtet zu lassen und mit den Beschäftigungen fortzufahren, die er oder sie vorhat, ohne von mir Notiz nehmen zu müssen. Ich habe mich niemandes Aufmerksamkeit aufzudrängen.«⁸ In aller Öffentlichkeit unbeobachtet bleiben zu dürfen, setzt nach antikem, griechischem Verständnis voraus, dass man sich *unauffällig* benimmt. Das Prinzip der »Nichtbeachtbarkeit« hatte also gleichzeitig die Öffentlichkeit vor dem Privaten *und* dadurch das Private im Öffentlichen zu schützen. (Dahinter stand nicht nur der Schutz vor Ärgernis und Ekel, sondern auch die präventive Abwehr von Neid und die Erfahrung von Ungleichheit, weswegen die öffentliche Befriedigung auch noch viel geringerer Gelüste, wie etwas das Stillen des Hungers, lange Zeit verpönt war.) Dass Diogenes seinerseits nicht provozieren wollte, sondern dem Ideal »individueller Selbstgenügsamkeit«⁹ zu gehorchen suchte, ist in diesem Zusammenhang nebensächlich.

Wichtig ist die in der Episode aufscheinende Gefahr. Das prekäre Private wird möglicherweise gar nicht durch die Exponierung in der Öffentlichkeit, sondern durch eine ganz andere Form der Tyrannei bedroht, die von innen kommt. So proklamiert der amerikanische Kulturwissenschaftler Richard Sennett 1977 den Verfall und das Ende des öffentlichen Lebens und spricht im Gegenzug von der wachsenden *Tyrannei der Intimität*.¹⁰ Die Welt intimer Empfindungen verlöre mit dem Bedeutungsverfall des öffentlichen Lebens als ihrem natürlichen Gegengewicht alle schützenden Grenzen; *hypertrophe Vorstellungen von absolutem Glück und körperlicher Liebe* deformierten fortan die zwischenmenschlichen Beziehungen, ein narzisstischer Körperfetischismus werde in der westlichen Welt global, Liebe asozial usf. Hintergrund ist für Sennett ein falsch verstandenes Junktum von Persönlichkeit und Glauben an deren identitätsstiftende Authentizität, untermauert durch die Doktrin der »Natürlichkeit«, die – etwa zeitgleich mit Jane Austins *Sense and Sensibility* (entstanden seit 1796, veröffentlicht jedoch erst 1811) – am

Ende des 18. Jahrhunderts aufkommt. Die Verhaltensmasken, die man bis dato ›in der Öffentlichkeit‹ des Ancien Régime zu verschiedenen Anlässen zur Schau trug, gelten nun als gekünstelt; ihr eminent pädagogischer und performativer Mehrwert, nämlich, dass sie die vorschnelle Identifikation mit einer dieser Masken verhindern und ein distanziertes Selbstverhältnis pflegen, geht damit für Sennett unrettbar verloren. Nicht – wie bei Rössler – die Indiskretion, d. h. die Verobjektivierung des eigenen durch den fremden Blick, stört den Aufbau eines gelingenden und autonomen Selbstverhältnisses, sondern *die Unfähigkeit, Distanz zu sich selbst und anderen Menschen auszuhalten*, tötet die Möglichkeit gelingender Intimität nach Sennett.¹¹

II

Interessanterweise entwickelte sich parallel zu Sennetts Diktum in den Kunstszene von New York und Paris eine intensive Auseinandersetzung mit mal brachialen, mal ironischen Codierungen von Intimität, die das dahinter liegende Versprechen eines Schutzraums inmitten des Allzu-Sichtbaren, Optisch-Bewussten nicht aufzugeben bereit waren. So vollzieht sich zur selben Zeit, in der Sennett seine groß angelegte Kulturkritik an einer Gesellschaft veröffentlicht, in der Kunstszene eine *Gegenbewegung*, welche die ästhetische Seite der Intimität entdeckt und die klandestinen medialen Bedingungen untersucht, unter denen sie sich überhaupt nur entfalten kann. (Genau in diesen Kontext schreibt sich, wie wir sehen werden, später Janet Cardiff ein.¹²) So richten KünstlerInnen ihre Aufmerksamkeit auf die Schamgrenze, die einst das alltägliche Leben – als langweilig und nicht sensationstauglich gescholten – den Diskursen von Wissenschaft und Kunst entzog.

Dies geschieht unter den hierfür gut beschaffenen Bedingungen des Kunstraums; ein öffentlich zugänglicher Raum zu sein, der die Betrachtenden jedoch als Anschauende, Nachdenkende, Kontemplierende zugleich ›im Privaten‹ belässt. Die Bewegung breitet sich quer zu den herrschenden Strömungen der *arte povera* und der *installation art* vor allem – das scheint kein Zufall zu sein – unter Künstlerinnen aus und findet lange keine nennenswerte Resonanz. Stellvertretend für andere seien hier nur zwei der schillerndsten Gestalten genannt: Sophie Calle (Paris) und Linda Montano (New York), die sich zur Intimität folgendermaßen äußert: »Without consistent emotional cleansing and maintenance we are often blind to or incapable of healthy intimacy.«¹³

Linda Montano – Janet Cardiff wird sie später eine ihrer Inspirationsquellen nennen – begann ihre Karriere mit geführten *walking tours* durch San Francisco (*The Rose Mountain Walking Club*). Später rief, schrie und sang sie zwölf Stunden lang

alle möglichen Sünden von einem Balkon des San Francisco Museum of Modern Art herab (*Listening to the '80s, Inside and Out*).¹⁴ Berühmt wurde sie mit *The Rope Piece* (1983/84), als sie sich zusammen mit Tehching Hsieh der kynischen Aufgabe widmete, ein Jahr mit diesem durch ein acht Fuß langes Seil verbunden zu leben; gebunden an das Gebot, sich in dieser Zeit *niemals* zu berühren.

Auch viele Werke der Französin Sophie Calle funktionieren als soziale Intervention, die – als persönliches Experiment getarnt – die Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem, Scham und Schamlosigkeit durch gezielte mediale Eingriffe (wie die Verfolgung von Fremden mit der Kamera, die Veröffentlichung eines Adressbuchinhalts in *Libération*) zu verletzen versuchen.¹⁵ Calle beginnt 1979 damit, Fremde einzuladen, in ihrem Bett zu übernachten, um sie schlafend zu photographieren und die Photos zusammen mit ihren Kommentaren dazu auszustellen.¹⁶ Als Zimmermädchen getarnt, photographiert Sophie Calle 1981 für die Arbeit *Suite Vénitienne* einen Monat lang in Venedig den Schrank-, Koffer- und Mülleimerinhalt der ihr zugänglichen Hotelzimmer: »Ich untersuchte die persönliche Habe der Hotelgäste und die Art und Weise, wie sie ein und denselben Raum in ihr temporäres Zuhause verwandelten.«¹⁷ Woher rührt die Lust nach einem Blick in ein ›authentisches‹ – sich unbeobachtet fühlendes – Leben?

Privatheit, so lässt sich *ex negativo* aus der Funktionsweise von Calles Interventionen schließen, das ist der prekäre Versuch, den eigenen Dingen – Büchern, Kleidern, Parfümflaschen – eine sichtbare Ordnung zu geben, die nur so lange ›unbewusst‹ und d. h. *für uns* unsichtbar bleiben kann, wie kein ›fremder‹ Blick von außen auf sie fällt. Privatheit, das ist das Paradox, mitten im Sichtbaren temporär *unsichtbar* werden zu dürfen. Unsere Sehnsucht nach Authentizität kündigt vom Verlust dieses imaginären Raumes inmitten der sichtbaren Dingwelt.

Authentisch nennen wir jene, die sich vor unseren Augen wie unbeobachtet geben, Wesen ohne sichtbares Über-Ich, ohne Selbst-Korrektur, ohne Meta-Psychologie, ziemlich unheimliche Zeitgenossen also. Dennoch sehnen wir uns offenbar danach, uns in einem kritikfreien, rechtfertigungslosen, ›unbewussten‹ und dadurch geschützten ›Raum‹ zu retten, in dem uns keine Objektivierung folgen, keine Distanzierung mehr treffen kann. Vielleicht liegt ja auch hierin das Geheimnis des Funktionierens von Janet Cardiffs Arbeiten. Idealerweise werden wir hier in ein Zwiegespräch mit uns selbst verwickelt, das unter der Anleitung einer Stimme geschieht, die uns nicht mit ihrem körperlichen *counterpart* belästigt.

Seit 1992 hat die kanadische Künstlerin ein Kunstwerk völlig neuen Typs und Formats entwickelt. Ausgerüstet mit Discman und Kopfhörer schickt Cardiff ihre BesucherInnen hinaus in die Straßen und Parks der Stadt; hinaus aus den Museen, hinein in die angrenzenden Keller, Archive, Treppenhäuser, umgebenden Gärten. Ihre Stimme gibt dabei den Ton an. Und sie gibt Unerhörtes zu hören: den Flügelschlag eines Fliegenschwarms, Gesprächsfetzen von einer nahen Bank,

das Rascheln eines eben zertretenen Blattes, das Herüberwehen einer längst vergessenen Musik. Einander überlagernde Tonspuren verwandeln die Welt für die Betrachtenden – sie auf einer unsichtbaren Bühne sanft dirigierend – in ein vollkommenes Kinoereignis, das der Filmmacher Atom Egoyan zu Recht als *physical cinema* beschrieben hat. Wem also Glauben schenken? Dem Gehörten, dem Gesehenen, dem Vorgestellten, dem Wahrscheinlichen?

Cardiffs *audio walks* führen die Betrachtenden aus dem Reich des etablierten Sehens hinaus. Sie synchronisieren den eigenen Atem mit dem bloß gehörten Atmen einer körperlosen Stimme. Es funktioniert nach dem Modell der Trance; erzeugt wird die Simulation von Schwellenbewusstsein mittels einer ›akustischen Rückkoppelung‹, welche den Zuhörer mit der wundersam verführerischen Stimme einer fremden Frau verbindet. (Scheherazade, die Sirenen, der nächtliche Gesang unserer Eltern: Cardiffs gleichbleibende, unaufgeregte Stimme arbeitet auch gegen die – klischierten – Inbilder an, die sich in unserer Kultur mit dem Auftreten körperloser Frauenstimmen verbinden.)

Durch die Kopfhörer ist der Kontakt zur Welt zwar gedämpft, jedoch keineswegs abgebrochen, so dass man sich in wenigstens *zwei* akustischen Räumen zugleich aufhält: dem vorab aufgezeichneten und dem sich aktuell ereignenden. Einer ›audio-visuellen Brücke‹ gleich findet eine Überschneidung von vorgespielten und unvorhergesehenen Ereignissen statt. Wie in einem *cadavre exquis*-Spiel scheint sich die Wirklichkeit in unterschiedliche akustische und visuelle Welten aufzufächern, teils zu verdoppeln, teils zu ergänzen.

Durch die dem menschlichen Ohr nachempfundene Aufnahmetechnik, die einen perfekten 3-D-Eindruck vermittelt, liefert alles Gehörte den Raum, dem es entstammt und die Richtung, die es nahm, mit. Ausgestattet mit allen Anzeichen von Präsenz, verlangt das Gehörte aufgrund seiner Prägnanz nach einem visuellen Gegenstück. Cardiffs Arbeiten zeigen, wie sehr das bloß Gehörte auch das Zu-Sehende affiziert, infiziert, dirigiert. Man *meint* zu sehen und *möchte* sehen, was man hört. Die Irritation wird perfekt, wenn die Synchronisation des eben Gesagten mit dem gerade Gesehenen gelingt. Schön und unheimlich ist es, wenn man plötzlich eine am Fuß verletzte Taube erblickt, von der Cardiff gerade noch gesprochen hat.

Man mag ihr Geheimnis auch in ihrem Minimalismus entdecken: Allein die schlichte Präsenz einer Stimme, die sich jedem einzelnen Zuhörer (vermeintlich) zuwendet, ist eine Form der Wunscherfüllung. Sie erfüllt Wünsche nach Ablenkung vom Gewöhnlichen, nach Intensität, nach Intimität, die dicht unter der Oberfläche der Notwendigkeiten warten. Die Freude, das ›Wunder einer Analogie‹ (Proust) zwischen aktuellem sinnlichen Eindruck und dem plötzlich aufkeimenden, weit zurückliegenden Erinnerungsbild, widerfährt auch dem Besucher von Cardiffs *walks*, wenn der Moment günstig ist.

Vielleicht fängt diese Kunst mit der Entdeckung der anthropologischen Tatsache an, nämlich dass das Gehörte unmittelbar Gefühle evoziert, unabhängig von der Tatsache, ob es auch real sichtbar ist. Während das Auge sucht (und Beute macht), lauscht das Ohr (auf das, was uns erbeutet). Das Ohr ist das Organ der Angst. Nicht leicht, es in Sicherheit zu wiegen. Warum funktioniert die akustische Täuschung, das Hörig-Werden bei Cardiff so selbstverständlich?

- Die Geräusche, Stimmen und Töne müssen zu den Erwartungen passen, die der uns umgebende Ort weckt. Sie müssen sich – wenigstens zum Teil – mit dem Konventionellen treffen, wenn es gelingen soll, dem Zuhörer auch ›falsche‹, d. h. inaktuelle oder künstlich erzeugte Geräusche unterzujubeln.
- Die Geräusche, Töne und Stimmen müssen das körperliche (Wohl-)Befinden des Zuhörers tangieren, ihn in ein akustisches Geschehen verwickeln, dem er sich nicht leicht entziehen kann, weil sein schweifender Blick immer wieder *sichtbare* Anhaltspunkte für das Gehörte findet.
- Der Moment der plötzlichen Wiedererkennung wird bei Cardiff dadurch erzielt, dass die aufgenommenen Geräusche und Töne tatsächlich den Orten entstammen, durch die der spätere Besucher wandert.

Die im *headset* hörbare Welt muss also, um täuschen zu können, einen echten Ortsbezug und ›vitale‹ Bedeutung für den Zuhörer haben, der – mit schleichendem Unbehagen – auf Cardiffs Spuren wandelt. Das Unheimliche ist bei Cardiff dann auch kein billiger Effekt, sondern erwächst aus den praktisch gewordenen Reflexionen über das Spurenverfolgen. Durch die Überlappung des aktuellen, akustischen mit dem vorab aufgezeichneten, virtuellen Geschehen findet man selbst ›Indizien‹ für die Richtigkeit und Triftigkeit des Gesagten. Die Unheimlichkeit, die sich beim Betrachter einstellt, rührt daher, dass man sich unfreiwillig längst am ›Ort des Geschehens‹ befindet, weil man Cardiff *wirklich* aus dem geschützten Raum einer Bibliothek, eines Museums oder einer Galerie hinaus ins Freie gefolgt ist, in einen Raum, in dem sich die Kunst ›die Bühne‹ mit zufälligen Ereignissen teilen muss. Hier, mitten im realen, kunstlosen Geschehen, ist man der Suggestivkraft ihres Narrativs besonders schutzlos ausgeliefert, weil es sich mit dem aktuellen Geschehen so nahtlos verwebt. Nicht nur, dass das Gehörte ›wirklich‹ und ›wahr‹ sein könnte, irritiert; auch die eigene Willigkeit, einer fremden Stimme (wohin eigentlich?) zu folgen, wirft unbequeme Fragen auf.

Gefährlich scheinen die Intimität und die Komplizenschaft, die sich während eines halbstündigen *walks* mit der körperlosen Erzählstimme einstellt. Sie scheint wie im eigenen Kopf zu sprechen, intensiviert und beglaubigt noch durch den aktiven, eigenen *körperlichen* Mitvollzug des beschrittenen Wegs. Man *weiß*, dass man *exakt* dort geht, zögert, stehen bleibt, wo vorher die Künstlerin mit ihrem Aufzeichnungsgerät gewesen ist. (Man fürchtet sich vor ihrem Mehrwissen, ihren antizipatorischen Fähigkeiten, ihrem genauen *studium* des Ortes.) Man hat

Angst, den Weg nicht mehr zurückzufinden, denn irgendwann ist der *walk* zu Ende und die Künstlerin entlässt einen ins Nichts. Dabei ist dieser ungeschützte, von keinen Stimmen mehr begleitete oder verfolgte Nachhauseweg erst Garant für das Funktionieren der gemachten Erfahrung, ihr *punctum*. Auf dem Rückweg erfährt man denselben Raum unter dem *Signum des Verdachts* – eine Spur für etwas anderes zu sein – plötzlich mit anderer Schärfe.

Cardiff arbeitet minimalistischer und klandestiner als Sophie Calle.¹⁸ Stimmen ohne körperlichen *counterpart* eignen sich für allerlei Projektionen. Doch Cardiff ist nicht an der Pathetisierung oder künstlichen Dramatisierung des Gesagten interessiert.¹⁹ Während die ausgestellte ›Intimität‹ in Calles Arbeiten nicht selten schal wirkt und Sennetts Diktum von der Tyrannei noch in seiner Übertreibung zuarbeitet, praktiziert Cardiff über die Manipulation der Tonspur eine subtilere Form von Zweisamkeit.

Cardiffs Arbeiten sind ›dialogisch‹. Ironie, Situationskomik, Witz, Sinn für Widerspruch beleben ihre *sound tracks*, erlauben ein Gefühl von Freiheit gegenüber dem Gehörten. Man hat nicht den Eindruck, den obsessiven Phantasmen einer monomanischen Künstlerin ausgeliefert zu sein. Die Intimität, die sich nach wenigen Schritten bei Cardiff herstellt, ist dank des leicht indifferenten Tons der Sprecherin niemals klebrig, niemals anmaßend oder anbiedernd. Sucht man nach einer Antwort auf die Frage, warum die in Cardiffs Arbeiten evozierte Intimität die Möglichkeit von Zweisamkeit niemals denunziert, ergibt sich noch eine Fährte: Wer mit einem so *intransparenten* Medium wie dem Ton arbeitet – das den Tonschnitt *unhörbar* macht, anders als der Bildschnitt, der immer *sichtbar* bleibt –, muss die Gesetze des Unsichtbaren kennen, um das Spiel mit dem Immateriellen eröffnen zu können. Bei Cardiff sind es gerade die ›rauen‹, schlecht aufgenommenen, von quietschenden Recordern abgespielten Stimmen, welche als Kontrastfolie den ›reinen‹, hoch präsenten *dolby surround*-Stimmen ›Natürlichkeit‹ und damit Präsenz und Glaubwürdigkeit verschaffen. Gerade der hörbare Einsatz veralteter Technik lässt den Einsatz hochmoderner Schnitt- und Aufnahmetechniken umso wirkungsvoller *vergessen*.²⁰

Dennoch geschieht Kommunikation hier nicht einfach über Aufzeichnungsgrenzen hinweg. Für die Künstlerin ist das Mediale jederzeit Teil des Narrativs. Allerdings taucht es sehr elegant im Erzählten unter. Das Getrenntsein vom Geliebten, das Unvermögen, sich des Anderen über dessen Spuren zu vergewissern, die Entfernung zum eigenen Ich durch die Zeit hindurch, die Schwierigkeit, sich exakt zu erinnern, durchziehen das Narrativ bei Cardiff auf vielfältige Weise. In der vielbevölkerten Einsamkeit der miteinander ringenden Stimmen *erwächst gerade aus dem Faktum der medialen Trennung eine Form der Zugewandtheit, eine Erotik der Distanz*, welche die Getrenntheit der Stimme von ihrer späteren medialen Aktualisierung und damit die aktuelle Situation der ZuhörerInnen

stillschweigend mitreflektiert. Ist es abwegig zu vermuten, dass eine minimale Trennung – etwa im Geiste Sennetts – eine notwendige Voraussetzung für das Herstellen einer *erträglich*en Form der Nähe ist?²¹

Die bloße Anwesenheit einer Stimme, die sich im rechten Moment zurückziehen und zu schweigen weiß, ermöglicht eine Form der Nähe jenseits des klassischen Auge-in-Auge-Spiels, vergleichbar nur jenem Zustand, in dem man die herannahende Präsenz des Anderen mit geschlossenen Augen erkennt. Das Unangestrengte von Cardiffs Arbeiten scheint hierin ihren Grund zu finden: Der Einsatz ausgeklügelter technischer Medien, die Künstlichkeit der Mittel zeitigt *keine* Künstlichkeit der Wirkung. Im Gegenteil, die Wirkung erscheint so selbstverständlich und ungezwungen, weil sie an die natürliche Verschiedenheit zweier Sinne, zweier Körper und zweier Bewusstseine appelliert. Cardiffs Arbeiten entfachen ein freies Spiel der Kräfte und ermöglichen damit genau das, was Immanuel Kant vor über 200 Jahren als den Anfang der ästhetischen Urteilskraft begriff: die Erfahrung von *Lust*.

III

Abschließend ergeben sich damit folgende Beobachtungen: Präsenze, dabei körperlose Stimmen aus dem Off (also das, was man früher Geister nannte) können im geschützten Rahmen eines Kunstwerkes *mehr und Anderes* übertragen als eine wie auch immer geartete Rede. Wenn der Inhalt dieser Rede überdies in einem subtilen Resonanzverhältnis zu der stimmlichen Performanz steht, etwa, indem dessen mediale Situation (wie die Getrenntheit von KünstlerIn, AdressatInnen, Publikum) auf minimal verschobene Weise Teil des Narrativs wird, stellt sich eine Verstärkerwirkung ein. (*Aisthetischer/konstativ/performativer Verstärkereffekt*) Das Werk von Cardiff, das ich hier wie eine philosophische Apparatur als explorative Basis verwendet habe, legt dabei nahe, dass sich zunächst nur die ›Rauheit‹ (Roland Barthes) ihrer Stimme, d. h. ihre besondere Intensität, ihre Melancholie, ihre Müdigkeit usf., überträgt und von uns affektive Resonanz verlangt. (*Übertragung von Intensität*)

Mit Rücksicht auf die Art, wie und was diese Stimme mit uns (dem ihr unbekanntem Adressaten) bespricht, transformiert sich diese Intensität in etwas, das ob der beträchtlichen medialen Distanz nicht vorgesehen war, nämlich die Erfahrung von ›Intimität‹, d. h. von einer Vertrautheit, die ob ihrer Fraglosigkeit erschrecken lässt. (*Transformation von Intensität in etwas ›Interaktives‹ – in Intimität*)

Diese Intimität – die prickelnde, ja ›magische‹ Nähe von etwas, mit dem sich interagieren, spielen lässt, ohne dass man sich dafür entschuldigen müsste – setzt sich mühelos über die vollkommene Anonymität der ›Akteure‹ hinweg und

nimmt auch keinerlei Anstoß daran, dass den MuseumsbesucherInnen ein vorab aufgezeichneter Klangraum offeriert wird. (*Intimität als Spiel mit einer Nähe über mannigfaltige Distanzen hinweg*)

Die Übertragung und Übersetzung von etwas zunächst Körperlosem und Distanziertem gipfelt dabei in einer körperlichen Reaktion der Betrachtenden, die von Cardiff neuerlich *vorhergesehen*, kommentiert und schrittweise reflektiert wird. Auch die *walker* sind fortan damit beschäftigt, ihre körperliche Verwicklung anzuerkennen und versuchsweise die Waage zwischen körperlicher Bedürftigkeit und freiwilliger Einwilligung in ein Spiel mit offenem Ausgang zu halten. (*Distanz erlaubt Nähe und umgekehrt. Körperliches verlangt nach Unkörperlichem und umgekehrt.*)

Es geht also um affektive Übertragungs- und Gegenübertragungsprozesse, die mit einer spezifischen künstlerischen Aneignung und medialen Reflexion der verwendeten technischen Medien zusammenhängen. Sie geschehen umso reibungsloser, je beiläufiger die mediale Trennung thematisiert und körperlich spürbar gemacht und im nächsten Streich performativ wieder annulliert wird. (Damit ist die Aufspaltung in zwei personal-identische Sprecherinnen gemeint, die eine, welche die anderen Stimmen hört, die andere, die sie *nicht* hört; oder die Aufspaltung in zwei akustische Aufzeichnungsweisen, die eine, die man spratzen und knacksen hört, die andere, die sich lautlos vollzieht.) (*Mediales und akusmatisches Wechselspiel aus Auffälligkeit und Unauffälligkeit*)

Im Werk von Linda Montano wird Privatheit zu einer kynischen Aufgabe, wenn sie unsere kulturellen Schamgrenzen nicht einfach zu verschieben, sondern sie ostentativ loszuwerden trachtet. Frei nach dem Vorbild von Diogenes von Sinope versucht Montano, das »Prinzip der Nichtbeachtbarkeit«²² im semi-öffentlichen Kunstraum so weit zu treiben, dass zwei aneinandergeseilte Menschen ein striktes Berührungs-Verbot praktizieren können: *Privatheit ist dann das Ergebnis eines Exerzitiums, einer Askese, die jede Intimität zu einem anderen Menschen ausschließen muss, um überhaupt Bestand zu haben*. Demgegenüber verfolgt Sophie Calle in vielen ihrer Arbeiten das Prinzip der radikalen *Veröffentlichung des Privaten*. Allerdings wird dieses Private zugleich dadurch »neutralisiert«, in Frage gestellt und ironisiert, dass es offensichtlich phantasmatisches Produkt des (eigenen) Voyeurismus und damit letztlich fiktiver – und nicht bloß fiktionaler – Natur ist.

Bei Cardiff ist demgegenüber fraglose Vertrautheit bei gleichzeitig aufrechterhaltender Distanz das Resultat einer *medial* vermittelten Intensität. Cardiff thematisiert die Trennung, das Nicht-Zur-Deckung-Kommen, die Unmöglichkeit einer perfektiven Synchronisation; und genau damit hält sie zugleich die Sehnsucht aufrecht, einen intimen Kontakt mit der uns umgebenden Welt herstellen zu können. Intensität ist übertragbar, das Versprechen von Intimität bleibt ihr phantomatischer Rest.

Privatheit, wechselseitige Anerkennung, Wahlfreiheit dessen, was einen angeht und was nicht, also alles, was Beate Rössler in hoch kontrollierter Weise herausgearbeitet hat, ist – so der sich anschließende Befund – *keine* notwendige Voraussetzung für das Stattfinden von Intimität. *Privatheit als Kontrollphantasie über das Eigene ist keine ernstzunehmende Voraussetzung für ihr Gelingen.* Im Gegenteil. Ich habe versucht zu zeigen, dass die affektive Brückenbildung zu Cardiffs Stimme sich ähnlich *anonym* – und auf Verkenntung basierend – gestaltet wie die zu Joseph Weizenbaums berühmtem Computerprogramm Eliza. Es ist kein Widerspruch, dass sich in beiden Fällen die mediale Distanz gleichzeitig konstativ bejahen und performativ annullieren lässt. Dieses *double bind* könnte die Pointe – und zugleich der Effekt – einer technisch mediatisierten, körperlich wirksam werdenden Intimität sein, welche ihre späteren Auflösungs- oder Trennungsgründe von erstem Tag an *kennen und ignorieren* wird. Nicht zuletzt dieses Wissen gilt es – als intimes – zu schützen.

Anmerkungen

- 1 Beate Rössler: Der Wert des Privaten. Frankfurt/M. 2001, S. 10.
- 2 Für Michel Foucault wäre allein schon die Idee, wir könnten uns in einer rundum verwalteten und durchdisziplinierten Welt (in der eine ›Mikrophysik der Macht‹ regiert) frei und unbehelligt bewegen, *eine trügerische Illusion*; in die Welt gesetzt zur Beruhigung des braven Bürgers, der sich selbst in seinen vier Wänden so benimmt, als säße er in seinem modernen Panoptikum fest, als hörte der Nachbar ständig mit.
- 3 Raymond Geuss: Privatheit. Eine Genealogie. Übers. von Karin Würdermann. Frankfurt/M. 2002, S. 124 (amerik. Orig.: Public Goods, Private Goods. Princeton 2001).
- 4 Allerdings weist Geuss natürlich auch auf Benjamin Constants Schrift *De l'esprit de conquête et de l'usurpation* (1814) hin, die bereits scharf zwischen privater und öffentlicher Existenz zu unterscheiden sucht; vgl. Geuss, Privatheit (Anm. 3), S. 124.
- 5 Geuss, Privatheit (Anm. 3), S. 124f.
- 6 Geuss rekapituliert zunächst eine Reihe von Intuitionen, welche die Unterscheidung zu rechtfertigen suchen, z. B. dass privat dasjenige sein könnte, was kein allgemeines Wissen und kein gemeinsames Eigentum sein sollte. John Dewey (*The Public and Its Problems*) schlägt ähnlich wie der frühe Humboldt beim *Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen* ganz anti-paternalistisch vor, privat sei, was für den davon Betroffenen selbst immens interessant, in seinen Folgen für Andere aber unbedeutend genug sei, um von einer Einmischung von außen abzusehen. Richard Rorty erscheint als wahrer Erbe des Liberalismus, wenn er private Ironie und liberale Hoffnung als komplementär zueinander konzipiert; vgl. Richard Rorty: *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge 1989, Kap. 4: S. 73–95. Demgegenüber macht Geuss in der Geschichte verschiedene andere Konnotationen aus, etwa, dass das römische Recht nicht nur das öffentliche vom privaten, sondern beide wiederum vom heiligen Recht und heiligen Eigentum zu unterscheiden wusste.
- 7 Geuss, Privatheit (Anm. 3), S. 34.
- 8 Ebd., S. 35.
- 9 Ebd., S. 46.
- 10 Vgl. Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Übers. von Reinhard Kaiser. Frankfurt/M. 1983 (amerik. Orig.: *The Fall of Public Man*. New York 1977).

- 11 In jüngerer Zeit ist ihm mit Nachdruck widersprochen worden. Marianne Streisand etwa fasst Intimität als eine genuin ästhetische Entdeckung der Jahrhundertwende (19./20. Jh.) mit theatralem Ursprüngen auf, als *bewusst inszenierte Abgrenzungsbewegung* gegenüber der Vereinnahmung durch ›urbane Massenkultur‹; vgl. Marianne Streisand: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der ›Intimität‹ auf dem Theater um 1900. München 2001.
- 12 Vgl. hierzu auch die Argumentation in Mirjam Schaub: Janet Cardiff. The Walk Book. Köln 2005 und in: dies.: Die Kunst des Spurenlegens und -verfolgens. Sophie Calles, Francis Alÿs' und Janet Cardiffs Beitrag zu einem philosophischen Spurbegriff, in: Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube (Hg.): Spur. Frankfurt/M. 2007, S. 121–141.
- 13 Linda Montano: Chakra Story, www.lindamontano.com/story/chapter3.html (16.06.2009).
- 14 Andere Arbeiten hießen: *Drum Event* (1976, 80 Langton St., San Francisco), an dem Montano mit Nina Wise während sechs Tagen je sechs Stunden lang trommelte; *Talking about Sex While Under Hypnosis* (1974, University of California, Davis), wobei sie unter Hypnose Auskunft auf Fragen zu ihrem Sexleben gab; *The Story of My Life* (1973, San Francisco Art Institute) spielte in einer Tretmühle, in der sie jeden Tag drei Stunden lang ihre Lebensgeschichte erzählte: »A smile device kept me smiling.« Vgl. www.lindamontano.com/more/long_resume.html (16.06.2009).
- 15 1979, zwischen dem 1. April, einem Sonntag, gegen 17 Uhr und Dienstag, dem 9. April, gegen 9 Uhr lädt die Künstlerin Freunde, aber auch Unbekannte – am Ende sind es 28 verschiedene *dormeurs* – zu sich nach Hause ein, um dort in Calles Bett zu übernachten und sich im Schlaf von Calle fotografieren zu lassen. »I'm thinking of when I'm photographing George when he's sleeping this idea of trying to get into, be part of his sleeping state. What is everyone trying to do when they are photographing? It's this connection to someone, it's this connection to place but it's also this separation.« Interview der Autorin mit Janet Cardiff im April 2004. Wie, um den Abgrund an aufgebrochenen/aufgeworfenen Gefühlen zu schließen, notiert Calle kleine Geschichten zu jedem Bild, bevor sie die Schwarz-Weiß-Photos unter dem Titel *Les dormeurs/The Sleepers* ausstellt, ein Verfahren, das als ›retrospektive Narration‹ ihr ganzes Werk durchziehen wird. »Fabrice Luchini, fifteenth sleeper. I don't know him. A mutual friend advised me to phone him. The idea amuses him. [...] He keeps his clothes on. He refuses to sleep. He had warned me he wouldn't be able to. When I ask him what he thinks he is doing in my bed he answers: ›Sex‹.« Sophie Calle: M'as-tu vue? Munich, Berlin, New York 2003, S. 149 und S. 151.
- 16 Die Photo-Romane arbeiten mit der Möglichkeit, Bild und Schrift durch gezielte, allzu große Ähnlichkeit auseinanderdriften zu lassen. Schriftförmiges Photo und bildähnlicher Text beglaubigen sich wechselseitig und sind doch korrupte Zeugen, die am Ende weder die Wahrheit des Gesehenen noch die des Gesagten verbürgen können: »a simulacrum of a shame«, »a parody of a parody«; Luc Sante: Sophie Calle's Uncertainty Principle, in: Parkett 36 (1993), S. 74–78, hier S. 78.
- 17 Sophie Calle, zit. n. ebd., S. 74 (Übers. M. Sch.).
- 18 Ein Minimalismus, der von Anfang an ein kluges, sehr dialektisches Bewusstsein davon mitbringt, dass (i) die ersten, ›natürlichen‹, unterschiedenen Medien unsere fünf Sinne sind, und dass man sie (ii) separieren muss, will man ihre Möglichkeiten weiten, das Erleben intensivieren. Es bedarf des Trennenden, um gemeinsame Erfahrung zu stiften.
- 19 In einer ihrer jüngeren Arbeiten, eine Multi-Media-Installation für die Biennale in Sydney (2008), u. a. auch im Hamburger Bahnhof/Berlin 2009 unter dem Titel *The Murder of Crows* zu sehen, wird das Pathetische (u. a. in Gestalt russischer Marschmusik) selbst zum Thema, allerdings als kalkulierter Teil einer (psycho-)analytisch geschulten Traumreise durch drei Szenarien, die den Verlust eines Kindes je anders zum Anlass nehmen.
- 20 »It's like a really cheap form of virtual reality. [...] Sometimes you flip and forget which is the real thing – because the video image is aligned with where you're walking. It has a weird psychological effect on the brain. People have no problems interacting with my art, because it's so normal. They're used to having a video camera, they're used to having headphones. [...] Who knows, in ten years maybe we'll have these great screens that you can put on your eyes [...].« Janet Cardiff (03.05.2001), zit. n. www.wired.com/news/culture/0,1284,42152,00.html (16.06.2009).
- 21 »In my walks you often have the constellation that two people are separated by media. This leads

to a sort of dislocation through time and space but also through people. *Drogan's Nightmare* is very much a love story, about my voice and George's voice. Probably a lot of the pieces are about love stories, about George's and my love story. About the separation between people and using media as a metaphor for that separation, and how our ability to completely immerse ourselves in each other echoes as a perfect analogy for how we are separated by media. To me that's basically a lot of the stuff in my walks. Also it gets echoed in this person you're listening to being part of you but separate from you, so there is this continual cyclical repetition.« Janet Cardiff im Interview mit der Autorin, April 2004.

22 Geuss, *Privatheit* (Anm. 3), S. 35.

Metamorphosen der Metamorphose

Goethe, Cassirer, Blumenberg

Der Mythos hat keinen Ursprung,
aber er kennt auch keine Verwandlung, die ihm nicht
zugehörig wäre.

Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos

Als der Positivismus auf allen Fronten, insbesondere derjenigen der ›harten‹ Wissenschaften wie Physik und Mathematik, in die berühmte Grundlagenkrise geraten war, richtete sich das Interesse der Kulturwissenschaften am Anfang des 20. Jahrhunderts auf eine Neubestimmung von Natur und Geist. Der geheime Fluchtpunkt, das flüssige Substrat dieser sehr heterogenen intellektuellen Anstrengungen hieß damals häufig: Leben. Im Sog solcher Strömungen gelangte auch Goethes Metamorphosen-Lehre zu neuer Geltung. Nach Jahrzehnten der Latenz und Ridikülisierung durch Haeckels 1866 erschienene *Generelle Morphologie der Organismen* in Zusammenhang mit Darwin gebracht und deszendenztheoretisch aktualisiert, begann die Metamorphose nach der Jahrhundertwende in zahlreichen anderen und keineswegs nur monistischen Zusammenhängen nachgerade zu wuchern: bei Kulturwissenschaftlern wie Simmel und Cassirer, in der idealistischen Biologie,¹ bei rationalitätskritischen Lebensphilosophen wie Spengler und Klages, unter Kunst- und später Literaturwissenschaftlern wie Worringer, Wölfflin, Walzel, Jolles, Günther Müller, bei Künstlern wie Rilke, Einstein und Kafka. In einem Kapitel mit der Überschrift »Zur ideologischen Morphologie der literarischen Bestiae« nahm Franz Bleis 1922 erschienenes *Bestiarium der Modernen Literatur* die Morphologie-Mode bereits satirisch-kritisch in den Blick.²

Die multidisziplinären Bemühungen um Goethes Metamorphosenlehre, zunächst maßgeblich gefördert durch Rudolf Steiner,³ später durch Wilhelm Trolls Neuausgabe der entsprechenden Schriften,⁴ erreichten im Goethejahr 1932 einen Höhepunkt. Anlässlich des 100. Todestages würdigt beispielsweise Gottfried Benn die Metamorphose als »die größte Konzeption der nachbaconschen Zeiten«⁵ und

bezeichnet sie als die, ausdrücklich auch heute noch, »letzte gültige Instanz«, allerdings »keineswegs olympisch oder mythisch«,⁶ sondern »im allermodernsten Sinne«. Auch der damals von Benn protegierte Physiker Max Bense, der nach 1945 zum Vorreiter von Kybernetik und Computerkunst werden sollte, sah sich und seine Zunft 1935 »im Bunde mit dem alten Naturdeuter aus Weimar«: »Nun aber, wo die Materie als zweideutiges Phänomen, als Materiewelle empfunden wird, können wir goethisch sehen«.⁷ Mit Blick auf Planck und Einstein bestätigte Bense somit 1935 emphatisch, was Ernst Cassirer bereits zwei Jahrzehnte vorher als Goethes mögliche Chance im post-mechanistischen Weltbild absah. All das ist gut erforscht, und auch über die problematischen politischen Tendenzen dieser euphorischen Rezeption von Goethes Naturwissenschaft herrscht weitgehend Konsens. Während Heinz Kindermann in den 50er Jahren noch etwas vernebelt vom »metaphysischen« Goethe sprach,⁸ lässt Mandelkows rezeptionsgeschichtliches Standardwerk der 80er Jahre keinen Zweifel an den Hintergründen und Abgründen der Begeisterung für Goethes Morphologie. Die Verbindung »von affirmativer Rezeption des Naturforschers Goethe und politischem Konservatismus« bilde »eine wichtige Konstante dieses Bereichs seiner Wirkungsgeschichte«.⁹ In ihrer Studie zur Rezeption der Goetheschen Metamorphosenlehre fasst Christa Lichtenstern die herrschende Einschätzung der vitalistischen Umdeutung der Goetheschen Metamorphose repräsentativ zusammen: »Unter diesen Auspizien breitete sich in den 20er und 30er Jahren eine Verwandlungseuphorie aus, die schließlich im III. Reich zur Verschleuderung des humanistischen Erbes in Deutschland führen sollte.«¹⁰ Spengler und Klages sind gemeint, idealistische Morphologie wie beispielsweise die Hermann Friedmanns¹¹ wird nicht genannt, ist aber wohl mitgedacht; vom Verdikt ausgenommen werden Spranger und Simmel; Cassirer bleibt unerwähnt.

Wie konnte aber die *Metamorphose der Pflanzen* zusammen mit der durch und durch problematischen, stets neu umgebildeten und von Goethe selbst nie abschließend ins Reine gebrachten, sondern als Entwurf und fragmentarische Sammlung vieljähriger Skizzen in den *Heften zur Morphologie* zwischen 1817 und 1824 archivierte, genetisch-morphologische Methodik eine solche Euphorie zeitigen? Was wurde da eigentlich rezipiert, gedeutet oder auch umgedeutet? Die übliche Antwort lautet, dass Goethes vormoderne, weil ganzheitlich und im kantischen Sinne teleologisch orientierte Naturforschung¹² auf dem Hintergrund der seit der Wilhelminischen Ära grassierenden Goethe-Verehrung Leitfunktion übernehmen konnte und sein Natur- und Forschungsverständnis kompensatorisch, apotropäisch gegen moderne Krisenerfahrungen der Beschleunigung und Ausdifferenzierung mobilisiert wurde. Allerdings sahen es weder Benn noch Bense so, als sie auf der spezifischen Modernität der Lehre insistierten und gerade Bense sich in seiner Anti-Klages-Schrift mit Goethe für Planck aussprach. Außerdem

hat sich zwischenzeitlich herausgestellt, dass Goethes Metamorphosenlehre in gewisser Hinsicht an der Vorgeschichte des gerade nicht ganzheitlichen Paradigmas substratloser Selbstregulierung partizipiert. Die Durchsetzungsfähigkeit solcher Deutungsperspektiven hängt wesentlich von der Beantwortung der Frage ab, ob Goethes Metamorphose und Morphologie ohne Pantheismus und All-Natur überhaupt denkbar sind.¹³ Aber auch wenn man das vorläufig offen lässt, darf in Frage gestellt werden, ob das Motiv der Ganzheitlichkeit, auf das etwa Annette Simonis die Faszination für Goethe zwischen 1900 und 1933 zurückführen zu können glaubt,¹⁴ tatsächlich allein ausschlaggebend war und es daneben oder dahinter auch um anderes gegangen sein könnte. Goethe jedenfalls verwarf in den die Metamorphosen-Schrift im Rahmen der *Hefte zur Morphologie* einleitenden Stücken den Gestaltbegriff ausdrücklich. Zwar habe der Deutsche »für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt«, aber er »abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen«; weil aber »nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern [...] vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke [...] dürfen wir nicht von Gestalt sprechen«.¹⁵ Deshalb entscheidet er sich für die Doppeldeutigkeit des Wortes »Bildung« (ebd.), das den Prozess der Gestaltung und das Gestaltete ungeschieden ineins fasst. Lakonisch heißt es in einer frühen Notiz zur Morphologie: »Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre« (349). Auf welchen Boden solche Lehren am Ende des 19. Jahrhunderts fielen, verdeutlicht ein frühes Fragment Nietzsches: »Nun erfassen wir an einem Lebenden überhaupt nichts als F o r m e n [...] unser Intellekt ist zu stumpf, um die fortwährende Verwandlung wahrzunehmen: das ihm Erkennbare nennt er Form. In Wahrheit kann es keine Form geben, weil in jedem Punkte eine Unendlichkeit sitzt.«¹⁶

Das Schicksal des Goetheschen Metamorphose-Gedankens könnte sich also unter Umständen als vielfältiger und vor allem uneindeutiger erweisen als es zunächst den Anschein hat. Jeder Versuch einer Re-Lektüre der Rezeptionsgeschichte dieses Gegenstandes hat aber nicht nur mit kaum zu bewältigenden Materialmassen zu kämpfen und muss nicht nur mit der Tatsache umgehen, dass Goethe auch und gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts weniger Autor als Chiffre ist,¹⁷ sondern das Unterfangen sieht sich auch vom Gegenstand selbst herausgefordert und in methodologische Bedrängnis gebracht. Eine historische Rekonstruktion der Metamorphosen der Metamorphose ist sozusagen *a priori* problematisch, weil die Metamorphose als Erklärungsversuch der Bildung und Umbildung seit Ovid der Name und unvordenkliche Prototyp aller möglichen Varietäten von Verwandlungen ist, einschließlich solcher Wandlungen, die Rezeptionsgeschichten nachzeichnen. In allen Versuchen, Wandel zu erkennen, zu beschreiben und zu erklären, wiederholt sich Goethes Crux von Typus und Versatilität, fixen Bildungsgesetzen und unendlichen Gestaltungsmöglichkeiten. Goethe hat um

diese tendenzielle Universalität des Metamorphosen-Begriffs sehr wohl gewusst. Mit Bedacht, aber zum Leidwesen Adolph Hansens, der die Missverständnisse der Lehre auch auf die Missverständlichkeit der in seinen Augen unglücklichen Begriffswahl zurückführte,¹⁸ hat sich Goethe für den überdeterminierten Terminus ›Metamorphose‹ wohl auch entschieden, weil er eine gewisse Konstanz über Zeiten und Sachgebiete hinweg verbürgt. Der seit Harveys Insektenstudien auch naturwissenschaftlich geläufige Begriff erlaubt es, das fragliche Phänomen auch terminologisch in ein Kontinuum geprägter Formen einzurücken. So stellt Goethe seine wissenschaftlichen Bemühungen um die Metamorphose an einer Stelle als Einholung poetisch-imaginativer Vorgriffe dar: »Die Möglichkeit der Verwandlung des Menschen in Vögel und Gewild, welche sich der dichterischen Einbildungskraft gezeigt hatte, wurde, durch geistreiche Naturforscher, nach endlicher Betrachtung der einzelnen Teile auch dem Verstande dargestellt« (198). Andererseits ist Goethe aber die Kehrseite der Metamorphose in Gestalt einer bodenlosen Wandelbarkeit bewusst. Deshalb heißt die Metamorphose auch »eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins Formlose, zerstört das Wissen und löst es auf« (583). Als Modell und Typus des Gestaltwandels hätte die Metamorphose also entweder immer dieselbe oder sie hätte gar keine Form. Wie Goethes Typus erweist sie sich als »ein solcher Proteus, daß er einem schärfsten vergleichenden Sinne entwischt und kaum teilweise und doch immer nur gleichsam in Widersprüchen gehascht werden kann« (93).¹⁹ In den Worten Ovids, an dessen Bedeutung für Goethe nach viel wissenschaftshistorischer Begriffsgeschichte Clemens Heselhaus in einem Aufsatz von 1953²⁰ erst wieder erinnern musste: *nulli sua forma manebat* – »keinem bleibt eigene Form.«²¹ Wie Goethe mit Typus einerseits, Spezifikation bzw. Modifikation andererseits, unter Rekurs auf eine protodarwinistische Anpassungslehre des funktionalen Wechselbezugs von Organ und Umwelt nach Maßgabe eines ökonomischen »Etats« der Natur, dieser destruktiv-entstaltenden Seite der Metamorphose morphologisch Herr zu werden trachtete, wird zwischen den Polen von Entelechie und Selbstregulierung im Zeichen der Verzeitlichung des Wissens nach dem Ende der Naturgeschichte bis heute intensiv diskutiert.²² Und unbestreitbar unterlag Goethes eigene Ansicht hier massiven Schwankungen.²³ Besonders sinnfällig wird seine Unsicherheit in einem kurzen Text von 1817 über das monströse Geschlecht der Nagetiere, der die potentiellen Abgründe der Metamorphose vor Augen führt. Die Nager nämlich, deren »fortgesetzte[n] fast krampfhaft leidenschaftliche[n], absichtslos zerstörende[n] Knuspern« (633) Goethe nur mit unterdrücktem Widerwillen jene funktionale Zweckmäßigkeit zuschreiben mag, die »im organischen Leben selbst das Unnütze, ja das Schädliche selbst« habe (ebd.), sind von ihrem Knochenbau her »zu einer nach allen Seiten hin richtungsfähigen Versatilität vorbereitet und geeignet« (ebd.). Das daraus entstehende »unstete Schwanken«

(ebd.) ihres Erscheinungsbildes rührt von der mangelhaften Zahnung her, »wo- durch dieses Geschlecht sich einer gewissen Willkür der Bildung bis zur Unform hinzugeben in Lockerheit gelassen ist« (ebd.). Die auf keine sinnliche Ähnlichkeit der verschiedenen Nagetiere mehr verpflichtbare Versatilität nagt zerstörerisch am Glauben an die Gesetzmäßigkeit aller Bildung, »denn wer hat nicht erfahren, daß eben dieses Schwanken von Form zu Unform, von Unform zu Form, den redlichen Beschauer in eine Art von Wahnsinn versetzt?« (ebd.). Das Schwanken der untersuchten Objekte zieht das betrachtende Subjekt in Mitleidenschaft, aber »für uns beschränkte Geschöpfe möchte es fast besser sein den Irrtum zu fixieren als im Wahren zu schwanken« (ebd.). Das Wort ›schwanken‹ (leider im *Goethe-Wörterbuch* noch nicht erfasst, aber sowohl im Methodischen wie auf Gegenstandsseite unbezweifelbar ein Schlüsselwort der morphologischen Schriften, wie das ›Trübe‹ in der Farbenlehre) meint eben nicht nur die sich dem klassifikatorischen Zugriff entziehende Übergängigkeit der Gestalten, sondern ein übergangsloses und unvermittelbares Umspringen von Form zu Unform und umgekehrt, dem vergleichbar, was Thomas Kuhn den »Gestalt-switch« bei wissenschaftlichen Paradigmenwechseln nannte,²⁴ allerdings noch radikaler, denn Unform meint das überhaupt noch nicht zu einer Gestalt Entschiedene, die Unbestimmbarkeit einer Form als Form.

Was Goethe an den Nagern und sich selbst als Schwanken erfährt, wird methodologisch als jenes »Schaukelsystem« (708) fixiert, dem er sich als Naturforscher verpflichtet weiß. Den Status einer Methode gewinnt das Schwanken in der Forderung nach regelmäßigem Perspektivwechsel: »Durch die Pendelschläge wird die Zeit, durch die Wechselbewegung von Idee zu Erfahrung die sittliche und wissenschaftliche Welt regiert« (710). In Goethes letzter Einlassung auf den Gegenstand der Morphologie, dem Bericht über den Akademiestreit von 1830, in dem der Epoche machende Streit zwischen Cuvier, dem Repräsentanten des empirisch-analytischen oder atomistischen Prinzips, und Geoffrey St. Hilaire, der den Vorrang der Idee, die synthetische oder dynamische Methode vertritt, Züge einer Novelle aus den *Wanderjahren* annimmt, heißt es:

Möge doch jeder von uns bei dieser Gelegenheit sagen, daß Sondern und Verknüpfen zwei unzertrennliche Lebensakte sind [...] daß es unerlässlich ist, man möge wollen oder nicht, aus dem Ganzen ins Einzelne, aus dem Einzelnen ins Ganze zu gehen und je lebendiger diese Funktionen des Geistes, wie Aus- und Einatmen sich zusammen verhalten, desto besser wird für die Wissenschaften und ihre Freunde gesorgt sein. (824)

›Systole und Diastole‹ heißt das Zauberwort. In seinen Bannkreis gehören all diejenigen Goethe-Topoi, die das unstete Schwanken in eine Form intellektueller Anschauung zu überführen suchen: die »Augen des Geistes« (432, 461, 494), »exakte sinnliche Phantasie« (615) oder »gegenständliches Anschauen« (595).

Aber diese Topik ist kein Schlüssel zum Problem, sondern selbst das Problem.²⁵ Zu analysieren ist es allerdings nicht abstrakt, sondern im Zusammenhang der *Hefte zur Morphologie*, die bis heute noch einer Analyse ihrer Textgestalt harren. Für das Projekt einer Rezeptionsgeschichte, die die Metamorphosen der Metamorphose nachzeichnet, bedeutet die wenn nicht aporetische, so doch ambivalente und schwankende Anlage von Goethes Metamorphosenlehre, dass entweder von einer sozusagen bodenlosen Wandelbarkeit des Konzepts der Metamorphose auszugehen ist oder umgekehrt die Konstanz ›geprägter Form‹ als in allen Wandlungen wiedererkennbares Substrat vorausgesetzt werden muss. Bestenfalls handelt es sich bei der Metamorphose um den Namen einer Deckerinnerung an die Unverfügbarkeit namenloser Wandelbarkeit. Damit wären auch die Metamorphosen der Metamorphose im frühen 20. Jahrhundert entweder gar keine Metamorphosen oder sie wären, was bei Oswald Spengler mit einer Metapher aus der Mineralogie ›Pseudomorphose‹ heißt:

In einer Gesteinsschicht sind Kristalle eines Minerals eingeschlossen. Es entstehen Spalten und Risse, Wasser sickert herab und wäscht allmählich die Kristalle aus, so daß nur ihre Hohlform bleibt. Später treten vulkanische Ereignisse ein, welche das Gebirge sprengen. Glühende Massen quellen herein, erstarren und kristallisieren aus. Aber es steht ihnen nicht frei, es in der eigenen Form zu tun, sie müssen die vorhandenen ausfüllen.²⁶

Nicht berührt wird von diesen Schwierigkeiten allerdings die Möglichkeit, zu untersuchen, wie spätere Rezipienten mit einem Dilemma umgegangen sind, das schon Goethe selbst umtrieb und dem sich jede, auch die rezeptionsgeschichtliche, Anverwandlung oder Umwandlung der Wandlungslehre stellen muss. Diese Perspektive soll im Folgenden an zwei Autoren exemplarisch erprobt werden, zunächst an Ernst Cassirer, dessen Rekonstruktion von Goethes Metamorphose-Gedanken diesen – so die These – in den Begriff der symbolischen Form umgebildet und überführt hat. In denkbar großer Affinität und Konkurrenz zu diesem Projekt sodann an Hans Blumenberg, der seine Position gegenüber Cassirer bereits anlässlich der Verleihung des Kuno-Fischer-Preises 1974 markiert hatte²⁷ und den Streit später im Rahmen der Studie *Arbeit am Mythos* vertieft hat, die ihrerseits über weite Strecken eine Auseinandersetzung mit Goethe ist.

Cassirers Affinitäten zu Goethe sind bekanntlich kaum zu überschätzen.²⁸ Abgesehen von Goethes ›tragischer‹ Verkenntung der Mathematik, die der Neukantianer trotz aller Verehrung monieren muss,²⁹ gibt es vielleicht nur einen einzigen Punkt, an dem Cassirer sein Vorbild Goethe kritisiert. In dem der Metamorphose gewidmeten Abschnitt des Goethe-Kapitels in *Freiheit und Form* (1916) ist er erreicht, wenn, wie im Falle des grotesk-unsteten Nager-Geschlechtes, der Übertritt der Gegenstände in das Gehege des Gedankens droht, »daß der Gedanke der Variabilität von den Objekten in die geistigen Grundmethoden« eindringe, »durch deren Vermittlung

es für uns erst eine Welt von Gegenständen gibt.«³⁰ Cassirers Syntheseleistung im Blick auf Kant und Goethe ungeachtet, zeigt er sich an dieser Stelle beunruhigt von den relativistischen Konsequenzen, die Goethes Postulat einer den Objekten korrelierenden »Bildsamkeit« (392) zeitigen könnte. Goethe selbst sei vor »dieser letzten Konsequenz« einer fundamentalen Relativität der Vorstellungsarten, einer »völligen Willkür des Vorstellens« nicht zurückgeschreckt.³¹ Als Beleg für die Richtigkeit dieser These kann man die bereits zitierten Passagen über die Nager ebenso anführen wie die bis zur Lässigkeit entspannte Heuristik, mit der Goethe im Streit zwischen Präformation und Epigenesis laviert und sich je nach Kontext arrangiert,³² oder wie er sich später unverbindlich schwankend zu Schelvers im Namen der Metamorphose geführtem Feldzug gegen die Sexualität der Pflanzen verhält.³³ Dies im Namen eines ›Schaukelsystems‹ zur Methode zu erheben, kommt für Cassirer nicht in Frage. Er löst das Problem, hinter dem der nicht zu tilgende Unterschied zwischen Anschauung und Denken steckt, durch Goethes Begriff der Tat, den Cassirer als das entscheidend neue Moment in Goethes Umformulierung der epistemologischen Grundprobleme immer wieder hervorhebt.

Im Zeichen dieses Tatbegriffs verfolgen Cassirers Ausführungen zu Goethes Metamorphosen-Idee zwei Anliegen. Zum einen gilt es, den strikten Parallelismus von Kunst und Naturforschung bei Goethe herauszustellen, um so den Nachweis zu führen, dass die Metamorphose als Inbegriff einer universalen Bestimmtheit zur Form keine Natur-Lehre, sondern mindestens latent und der Tendenz nach als eine Vorform dessen betrachtet werden kann, was er selbst ›symbolische Form‹ nennen wird. Daraus ergeht zum anderen an Cassirers eigene Darstellung der Entwicklung des Metamorphose-Gedankens bei Goethe der Anspruch, sie nicht panoramatisch von den Resultaten her zu konzipieren, sondern selbst metamorphotisch und genetisch anhand »innerer, geistiger Bildungsprozesse«³⁴ zu entwickeln. Was Cassirer von Goethe sagt, gibt den Maßstab seiner eigenen Darstellung ab:

Seine Anschauung nimmt den Inhalt nicht als einen für sich bestehenden hin, sondern faßt ihn nur als fließende, bewegliche Grenze, an der das Alte in das Neue, das Vergangene in das Zukünftige übergeht. Nirgends anders als in diesem Übergang und durch ihn vermag sich die Einheit der lebendigen Gestalt zu erweisen.³⁵

Diese Übergänge führen im Verlauf von Goethes Leben von der Metamorphose als heuristischem Einfall zu ihrer Umbildung im Zeichen der Urpflanze, dann aber über die Klippe der zunächst noch dringlich verlangten Inkarnation des Musters in einem Exemplar hinweg (›Urpflanze‹), um allmählich einer endgültigen, symbolischen Auffassung entgegenzureifen, die für Cassirer beim greisen Goethe erreicht ist und ihren letzten Ausdruck in seiner Stellungnahme zum Akademiestreit findet.

Die sich daraus ergebenden Schnittmengen zwischen Cassirer und Goethe sind von Philosophen und Literaturwissenschaftlern umfassend aufgearbeitet worden.³⁶

Auch Cassirers Hauptwerk *Die Philosophie der symbolischen Formen* lässt keinen Zweifel an der Bedeutung der Metamorphose für die eigene Konzeption:

Denn eben dies ist es, was die Philosophie der symbolischen Formen gezeigt und was sie von den verschiedensten Seiten her immer aufs neue bestätigt hat, daß sich alles geistige Leben und alle geistige Entwicklung nicht anders als in solchen Umbildungen, in derartigen intellektuellen Metamorphosen vollziehen kann. Eine solche Metamorphose war es, durch welche bereits der Anfang und die Möglichkeit der Sprache bedingt war, denn auch die Sprache konnte nicht einfach gegebene Eindrücke oder Vorstellungen bezeichnen, sondern der Akt der bloßen Benennung schließt immer zugleich eine Formveränderung, eine geistige Umsetzung in sich.³⁷

Spätestens an dieser Stelle erweist sich die Metamorphose als Inbegriff der symbolischen Formen in einer Weise, die für alles Geltung beanspruchen kann, nur nicht für das, was zwischen Goethe und Cassirer mit der Metamorphose geschehen ist. Denn es ist unmöglich, das Goethesche von dem Cassirerschen Metamorphosen-Verständnis so zu scheiden, dass Begriffe wie ›Umdeutung‹, ›Verwandlung‹ oder auch der psychoanalytische Begriff der Übertragung sinnvoll Anwendung finden könnten.³⁸

Aber die getilgte Differenz zwischen Goethes und Cassirers Metamorphosen-Deutung, die Metamorphose der Metamorphose also, kommt in der *Philosophie der symbolischen Formen* letztlich doch noch dort zum Ausdruck, wo einmal mehr Willkür der Vorstellungsarten droht. Der Begriff oder, wie Cassirer mit Goethe formuliert, die »Idee der Metamorphose«³⁹ spaltet sich nämlich in zwei unterschiedliche Modelle. Die Goethesche Metamorphose hat Cassirer für den Inbegriff der symbolischen Formen und ihres Systems reserviert. Daneben gibt es aber die »einfache« Metamorphose. Sie ist an den Namen Ovids geknüpft und kommt nur dort zur Anwendung, wo es um die Wahrnehmung und Artikulation von Veränderungen innerhalb der symbolischen Ausdrucksform des Mythos geht. Im Mythos nämlich

kann noch alles aus allem werden, weil alles mit allem sich zeitlich oder räumlich berühren kann. Wo daher das empirisch-kausale Denken von Veränderung spricht und wo es diese aus einer allgemeinen Regel zu verstehen sucht, da kennt das mythische Denken vielmehr nur die einfache Metamorphose (im Ovidischen, nicht im Goetheschen Sinne verstanden).⁴⁰

Das bei Goethe virulente und von Cassirer auf dem Weg über den Tatbegriff weniger gelöste als sistierte Problem bedrohlicher Willkürlichkeit der Vorstellungsarten wird in der *Philosophie der symbolischen Formen* unter dem Namen Ovids ausgesondert und in die Sphäre mythischer Ausdrucksmöglichkeiten verbannt. Während Goethe Ovid ins Universum der Metamorphose ausdrücklich mit hineinnahm, löst Cassirer die Ovidische Metamorphose heraus, um sie derjenigen Goethes zu kontrastieren und sich ineins damit der Differenz zwischen

einer Philosophie der symbolischen Formen und diesen Formen selbst, zumal derjenigen des Mythos, zu versichern. Damit verwandelt sich aber die Frage nach Cassirers Transformation der Goetheschen Metamorphose in ein der Konzeption der *Philosophie der symbolischen Formen* immanentes Problem: Wie hat man sich die Entwicklung von der einfachen Metamorphose Ovids zu derjenigen Goethes vorzustellen? Wie gestaltet sich und welchem Gesetz folgt die Umbildung der einfachen Umbildung mythischer Ausdrucksformen (bei der die Verwandlung von allem in alles möglich ist) zu denjenigen von Kunst oder Wissenschaft und schließlich zum System der symbolischen Formen selber, deren Quintessenz doch die (Goethesche) Metamorphose sein soll? Wenn, wie Cassirer in seinem Aufsatz über *Goethe und Platon*, eine Stelle aus Goethes Akademiebericht paraphrasierend, schreibt, dass »die Regel der Metamorphose zwar fest und ewig, aber zugleich lebendig« ist, »so daß die Wesen zwar nicht aus derselben heraus, aber doch innerhalb derselben sich umbilden können«,⁴¹ dann kann Cassirers eigene Philosophie der symbolischen Formen diesem Begriff nur unter der Bedingung entsprechen, dass die einfache Metamorphose bereits den Keim oder das Bildungsgesetz zu etwas wie der komplexen Goetheschen Metamorphose in sich trägt. An diesem Problem setzt Hans Blumenbergs Cassirer-Kritik an. Zwar rehabilitiert Cassirer, was Blumenberg im Unterschied zur »Arbeit am Mythos« als die ihrerseits schon welterhellende und dem »Absolutismus der Wirklichkeit« wehrende »Arbeit des Mythos« bezeichnet,⁴² aber um den Preis eines Telos, das letztlich die Philosophie der symbolischen Formen und ihr Wissenschaftsbegriff bilden: »Die Theorie der symbolischen Formen erst gestattet, die Ausdrucksmittel des Mythos denen der Wissenschaft zu korrelieren, doch in einem geschichtlich irreversiblen Verhältnis und mit der unaufgebbaren Vorgabe des *terminus ad quem* Wissenschaft«,⁴³ Cassirers Mythenklärung setzt voraus, dass der Mythos bereits auf dem Weg zur Wissenschaft gewesen sei und diese in jenem gleichsam präfiguriert ist. Ein solches Telos kannte Goethes Metamorphosenlehre freilich nicht.⁴⁴ Gegen Cassirer wendet Blumenberg ein:

Trotz aller Versicherungen der autonomen Qualität dieses symbolischen Formensystems bleibt es für Cassirer das Überwundene. Demgegenüber meine ich, man müsse den Mythos, um seine genuine Leistungsqualität wahrzunehmen, unter dem Aspekt des *terminus a quo* beschreiben. Entfernung wovon und nicht Annäherung an wird dann das Kriterium der Analyse seiner Funktion.⁴⁵

Unter dieser Voraussetzung macht Blumenberg dann auch geltend, dass es kein Ende und keine Überwindung des Mythos gibt, »obwohl es die ästhetischen Kraftakte des Zuendebringens immer wieder gibt«. ⁴⁶ Bei diesem Nachweis wird Goethe in den späteren Kapiteln des Buches eine wichtige Rolle spielen. Zwangsläufig muss Blumenberg auch Cassirers Behauptung korrigieren, der wahre Charakter des Mythischen enthülle sich dort, wo es als Sein des Ursprungs auf-

trete. Prägnanz wie Konstanz des Mythos verdanken sich aber nicht der Verschiebung von Inhalten in zeitliche Ferne, sondern umgekehrt entsteht die mythische Qualität erst durch die ›Selektion der langen Nächte‹ mündlichen Erzählens, in denen sich das vermeintlich Ursprüngliche dauerhaft herauskristallisiert. Jeder Mythos ist bereits durch das Organ der Rezeption gegangen und entsprechend optimiert. Deshalb gilt: »Der Grundmythos ist nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar Bleibende.«⁴⁷ Laut Blumenberg zeigt sich Cassirer blind für diese Dimension der Rezeption (die er selbst freilich auch nur vermuten kann und supponieren muss, denn diese Bedeutung mündlicher Selektion enthüllt sich erst im Medium der Schrift. Deshalb endet das fragliche Kapitel mit dem Verweis auf Jaußens Nachweis, dass das Prinzip von Varianten ohne Original auch in Schriftkulturen möglich bleibt.)

Dass es bei der Kontroverse zwischen Cassirer und Blumenberg nicht um die Alternative Geschichtsphilosophie einerseits gegen Historismus andererseits geht, zeigt sich schon daran, dass Blumenberg ausgerechnet im Mythos-Buch mit seltener Eindeutigkeit am Fortschrittsbegriff festhält.⁴⁸ Die Differenz der Mytheninterpretation betrifft die Funktion des Mythos. Für Cassirer entspricht seine Leistung derjenigen von Wissenschaft, nämlich Antwort auf Fragen gegeben zu haben, während Blumenbergs Deutung die Abwehr von Fragen durch das Erzählen von Geschichten betont, weshalb denn auch der Mythos für Blumenberg nicht eine symbolische Form, sondern Form überhaupt als Bestimmung des Unbestimmten ist, das den ›Absolutismus der Wirklichkeit‹ ausmacht. Im Unterschied zur Wissenschaft hat der Mythos nicht die Aufgabe, das Dunkel zu erklären, sondern er »erzeugt, verdichtet«⁴⁹ es und verleiht ihm damit die Form des Unbestimmten.

Aber auch Blumenbergs Mythos-Konzeption kann auf die Metamorphose nicht verzichten. Im Rahmen der kategorischen Unterscheidung zwischen paganem Mythos und christlichem Dogma korreliert ihr der Begriff der Inkarnation wie andernorts »die Anschaulichkeit der Passion« dem »herrischen Kerygma der Entmythisierung«⁵⁰ gegenübersteht. Metamorphose bezeichnet bei Blumenberg das Prinzip der Darstellbarkeit, der Erzählbarkeit des Mythos. Wie sehr, das zeigt sich vor allem dort, wo es an seine Grenzen gerät, nicht zufällig in Gestalt der bei Ovid zunächst überraschender- aber letztlich konsequenterweise nur beiläufig erwähnten Proteusfigur, die »so weit das Anderssein in Reinkultur« ist, »daß sie kein Selbstsein mehr hat und damit das Prinzip der Erzählbarkeit des Mythos sprengt.«⁵¹

Damit sind die Affinitäten zwischen Cassirers und Blumenbergs Metamorphose-Konzeption allerdings noch nicht erschöpft. Denn wie die Metamorphose bei Cassirer in dem systematischen Begriff der symbolischen Form aufgeht, so gibt es auch dazu ein Analogon bei Blumenberg. Während Cassirer Goethes Meta-

morphose mit dem Begriff der symbolischen Form beerbt, hält Blumenberg für diesen Begriffsort die Umbesetzung bereit. Und vielleicht gibt es sogar etwas wie ein Analogon zu der Art und Weise, wie die von Cassirer zum Verschwinden gebrachte Differenz zwischen Goethes Metamorphose und seiner symbolischen Form als Unterscheidung zwischen Ovidischer und Goethescher Metamorphose wieder auftaucht und damit jene Spannungen und Schwankungen bezeugt, die schon bei Goethe selbst herrschen und die Cassirer neutralisierend in eine geschichtliche Fortschrittsbewegung übersetzt. Neben die Umbesetzung als Inbegriff der Verschiebungen und Wandlungen, denen Blumenbergs Interesse gilt, tritt nämlich der Begriff der Pseudomorphose. Blumenberg hat ihn, wie Anselm Haverkamp herausfand,⁵² wohl nicht von Spengler übernommen, sondern ihn in Hans Jonas' Buch *Gnosis und spätantiker Geist* entdeckt, das er 1958 rezensiert hat. Seitdem gehören ›pseudomorph‹ und ›Pseudomorphose‹ zu Blumenbergs Vokabular. Wie sich Pseudomorphose und Umbesetzung bei Blumenberg zueinander verhalten, ist allerdings sehr viel schwieriger zu bestimmen als das Verhältnis von einfacher Ovidischer und Goethescher Metamorphose bei Cassirer. Es gibt Passagen, die ihre Identität suggerieren. So heißt es an einer Stelle in *Legitimität der Neuzeit* zur Umbesetzung: »Die Konstanz der Sprache indiziert Konstanz der Bewußtseinsfunktion, aber nicht die Identität des Inhalts«. ⁵³ Genau dieses bezeichnet die aus der Mineralogie importierte Metapher der Pseudomorphose. Andererseits hat Blumenbergs Gebrauch des Wortes häufig eine polemische Tendenz, wenn er etwa in der Auseinandersetzung mit Carl Schmitt um den Säkularisierungsbegriff auf die pseudomorphen Qualitäten des Nationalstaates hinweist, wobei ›Pseudomorphose‹ geradezu das Gegenteil von ›Umbesetzung‹ zu meinen scheint.⁵⁴ Abschließend zu klären ist das im gegenwärtigen Zusammenhang freilich nicht. Aber es bleibt bemerkenswert, dass auch Blumenbergs Begriff der Umbesetzung mit der Pseudomorphose um einen Parallel- und Gegenbegriff ergänzt wird, mit dem die Frage nach Konstanz und Wandel erneut auf dem Spiel steht.

Die nur vorbereitende und punktuelle Fallstudie zur Metamorphose der Metamorphose im Übergang von Goethe zu Cassirer und Blumenberg lehrt, dass einer der buchstäblich springenden Punkte einer Re-Lektüre der Metamorphosen-Rezeption die bei Goethe bereits angelegte Übergängigkeit zwischen Objektbeschreibungen und Verwandlungstheoremen auf der Meta-Ebene zu sein hätte. Auch darum muss es, jenseits des Krisennarrativs und Goethes als kompensatorischen Korrektivs, in der intensivierten Auseinandersetzung mit Verwandlung und Morphologie nach 1900 gegangen sein. Rezipienten der Metamorphosenlehre wie Cassirer und Blumenberg konnten offenbar gar nicht anders, als eine Theorie ihrer Anverwandlung der metamorphotischen Wandlungslehre mitzuentwerfen. Oder anders: Sie mussten mit Goethes Verwandlungslehre auf ein Problem stoßen,

das sie unmittelbar anging. Blumenberg hat ihm mit seinen »Lesarten des ›ungeheuren Spruchs« (*Nemo contra deum nisi deus ipse*) eine eigene Gestalt gegeben: »Goethes niemals ausgebildete und wohl kaum auszudenkende Erkenntnistheorie wäre nur der Spezialfall des allgemeinen Prinzips der Äquivalenz gewesen, daß überhaupt nur Gleiches in Verhältnisse jeder Art, auch die der Konfrontation und Feindschaft, eintreten könne.«⁵⁵ Dass man, um einem Gott zu widerstehen, selbst ein Gott sein muss, hat den Polytheismus zur Voraussetzung: »Ein Gott kann man aber nur sein, wenn Götter möglich sind, viele Götter.«⁵⁶ Darin besteht für Blumenberg »gegenüber Spinoza der mythische Zug an Goethes Umformung, sein vorchristlicher, sein faszinierender, aber geschichtlich eben ganz unerreichbarer Anachronismus«.⁵⁷ Wie Cassirer, aber aus anderen Gründen, verbannt auch Blumenberg Goethe, freilich nicht in den Mythos, der sich ja weder überwinden noch zu Ende bringen lässt, aber in die Anachronizität eines geschichtlich Unwiederholbaren – dessen Stunde freilich eben deshalb jederzeit schlagen kann.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Hans Werner Ingensiep: *Metamorphosen der Metamorphosenlehre. Zur Goethe-Rezeption in der Biologie von der Romantik bis zur Gegenwart*, in: Peter Matussek (Hg.): *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*. München 1998, S. 259–275. Zur Rezeption der Metamorphosenlehre vgl. Pascal Nicklas: *Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft*. Hildesheim, Zürich, New York 2002.
- 2 Vgl. Franz Blei: *Das große Bestiarium der Modernen Literatur*, hg. von Rolf-Peter Baacke. Stuttgart 1995, S. 83–124.
- 3 Vgl. Rudolf Steiner (Hg.): *Goethes naturwissenschaftliche Schriften*, 4 Bde. Berlin, Stuttgart 1883–1897 (Kürschners ›Deutsche National-Literatur‹ 114–117).
- 4 Vgl. *Goethes Morphologische Schriften*, hg. von Wilhelm Troll. Jena 1926.
- 5 Gottfried Benn: *Goethe und die Naturwissenschaften* (1932), in: ders.: *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, hg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt/M. 1989, S. 175–205, hier S. 186. Helmut Brackert hat schon 1963 nachgewiesen, dass Benn sich ausgiebig bei Kalischers Vorwort zur Hempelschen Goethe-Ausgabe bedient hat. Vgl. Helmut Brackert: *Nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde. Zu Gottfried Benns Goethe-Bild*, in: Werner Simon, Wolfgang Bachofer und Wolfgang Dittmann (Hg.): *Festgabe für Ulrich Pretzel*. Berlin (West) 1963, S. 289–300. Aber auch unter dieser Voraussetzung hält der Text noch einige Überraschungen bereit. Vgl. Eva Geulen: *Gesetze der Form*. Benn 1933, in: Uwe Hebekus, Ingo Stöckmann (Hg.): *Zur Souveränität der Literatur – das Totalitäre der klassischen Moderne 1900–1933*. München 2008, S. 19–43.
- 6 Benn, *Goethe und die Naturwissenschaften* (Anm. 5), S. 204.
- 7 Max Bense: *Aufstand des Geistes. Eine Verteidigung der Erkenntnis* (1935), in: ders.: *Ausgewählte Schriften in vier Bänden*, hg. von Elisabeth Walter. Stuttgart, Weimar 1997, Bd. 1, S. 73–162, hier S. 127.
- 8 Heinz Kindermann schreibt in: *Das Goethebild des XX. Jahrhunderts*. Wien, Stuttgart 1952, S. 251: »Die Neuerschließung des Naturforschers Goethe intensiviert sich in dem Maße, in dem die Naturwissenschaften dank den Erkenntnissen Hilberts, Einsteins, Plancks u. v. a. sich dem Metaphysischen näherten«.
- 9 Karl Robert Mandelkow: *Die Rezeption der naturwissenschaftlichen Schriften*, in: ders.: *Goethe*

- in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. München 1980, Bd. 1, S. 174–200, hier S. 177.
- 10 Christa Lichtenstern: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes von Philipp Otto bis Joseph Beuys. Weinheim 1990, S. 11.
 - 11 Vgl. Hermann Friedmann: Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus. Berlin 1925.
 - 12 Vgl. Timothy Lenoir: The Eternal Laws of Form. Morphotypes and the Conditions of Existence in Goethe's Biological Thought, in: Frederick Amrine, Francis J. Zucker und Harvey Wheeler (Hg.): Goethe and the Sciences. A Reappraisal. Dordrecht, Boston 1987 (Boston Studies in the Philosophy of Science 97), S. 17–28.
 - 13 Horst Thomé hat das Problem anhand der Goethe-Rezeption Oswald Spenglers untersucht in seinem Aufsatz: Geschichtsspekulation und Weltanschauungsliteratur. Zu Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes*, in: Christine Maillard, Michael Titzmann (Hg.): Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935. Stuttgart, Weimar 2002, S. 193–212, hier S. 202ff.
 - 14 Annette Simonis: Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur. Köln, Weimar, Wien 2001.
 - 15 Johann Wolfgang Goethe: Schriften zur Morphologie, hg. von Dorothea Kuhn, in: ders.: Sämtliche Werke, Tagebücher und Gespräche. Frankfurt/M. 1987, 1. Abt., Bd. 24. Alle weiteren Zitate aus Goethes *Heften zur Morphologie* beziehen sich auf diese Ausgabe und werden ohne Sigle nur mit Seitenzahl in runden Klammern angegeben, hier S. 392. Die Passage wird häufig zitiert, freilich meistens falsch verstanden. So schreibt etwa Troll in seiner Einleitung zu den Morphologischen Schriften: »Der Begriff der Gestalt ist von zentraler Bedeutung für den Inhalt der Morphologie.« Daraufhin folgt das um den Nachsatz gekürzte Zitat, und Troll fährt unmittelbar anschließend fort: »Ausgeweitet und verallgemeinert liegt der Gestaltbegriff im Typus oder Urbild vor.« Troll, Goethes Morphologische Schriften (Anm. 4), S. 73.
 - 16 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Aufzeichnungen (Herbst 1864 bis Frühjahr 1868), in: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, weitergeführt von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi. Berlin 1999, 1. Abt., Bd. 4, S. 570.
 - 17 Vgl. Clemens Porschlegel: Versgehüfte, Reimgeklingel, Singsang. Heideggers Auseinandersetzung mit Goethe, in: Karl Eibl, Bernd Scheffer (Hg.): Goethes Kritiker. Paderborn 2001, S. 117–134.
 - 18 Vgl. Adolph Hansen: Goethes Metamorphose der Pflanzen. Geschichte einer botanischen Hypothese. Gießen 1907, S. 65. Hansens einschlägige Monographie richtet sich vor allem gegen den Vorwurf der Botaniker, die Metamorphosenlehre sei verkappter Platonismus.
 - 19 Zu Goethes Sprachgebrauch im Zusammenhang mit Morphologie und Metamorphose vgl. Gerhard Neumann: Ideenparadiese. Aphoristik bei Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe. München 1976, bes. S. 623ff.; Uwe Pörksen: »Alles ist Blatt«. Über Reichweite und Grenzen der naturwissenschaftlichen Sprache und Darstellungsmodelle Goethes, in: ders.: Wissenschaftssprache und Sprachkritik. Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart. Tübingen 1994, S. 109–130; John Neubauer: Goethe and the Language of Science, in: Elinor S. Shaffer (Hg.): The Third Culture. Literature and Science. Berlin, New York 1998, S. 51–65; Robert Stockhammer: Darstellung als Metamorphose, wissenschaftlich und poetisch. Ansätze zu einer anderen Theorie des Symbols bei Goethe, in: Frauke Berndt, Christoph Brecht (Hg.): Aktualität des Symbols. Freiburg/Br. 2005, S. 53–75; Dorothea von Mücke: Changing Forms in Nature, the Life Sciences, and Authorship, in: Representations 95 (2006), S. 27–53.
 - 20 Clemens Heselhaus: Metamorphose-Dichtungen und Metamorphose-Anschauungen, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 47 (1953), S. 121–146.
 - 21 Publius Ovidius Naso: Metamorphosen, übers. von Erich Rösch. München 1992, S. 6.
 - 22 Zum Gesamtzusammenhang vgl. Wolf Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten. München 1976; Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M. 1971, S. 165–203; grundlegend für Goethes Morphologie ist immer noch Dorothea Kuhn: Grundzüge der Goetheschen Morpholo-

- gie, in: Goethe-Jahrbuch 95 (1978), S. 199–211, sowie dies.: Der Typus und die Metamorphose. Goethe-Studien. Marbach 1988; Olaf Breidbach: Goethes Metamorphosenlehre. München 2006; Peter Matussek (Hg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München 1998.
- 23 Gestalt gewann es einerseits in der eigenwilligen Textanordnung der seit 1817 unregelmäßig erscheinenden *Hefte zur Morphologie* und andererseits in der literarischen (Un)ordnung der *Wanderjahre*. Zum Nexus zwischen dem Roman und Goethes Morphologie vgl. Safia Azzouni: Kunst als praktische Wissenschaft. Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und die Hefte *Zur Morphologie*. Köln 2005.
- 24 Vgl. Thomas S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt/M. 1976, S. 123–146 (Kap. X.).
- 25 Vgl. Eckart Förster: Die Bedeutung der Paragraphen 76 und 77 der *Kritik der Urteilskraft* für die Entwicklung der nachkantischen Philosophie, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 65 (2002), S. 169–190.
- 26 Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, 2 Bde. München 1922, Bd. 2, S. 227.
- 27 Vgl. Hans Blumenberg: Ernst Cassirers gedenkend bei Entgegennahme des Kuno-Fischer-Preises der Universität Heidelberg 1974, in: ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart 1981, S. 163–172.
- 28 Vgl. Barbara Naumann: Philosophie und Poetik des Symbols. Goethe und Cassirer. München 1999; John Michael Krois: *Cassirer, Symbolic Forms and History*. New Haven, London 1987, sowie ders.: Ernst Cassirer's Philosophy of Biology, in: *Sign Systems Studies* 32 (2004), S. 277–295.
- 29 Ernst Cassirer: Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntnistheoretische Betrachtung, in: ders.: *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*. Berlin 1921, S. 27–76.
- 30 Ernst Cassirer: *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Berlin 1916, S. 387f.
- 31 Ebd., S. 388.
- 32 In einem frühen Text über »Botanik als Wissenschaft« heißt es von Epigenesis und Präformation, »daß beide Hypothesen Vorstellungsarten sind welche im Grunde kompatibel sind ob es gleich schwerer ist mit beiden als Mittel die Natur zu erkennen in seinem Geiste zu wirtschaften und bald diesen bald jenen Standpunkt zu wählen als beschränkt und eigensinnig auf diesem oder jenem Platze stehen zu bleiben. So werde ich die Vorstellungsart der Evolutionisten so gut als der Epigenesisten die bestimmtere sowohl als die freiere Zeugung wie ich hier voraus sage, bloß als Wort und Mittel brauchen je nachdem ich mich besser dadurch zu erklären denke«; Goethe, *Hefte zur Morphologie* (Anm. 15), S. 99. Ungleich raffinierter, aber in der Sache ähnlich, wird sich Goethe auch später zu den Positionen im Akademiestreit von 1830 verhalten.
- 33 In dem Text über »Verstäubung, Verdunstung, Vertropfung«, der Schelver als ein »Ultra in der Metamorphosen-Lehre« vorstellt (ebd., 510f.), heißt es: »Überhaupt sollte man sich in Wissenschaften gewöhnen wie ein anderer denken zu können; mir als dramatischem Dichter konnte dies nicht schwer werden, für einen jeden Dogmatisten freilich ist es eine harte Aufgabe« (ebd., 511).
- 34 Cassirer, *Freiheit und Form* (Anm. 30), S. 327f.
- 35 Ebd., S. 320.
- 36 Vgl. die Beiträge in: Enno Rudolph, Bernd-Olaf Küppers (Hg.): *Kulturkritik nach Ernst Cassirer*. Hamburg 1995 (Cassirer-Forschungen 1), bes. John Michael Krois: *Urworte: Cassirer als Goethe-Interpret*, S. 297–325.
- 37 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen III* (1925). Darmstadt 1982, S. 483.
- 38 Damit ist nicht gesagt, dass Cassirers Goethe-Deutung die einzig mögliche oder auch nur korrekt ist. Aber in Cassirers eigenem Selbstverständnis ist die symbolische Form nur die Weiterführung von Goethes Metamorphose.
- 39 Vgl. z. B. Cassirer, *Freiheit und Form* (Anm. 30), S. 347f.
- 40 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen II* (1923). Darmstadt 1982, S. 61.
- 41 Ernst Cassirer: *Goethe und Platon* (1922), in: ders.: *Goethe und die geschichtliche Welt* (1932), hg. von Rainer A. Bast. Hamburg 1995, S. 103–148, hier S. 118.

- 42 Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 1979, S. 22.
- 43 Ebd., S. 59.
- 44 Natürlich gibt es auch bei Goethe den Begriff der Vollkommenheit sowie gewisse Hierarchien, die ihren Ausgang im Unterschied von Pflanzen- und Tierreich nehmen, die Goethe bereits in Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* vorfand. So heißt es in den einleitenden Stücken der »Ideen über organische Bildung« von 1806/07: »Soviel aber können wir sagen, daß die aus einer kaum zu sondernden Verwandtschaft als Pflanzen und Tiere nach und nach hervortretenden Geschöpfe, nach zwei entgegengesetzten Seiten sich vervollkommen, so daß die Pflanze sich zuletzt im Baum dauernd und starr, das Tier im Menschen zur höchsten Beweglichkeit und Freiheit sich verherrlicht«; Goethe, *Hefte zur Morphologie* (Anm. 15), S. 394. Andererseits lassen beispielsweise die Vorüberlegungen zu einem osteologischen Typus keinen Zweifel daran, dass daraus keine methodologischen Vorgaben abzuleiten sind: »Der Mensch, bei seiner hohen organischen Vollkommenheit, darf, eben dieser Vollkommenheit wegen, nicht als Maßstab der unvollkommenen Tiere aufgestellt werden« (ebd., 229).
- 45 Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Anm. 42), S. 186.
- 46 Ebd., S. 685.
- 47 Ebd., S. 192.
- 48 Ebd., S. 181.
- 49 Ebd., S. 143.
- 50 Vgl. Hans Blumenberg: *Matthäuspasion*. Frankfurt/M. 1988, S. 247.
- 51 Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Anm. 42), S. 150.
- 52 Vgl. Anselm Haverkamp: *Die Technik der Rhetorik*. Blumenbergs Projekt (Nachwort), in: Hans Blumenberg: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp. Frankfurt/M. 2001, S. 433–454, hier S. 450.
- 53 Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt/M. 1966, S. 102.
- 54 Ebd., S. 60.
- 55 Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Anm. 42), S. 591.
- 56 Ebd., S. 592.
- 57 Ebd.

Tastbilder

Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen

I. Einführung

In Kunstmuseen dürfen Besucher nichts anfassen. Es gibt zwar Bilder bzw. Bildschirme, die berührt werden sollen, aber diese ›Touchscreens‹ sind glatt und vermitteln ihren Inhalt wiederum über die Augen. Dagegen offenbaren Tastbilder ihre Form auch im Finstern (Abb. 1). Ein Tastbild ist eine piktorale Darstellung, die aus erhobenen Linien besteht, die mit den Fingern ertastet werden sollen. Tastbilder kommen spätestens seit dem 18. Jahrhundert¹ hauptsächlich in der Blindenerziehung zum Einsatz. Es gab schon immer tastbare Bilder, so genannte Basreliefs, aber sie waren selten auf ein Angefasstwerden hin konzipiert.

Im 19. Jahrhundert verwendeten Physiologen und Psychologen das Wort ›Tastbild‹ als Bezeichnung für die taktile Wahrnehmung eines Objekts – auch die des eigenen Körpers.² In der Kunstgeschichte wurde der Terminus ›Tastbild‹ für eine bestimmte optische Erscheinungsweise eingesetzt. So hat Heinrich Wölfflin in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915) mit den Worten ›Tastbild‹ und ›Sehbild‹ zwischen ›linearen‹ und ›malerischen‹ Darstellungsweisen unterschieden, aber beide optisch verstanden. Dürer und Rembrandt galten für Wölfflin als Vertreter dieser Malweisen. Das Tastbild sieht nach Wölfflin so aus, »als ob wir es mit den Fingern abtasten könnten.«³ Es verwendet Linien, die wie Flächen wirken. Dagegen haben ›malerische‹ Bilder keinen fortlaufenden Umriss mehr, sondern Flecken geben den optischen Schein einer Sache wieder. Vor Wölfflin unterschied Alois Riegl in seiner *Spätromischen Kunstindustrie* (1901) in ähnlicher Weise das ›Haptische‹ vom ›Optischen‹ als zwei Arten des *Sehens*: Nahsicht und Fernsicht.⁴ Für tastbare Bilder braucht man keinen Sehsinn. Selbst blindgeborene Menschen können in Tastbildern piktorale Darstellungen von Objekten und Szenen erkennen. Tastbilder sind in den letzten Jahren zu einem Forschungsthema geworden, dank der bahnbrechenden Arbeit des Experimentalpsychologen John M. Kennedy in Toronto.⁵ Dieses Photo (Abb. 2) zeigt, wie eine blinde Zeichnerin ein Tastbild von einem Trinkglas herstellt. Die Zeichnerin kann die Linien tasten, aber nicht

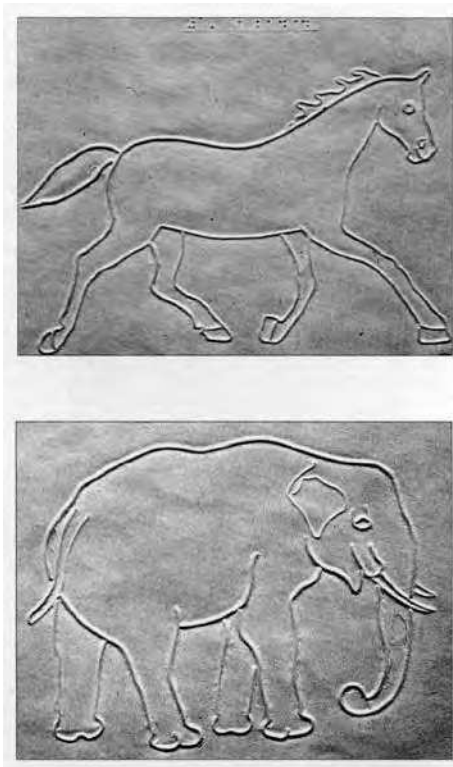


Abb. 1: *Tastbilder aus: Franz Walter Vogel: Bilderbücher für Blinde (1926).*

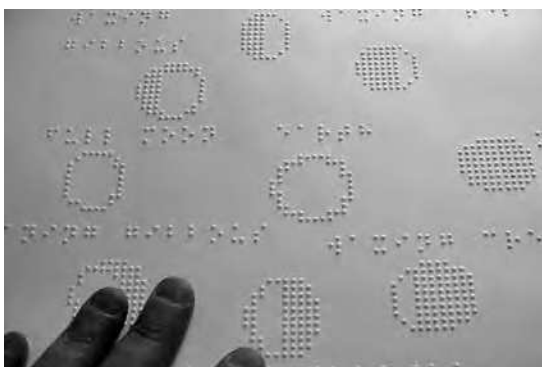
sehen; wir können die Linien in diesem Photo sehen, aber nicht tasten. Tastbilder können wie Sehbilder optisch erfasst werden, aber ein Tastbild kann auch im Finstern wahrgenommen werden. Die Grenzen dieser Modalitäten scheinen also deutlich zu sein. Die Gemeinsamkeit ist ebenfalls klar: Sowohl im Tastbild wie auch im Sehbild kommen Umrisslinien vor. Diese Linien entstehen durch die Bewegungen des Zeichnens, die Formen hinterlassen, die wie Ecken, Kanten und Flächen wirken – ob sie nun gesehen oder getastet werden.

Es ist technisch möglich, Photographien in Tastbilder zu verwandeln.⁶ Ob diese Formen für einen Blinden völlig erkennbar sind, ist zu bezweifeln. Auch ist es unwahrscheinlich, dass ein Sehender sie nur durch Tasten identifizieren könnte, da sie eine eher malerische Form haben. Dagegen sind – gesehen oder getastet – Linienzeichnungen leicht identifizierbar. Selbst rein optische Effekte wie Schatten – hier (Abb. 3) die Mondphasen – können als Tastbilder erkennbar gemacht werden. Auch andere ›malerische‹ Phänomene können in Tastbildern ›metaphorisch‹ wiedergegeben werden. Hier (Abb. 4) z. B. sehen wir, wie ein blindgeborener

*Abb. 2: Tracey beim Malen.
Mit freundlicher Genehmigung
von John M. Kennedy.*



Abb. 3: Mondphasen. Braille.



Mensch die flüchtigen Bewegungen von Wasser und Wind wiedergibt – mit denselben Mitteln der wellenartigen Linie, wie sie Sehende (bei Rauch) verwenden. Dies ist nicht verwunderlich, da Rauch, Wind und Wellen auch an der Haut als flüchtige Bewegungen wahrgenommen werden.

Diese Bilder (Abb. 5) hat Kennedy experimentell verwendet. Sie zeigen einen Daumen in verschiedenen Zuständen. Sehende sind durch Comics mit solchen bildlichen Metaphern vertraut und erkennen hier einen Daumen in Bewegung, einen tauben Daumen und einen schmerzenden. Blinde Versuchspersonen ohne Erfahrungen mit Comics identifizieren diese Bilder ebenso, wenn sie als Tastbilder vorgelegt werden. Diese Bilder beziehen sich nicht auf konventionelle Sehgewohnheiten, sondern sind metaphorische Darstellungen von Körpererfahrungen. Eine Kreis- oder Hin- und Herbewegung fühlt sich rhythmisch an wie diese Bewegungslinie. Erfahrungsgemäß strahlt ein Schmerz von einer Stelle aus, und das Ausstrahlen ist wie eine Linie. Taubheit ist wie eine unterbrochene Linie ein unterbrochenes Gefühl. Bilder können wie Sprache metaphorisch sein.

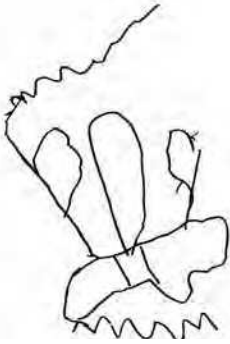


Abb. 4: Wind und Wasser.
Zeichnung mit gehobenen Linien. Mit freundlicher Genehmigung von John M. Kennedy.

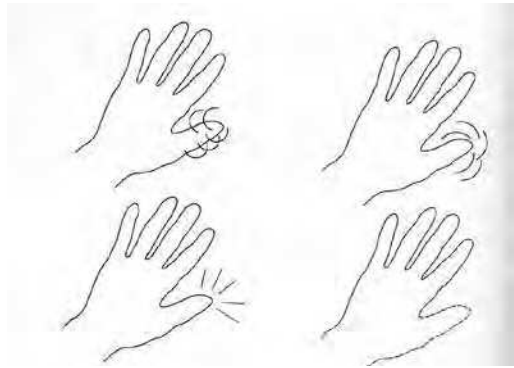


Abb. 5: 4 Hände. Zeichnung mit gehobenen Linien. Mit freundlicher Genehmigung von John M. Kennedy.

Zu vermuten wäre, dass blindgeborene Menschen mit tastbaren Linienzeichnungen Perspektive *nicht* wiedergeben können. Seit Kennedys Forschungen wissen wir, dass dies nicht stimmt. Über Jahrzehnte hat er in Experimenten herausgefunden, dass blindgeborene Menschen ohne Anleitung sogar Bilder in Perspektive zeichnen können. Kennedy stieß bei seinen Untersuchungen auf einen blindgeborenen Künstler (Esref Armagan), der auch mehrere Objekte gleichzeitig in 3-Punkt-Perspektive darstellen kann (Abb. 6).

Die Tatsache, dass blindgeborene Menschen in der Lage sind, ohne Anleitung Bilder perspektivisch zu zeichnen, lässt den Schluss zu, dass die Fähigkeit, bildliche Darstellungen zu verstehen, der Fähigkeit zu sehen vorausgeht. Sie macht auch deutlich, dass der Begriff des ›Tastens‹, verstanden als das Tasten mit den Fingern, zu eng ist, um die Dimension der haptischen Wahrnehmung zu erklären. Räumliche Wahrnehmung ist unabhängig vom Sehen und auch vom Tasten mit den Fingern – sie stützt sich auf die ambulante Körperlichkeit des Menschen: auf Propriozeption und Kinästhesie.

Karl-Otto Apel hat einmal den Leibnizschen Monadenbegriff körperlich reinterpretiert, wofür er den Terminus »Leibapriori« verwendete.⁷ Demnach ist der Leib eine konkrete Perspektive: die Perspektive, die durch den Leib in die Welt kommt. So ist es nicht mehr nötig, mit Leibniz von der ›Fensterlosigkeit‹ der Monaden zu sprechen.⁸ Das Leibapriori bezeichnet eine Theorie des Körpers als *Fenster*, als Eröffnung zur Welt, d. h. als Perspektive. Diese Perspektive umfasst Raum und Zeit – nicht als statische ›Anschauungsformen‹, sondern als Elemente der erlebten Kontinuitäten. Tastbilder machen den Leib zum Fenster.



Abb. 6: Esref Armagan: *Ohne Titel (Landschaft mit Brücke)*.

II. Philosophie und Bilder

Seit ihrer Herabsetzung in der Rangordnung der Erkenntnisformen durch Platon galten pikturale Darstellungen als Abbilder von Einzelphänomenen, die zu keiner wahren – allgemeinen – Erkenntnis hinführen konnten. Philosophie dagegen als ein ›logisches‹ – d. h. sprachliches Projekt – zielt auf universelle Erkenntnis und basiert auf verbal formulierten Argumenten: der Angabe von Gründen und Kritik. Bilder wurden zu einem legitimen Thema philosophischer Reflexion erst mit der Gründung der Ästhetik und der Philosophie der Kunst im 18. und 19. Jahrhundert. Aber diese Disziplinen blieben immer Randerscheinungen in der Philosophie. Die zentralen philosophischen Interessen verlagerten sich zwar von der Betrachtung logischer Formen hin zur Sprache, zogen aber Bilder als Erkenntnisformen nach wie vor nicht in Betracht.

Die Einengung des Bildbegriffs auf ›Kunst‹ überzeugt heute nicht mehr, schon deshalb nicht, weil es so viele neue Bildarten gibt. Die neuen Bildtechniken, die es zum ersten Mal ermöglichen, das Gehirn *in vivo* zu studieren, werden ›bildgebende Verfahren‹ genannt, da diese Bilder nicht ab- oder aufgenommen, sondern ›gegeben‹ werden, genauer gesagt: berechnet. Für ihre Herstellung werden elektronische Signale am Computer so bearbeitet, dass sichtbare Formen generiert werden. Diese Techniken sind oft nicht photo-graphisch, d. h. sie verwenden kein Licht, wie etwa die Darstellung der elektronischen Felder um ein Herz (Abb. 7).

Wenn Licht wegfällt, ist der alte Vergleich von Bildern mit Spiegeln hinfällig. Die philosophische Frage ›Was ist ein Bild?‹ kann heute nicht mehr sinnvoll unter der Voraussetzung gestellt werden, dass Bilder ›Abbilder‹ sind. Aber es ist schwer, Vorurteile zu umgehen, die seit Platon jede Beschäftigung mit Bildern in der Philosophie bestimmt haben. Als beispielsweise der Philosoph John Hyman⁹ verneinte, dass Spiegelbilder piktoral sind, wies Reinhard Brandt diese Behauptung zurück, obwohl Hyman nur leugnete, dass Spiegelbilder piktorale Darstellungen (*pictures*) sind, nicht, dass sie *images* seien – also sichtbare Erscheinungen. Hyman begründet seine These damit, dass wir im Spiegel das Objekt *selbst* sehen – keine piktorale Darstellung von ihm. Man erkennt dies schon daran, dass nicht der Spiegel, sondern das gesehene *Objekt* beleuchtet werden muss, damit überhaupt etwas im Spiegel erblickt werden kann. Dem konnte Brandt nicht zustimmen, weil er piktorale Darstellung schon in der Tatsache sieht, dass – wie er schreibt – »[e]in Bild [...] uns etwas anschauen [lässt], was der natürliche oder künstlich geschaffene physische Gegenstand, den der Betrachter vor sich hat oder den er sich vorstellt, selbst nicht ist.«¹⁰ Die *Glasscheibe*, in der wir ein Objekt erblicken, ist nicht das Objekt. Dies reicht nach Brandts Auffassung aus, um von einer piktoralen Darstellung zu sprechen, auch wenn wir das Objekt selbst im Spiegel erblicken. Spiegelung ist für Brandt deshalb so wichtig, weil seiner Ansicht nach Bilder zunächst eben Abbilder *sind*. Seine Grundthese lautet: »Das eigene Spiegelbild ist der Ursprung der Bildwerdung.«¹¹

Die Fähigkeit, sich im Spiegel zu erkennen, gilt in der Psychologie als Beginn einer Selbstbeziehung, aber inzwischen weiß man, dass es auch Tiere gibt (neben Primaten und Delphinen auch Elefanten¹²), die sich im Spiegel erkennen können. Für eine Theorie der *Bildlichkeit* sind solche psychologischen Tatsachen keine ausreichende Grundlage.

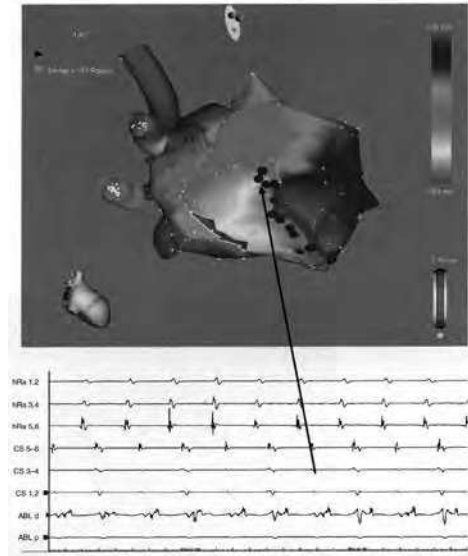
Um einen elementareren Ansatzpunkt zu finden, müssen drei Komponenten der traditionellen Abbildtheorie aufgegeben werden: das Spiegelmodell, die Sichtbarkeit als Medium und das ›Selbst‹, das sich im Spiegel sieht.

III. Eine neue Bildtheorie

Ich will drei Thesen vertreten: 1. Bilder sind nicht visuelle, sondern transmodale Phänomene; 2. Bildliche Formen enthalten eine Logik, die weder psychologisch noch linguistisch begründet ist; 3. die Genealogie der Bildlichkeit setzt mit dem Körperschema an, das zunächst eine Art von Tastbild ist.

Dies ist keine narzisstische Perspektive, da es nicht um ›meinen‹ Körper geht, sondern um Verkörperung, wofür ein Bewusstsein nicht nötig ist. Bildlichkeit ist die Bedingung der Möglichkeit eines Selbst, auch die unbewusste Einheit eines

Abb. 7: Computer Mapping (Elektromagnetische Felder eines Menschenherzens).



bloßen ›Körperschemas‹. Ich beziehe mich hier auf eine Unterscheidung, die in der Phänomenologie, Kognitionswissenschaft und Neurologie zum Einsatz kommt: ›Körperbild‹ vs. ›Körperschema‹. Unter ›Körperbild‹ verstehe ich ein bewusstes Phänomen: ›ein System von Wahrnehmungen und Überzeugungen bezogen auf den eigenen Körper‹. Dazu gehört, was Physiologen früher das ›Tastbild‹ des Körpers nannten, die haptische Wahrnehmung des eigenen Körpers als Objekt. Das Körperbild ist die augenblickliche bewusste körperliche Selbstwahrnehmung. Das ›Körperschema‹ liegt dem Körperbild zugrunde. Das Körperschema ist ›ein System von senso-motorischen Kapazitäten, die ohne unser direktes Bewusstsein funktionieren und ohne die Notwendigkeit einer Überwachung‹. Das Körperschema steuert Körperhaltung und Bewegungen, so dass wir gehen können, ohne zu stolpern, auch wenn wir beim Gehen die Aufmerksamkeit auf Anderes gerichtet haben. Das Sehen ist ein wichtiger Aspekt des Körperbildes, wogegen das Körperschema mit der Propriozeption zusammenhängt, dem Erfassen des Körpers als ambulanten Standpunkt im Raum. Körperschema und Körperbild sind normalerweise miteinander synchronisiert, und erst Störungen ihres Verhältnisses machen auf den Unterschied aufmerksam. So kann im Falle der Anorexie ein Mensch sein Körperbild im Spiegel korrekt als »sehr dünn« beschreiben, obwohl er sich ansonsten als »übergewichtig« empfindet und bezeichnet. Für die Bildherstellung benötigen Menschen keine Sehfähigkeit, wohl aber ein Körperbild und vor allem ein Körperschema. Blinde haben trotz ihres Sehverlustes

ein Körperbild und Körperschema, die ihnen räumliche Orientierung ermöglichen und die Fähigkeit, sich Bilder von der Welt zu machen.

III.1. *Tastbilder und transmodale Phänomene*

Linien sind transmodale Phänomene: Räumliche Flächen können getastet und gesehen werden. Die Hand kann Ecken fassen und sehen. Wahrnehmung ist ›dynamisch‹, d. h. sie hat mit Eigenschaften wie Heben, Schieben und Ziehen zu tun. Die dynamischen Eigenschaften, die wir in Bildern wahrnehmen, sind expressiv – Spannung, Krümmung, Balance, Gewichtsverschiebung können wir auch an uns selbst erleben. Hierfür ist das Sehen nicht nötig, denn jeder Mensch hat mit seinem Körper zugleich eine Perspektive – wodurch die Orientierung ›oben/unten, rechts/links, vorne/hinten‹ gegeben ist. Diese Perspektive ist übertragbar auf bildhafte Darstellungen. Es ist unerheblich, ob wir diese Perspektivität als ›Leibapriori‹ bezeichnen oder einfach als ›emergente Eigenschaft‹ charakterisieren. Wichtig ist, dass die Tätigkeit des Körpers ungewollt bildliche Effekte hervorbringt, wie die Schatten, die er wirft, oder die Abdrücke, die er hinterlässt.

Schatten und Abdrücke sind die klassischen Beispiele für die Abbildtheorie der Bildlichkeit. Sie sind indexikalische ikonische Formen – sie entstehen auf Grund der Tatsache, dass das Bild in einer physikalischen Beziehung zu seinem Objekt steht oder stand. Theorien vom Anfang der Bildlichkeit greifen immer wieder auf Erscheinungen wie das eigene Spiegelbild zurück. Eine weniger narzisstische Variante dieses Ursprungsgedankens überliefert Plinius der Ältere mit der Geschichte von einer jungen Frau, die beim Abschied ihres Geliebten seinen Schattenriss festhielt (Abb. 8). So ging die natürliche Bildlichkeit der indexikalischen ikonischen Formen – der Schatten – in die kulturelle Bildlichkeit der Umrisszeichnung über. Wir achten bei dieser Legende auf das Licht und den Schatten, aber es ist der bestimmte Körper, der den Schatten wirft und die Hand, die die Zeichnung ausführt, die hier dem Bild Bedeutung verleiht.

Bildlichkeit auf das Optische beschränkt, reduziert Verkörperung auf oberflächliches Tasten oder lässt sie ganz außer Betracht. So dachte Aldous Huxley in seinem Roman *Brave New World*, als er das Kino der Gefühle – die »Feelies« – beschrieb. Es ging dabei um: »practically nothing but pure sensation«,¹³ ohne dass dabei eine Geschichte erzählt würde. Einer fragt: »Going to the Feelies this evening, ...?«, und fügt hinzu: »I hear the new one at the Alhambra is first-rate. There's a love scene on a bearskin rug; they say it's marvellous. Every hair of the bear reproduced. The most amazing tactual effects.«¹⁴ Wenn der Außenseiter und Held des Romans gegen die »Feelies« einwendet: »... they don't mean anything«, werden sie mit der Behauptung verteidigt: »They mean themselves; they mean a lot of agreeable sensations to the audience.«¹⁵ Aber der



Abb. 8: Joseph-Benoit Suvée: Erfindung der Zeichnung (1791). Öl auf Leinwand, 267 x 131,5 cm. Brügge, Groeninge Museum.

Tastsinn erstreckt sich auf mehr als nur augenblickliche Sensationen. David Katz betonte in seiner Phänomenologie des Tastsinns, dass das Tasten Bewegungen verlangt, denn Raues oder Glattes kann nicht in einem Augenblick gespürt und unterschieden werden, sondern wird erst innerhalb eines Zeitablaufs durch Bewegungen wahrnehmbar. Auch sind die Sinne nicht voneinander isoliert. Katz' Experimente zeigten, dass die Genauigkeit der Tastempfindung reduziert ist, wenn sie nicht von akustischen Reizen begleitet wird.¹⁶ Die fiktiven »Feelies« waren multisensorisch, sonst wäre der *bearskin* nicht als solcher identifizierbar, das Liegen auf einem Teppich ist nicht durch reine Haptik wahrnehmbar. Auch hier ist die Propriozeption, die Wahrnehmung der kinetischen und dynamischen Zustände des ganzen Körpers nötig. Die Erdanziehungskraft wird normalerweise nicht bewusst wahrgenommen, doch besonders beim Übergang vom Liegen in die Aufrichtung spüren wir unser Körpergewicht. Dieses Bild (Abb. 9), das eine

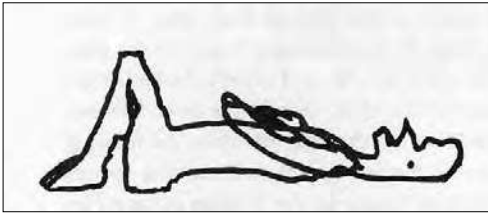


Abb. 9: Rückenliegender. Mit freundlicher Genehmigung von John M. Kennedy.

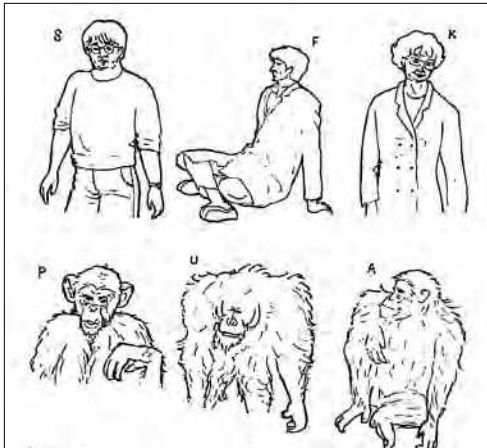


Abb. 10: Von Primaten erkannte Bilder.

blindgeborene Frau gezeichnet hat, gibt einen Eindruck von der Propriozeption des Körpers im Liegen:

Mir geht es hier nicht um eine anthropologische Theorie, sondern um die Beschaffenheit bildlicher Formen, die von Menschen, Tieren oder auch künstlicher Intelligenz erfasst werden. Dass manche Tiere in der Lage sind, Bilder zu verstehen, scheint inzwischen empirisch bewiesen zu sein.¹⁷ So können manche Primaten bestimmte Personen in einer Darstellung erkennen, und zwar gerade bei Linienzeichnungen, also bei Wölfflins sogenannten ›taktilen‹ Bildern (Abb. 10). Problematischer ist Bildererkennung in der Künstlichen Intelligenz, worauf ich noch eingehen werde (vgl. III.3).

III.2. Zur Logik bildlicher Formen

In seinem Buch *The Body in the Mind* untersucht der Philosoph Mark Johnson die Entstehung von Sinn anhand von *image schemata*, unter denen er allgemeine bildliche Formen versteht – also weder konkrete Bilder noch abstrakte propositionale Strukturen.¹⁸ Johnson wollte keine Bildtheorie entwickeln, sondern

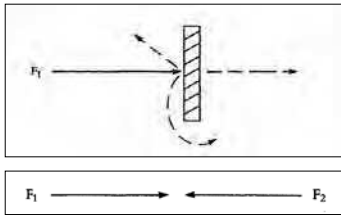


Abb. 11a, b: Bildschemata.

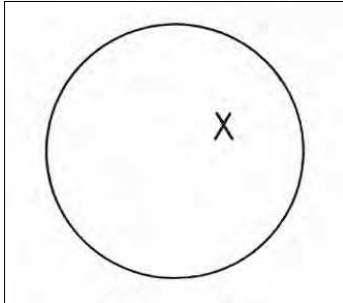


Abb. 12: Behälterschema.

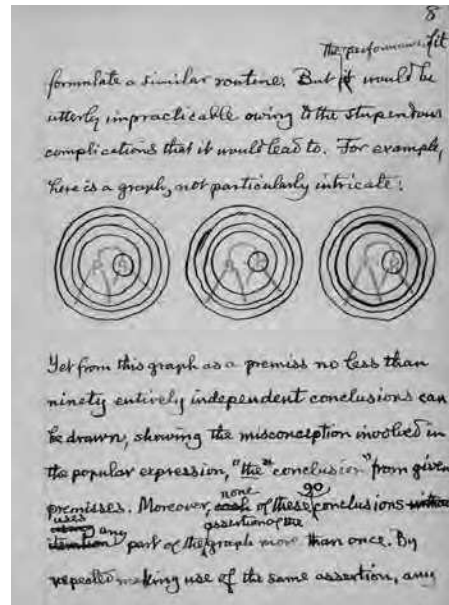


Abb. 13: Existential Graph. Charles S. Peirce Papers. Houghton Library, Harvard University.

eine Begriffstheorie. Dennoch kann die Theorie der *image schemata* zu einer Bildtheorie auf Grundlage des Körperbildes und des Körperschemas beitragen. Johnson beschrieb eine ganze Reihe von Bildschemata, wie z. B. hier ›Blockade‹ und ›gegensätzliche Kraft‹, ›Zwang‹ (*compulsion*), ›Weg‹, ›Ursprung-Weg-Ziel‹, ›Balance‹ und Dutzende mehr (Abb. 11a, b). Die Diagramme, die er zur Erklärung von Bildschemata verwendete, sind nicht die Bildschemata selbst, sondern nur *tokens*. In dieser Vielfalt hebt sich ein Bildschema besonders hervor: das Behälterschema (Abb. 12). Es ist uns vertraut, weil wir dauernd Räume betreten und verlassen. Mehr noch: Der menschliche Leib selbst verkörpert dieses Bildschema, da er eine Innen/Außen-Struktur ›instanziiert‹, wie die Logiker sagen. Schon im Jahre 1401 hat Johannes von Tepl das Behälterschema in seinem *Ackermann aus Böhmen* literarisch verwertet. Er ließ den Tod in derbster Art den Menschen mit allerlei Behälternamen beschimpfen: Fass, Sack, Tasche, Krug, Eimer u. a. m.¹⁹ Die Präposition ›in‹ ist eine Ableitung aus dem Bildschema des ›Behälters‹. Formal betrachtet ist das Behälterschema die Grundlage für Klassenlogik und Syllogistik. Die graphische Logik von Charles S. Peirce basiert auf Bildschemata (Abb. 13).



Abb. 14: Jeff Wall: *The Flooded Grave* (1998–2000). *Digitale Fotografie*.

Auf dieses weite Thema kann hier nicht eingegangen werden, aber die Theorie der Bildschemata zeigt, dass diese Beschäftigung mit bildlichen Formen genauso frei von Psychologismus bleiben kann wie die Linguistik oder Mathematik.

III.3. Tastbilder und Künstliche Intelligenz

Bilder werden gewöhnlich mit der Artikulation sprachlicher Symbolismen kontrastiert. Sprachen haben Elemente, die verschieden zusammengesetzt werden können, während Bilder unanalysierbare Ganzheiten zu sein scheinen. Die Entwicklung von digitalen Bildern stellte diese Ansicht in Frage, denn digitale Bilder bestehen aus Einheiten, die per Internet um die Welt geschickt werden können. Pixel beruhen auf digitaler Kodierung, und Medientheoretiker betonen, dass es für diese Kodierung gleichgültig ist, ob Texte, Bilder, Filme, Klänge oder Computerprogramme kodiert werden. Alles besteht aus *bits and bytes*. Diese Denkart hat in den letzten Jahren eine neue Form des Cartesianismus ins Leben gerufen, eine

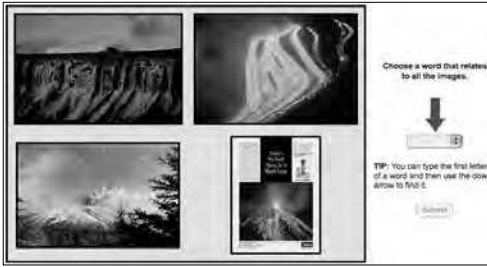


Abb. 15: *Captcha*.



Abb. 16: *Whole-hand force feedback system*.

internalistische Auffassung von Information, die ihre körperliche Basis ignoriert. Diese Auffassung reduziert die Verschiedenheit von sinnlichen Modalitäten auf die Gleichheit der Kodierung. Aber die Codierung von digitalen Bildern ist nicht ihr Inhalt. Ein Beispiel dafür ist *The Flooded Grave* von Jeff Wall, ein Bild, das aus 74 Aufnahmen besteht, die zwischen 1998 und 2000 an verschiedenen Orten im Freien und im Studio aufgenommen wurden (Abb. 14). Aber abgesehen von dem handwerklichen Aufwand des Künstlers ist der Inhalt dieses Bildes – seine ausdrucksmäßige und ikonographische *Bedeutung* – nicht digital kodierbar. Sie geht aus der ikonischen Form, nicht aus der Codierung hervor. Computerprogramme können Muster erkennen, aber Bilder nicht verstehen.

John R. Searles berühmtes *chinese room*-Argument,²⁰ das die Unfähigkeit von Computerprogrammen, sprachliche Texte zu verstehen, illustrieren sollte, gilt in noch höherem Maße beim Bildverstehen. Die reale Praxis gibt bereits den Beweis dafür. Bei einem ›Captcha‹ Test muss erkannt werden, was in Bildern vorkommt (Abb. 15). ›Captcha‹ ist die Abkürzung für »Completely Automated Public Turing Test to Tell Computers and Humans Apart«. ²¹ Menschen identifizieren leicht das in Bildern Gezeigte (hier Räder). Diese Tests funktionieren weltweit als Sicherheitsschutz, weil Computerprogramme Muster vergleichen und erkennen, Bilder aber inhaltlich nicht verstehen können. Die Objekte in Captchas können nur erkannt werden, wenn die Bilder verstanden werden. Dafür ist es nötig, mit dem Umgang der gezeigten Objekte – Räder, Zahnbürsten oder Eisenbahnen – vertraut zu sein. Captchas können nur durch ein körperliches Subjekt erkannt werden. Bildliche Captcha-Tests werden erst von Computern gelöst werden können, wenn Programme über Erfahrungen ›in der Welt‹ verfügen oder, um mit Searle zu reden, wenn sie über *background* verfügen. Ein Programm hat eine cartesische Existenz, es hat keine Umwelt.



Abb. 17: Jeffrey Shaw: ConFIGU-RING the Cave. Computergraphic installation with Agnes Hegedues and Bernd Lintermann (1996). Collection of the NTT InterCommunication Center, Tokyo, Japan.



Abb. 18: Werbebild für »Wii« (Nintendo), Broschüre.

Die Tatsache, dass Computerprogramme nicht in der Lage sind, Bilder zu verstehen, bedeutet nicht, dass Künstliche Intelligenz keinen Zugang zu Bildern haben kann. Tastbilder und digitale Bilder haben eine Gemeinsamkeit – sie sind beide nicht an optische Prozesse gebunden. Die Bilder auf einem Computerbildschirm sind nicht tastbar, aber das muss nicht so sein. Mensch-Computer-Interaktion muss nicht über Schreibmaschinentastaturen stattfinden. Der Wechsel zur haptischen und multisensorischen Interaktion ist in der Computerwissenschaft längst zum Programm geworden. Wer die nötige Hardware erwirbt, kann jetzt schon bei einem Autorennen-Computerspiel die Unebenheiten der Straße am Lenkrad spüren. Haptische Interaktion kommt auf den Gebieten der Unterhaltung, Medizin und Industrie zum Einsatz. Produkte wie dieses »wholehand force feedback system« (Abb. 16) sollen die Möglichkeit eröffnen, ohne Risiko Tätigkeiten auszuprobieren, wie z. B. dem Arzt eine Operation. Ziel von solchen Interaktionssystemen ist, den Anwender mit virtuellen Objekten haptisch zusammenwirken zu lassen, also äußere Form, Textur und Gewicht von 3-D-Objekten zu spüren.

Das Haptische umfasst den ganzen Körper. Medientheoretiker und Kunsthistoriker²² haben sich dem Einsatz digitaler Techniken in der Kunst gewidmet, die mit Immersion arbeiten, d. h. mit Bildformen, die den ganzen Körper des Betrachters involvieren (Abb. 17). In dieser Kunstrichtung hat man eigentlich keine Betrachter mehr, sondern handelnde Teilnehmer. Diese Entwicklung ist nicht auf die Kunst beschränkt. In der Unterhaltungstechnik wird der Einsatz



Abb. 19: Aibo Team Humboldt: Fußballspielende Roboter.



Abb. 20: Ernst Mach: Selbstporträt (1886).

des ganzen Körpers auch bei einfachen Computerspielen abverlangt (Abb. 18). In der KI-Forschung gibt es Theoretiker, die die alten Eingabeformen zwischen Mensch und Computer dahingehend reformieren wollen, dass diese womöglich ganz durch kinästhetische Formen ersetzt werden. Sie heben die gestaltartige Beschaffenheit von kinästhetischen Schemata bei taktilen Interaktionen hervor, wie etwa ›kann/kann nicht‹ oder ›darf/darf nicht‹, wobei explizit auf Johnsons Lehre der Bildschemata zurückgegriffen wird.²³ Solche kinästhetischen Bildschemata übersetzen Logik in tastbare und sichtbare Modalitäten.

Die neue Robotik versucht gezielt, die cartesischen Ansätze der ersten Generation der KI-Forschung zu überwinden. Statt intelligente Handlungen über eine zentrale Steuerungseinheit mit einer internen Landkarte zu programmieren, sollen spontan Auseinandersetzungen zwischen Körper und Sensoren des Roboters mit seiner Umwelt stattfinden (Abb. 19), so dass intelligente Handlungen emergent sind. In der Formulierung von Rodney Brooks geht es um *Intelligence without Representation*.²⁴ Intelligenz wird an der Fähigkeit zu Handlungen in der realen Welt gemessen, nicht an der Fähigkeit zu einer Vorstellung. Reale Situationen statt künstlicher Aufgeräumtheit eines Laborexperiments werden zum Forschungsfeld. Dafür reicht es aber nicht aus, Tastinformation über die Welt durch Sensoren zu empfangen (Druck-, Tast- oder Infrarot). Um in der Welt zu navigieren, müssen Roboter über ein eigenes Körperschema, eine zusammenhängende körperliche Identität verfügen.²⁵ Das Körperschema kann *erweitert* werden, das Körperbild nicht. Der Erfinder des Terminus, Henry Head, erläuterte dies im Jahre 1911 mit

dem Hinweis, dass die Feder auf einem Damenhut beim Tragen zum Teil des Körperschemas werden könne wie ein Hammer zum Körperschema eines Arbeiters.²⁶ Der neurologische Prozess solcher Erweiterungen ist inzwischen wissenschaftlich untersucht und nachgewiesen worden.²⁷ Beim Roboter dienen die Sensoren auch nicht nur zum Registrieren der Umwelt, sondern das Ensemble der Sensoren vereint sich zu einem Körperschema des Roboters und schafft die Propriozeption des Roboters im Raum.²⁸ Robotik kommt ohne Licht aus, denn Infrarotsensoren funktionieren auch im Dunkeln. Wir haben es also beim Körperschema eines Roboters eigentlich mit einem elementaren, sich verändernden Tastbild zu tun. Das bewusste Körperbild eines Tieres oder Menschen ›nur qualitativ anders‹ als das Körperschema eines Roboters zu bezeichnen, wäre eine Unterschätzung von Qualitäten. Erlebte Qualitäten bzw. Gefühle sind das besondere Charakteristikum des Bewusstseins. Dennoch kann die Untersuchung taktiler Bildererkennung zum Verständnis der Vorformen des Bewusstseins beitragen. Das Zusammenspiel verschiedener dynamischer Steuerungsprozesse führt zu einem Körperschema, während die Qualitäten aus verschiedenen Sinnesmodalitäten dem Körperbild zugrunde liegen. Das Körperbild basiert auf dem Körperschema – das Menschen, Tiere und Roboter haben. Bei allen werden die Körperschemata aus den gleichen *Bildschemata* aufgebaut. Diese Bildschemata sind dynamische, nicht optische Formen – sie können in Tast- oder Sehbildern dargestellt werden. Sie sind unerlässlich für die räumliche Orientierung von Lebewesen und für *embodied artificial intelligence*. Ein Körperschema setzt kein Bewusstsein oder ›Ich‹ voraus, wohl aber einen Körper. Ernst Machs bekanntes Selbstporträt im Liegen²⁹ zeigt einen Körper, der nichts zu tun scheint, aber beim näheren Hinsehen merkt man, dass die rechte Hand einen Stift hält, ein Hinweis auf das Zeichnen des fertig gestellten Selbstporträts (Abb. 20).

Schatten und Spiegelbilder sind Abbilder und nicht der Anfang der Bildlichkeit, sie gehen aus natürlichen Formbildungsprozessen hervor, wie auch Zeichnungen eine aktive Formbildung voraussetzen. Die Fähigkeit Zeichnungen herzustellen hängt nicht vom Sehen ab oder von einem erworbenen Körperbild, sondern von der Aktivität des angeborenen Körperschemas. Schon die natürlichen ikonischen Formen wie auch von Menschen gemachte Bilder gehen aus unbewussten dynamischen Prozessen hervor und nicht vom Abbilden bereits gegebener Dinge.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Yvonne Eriksson: Tactile Pictures. Pictorial Representations for the Blind 1784–1949. Göteborg 1998 (Gothenburg Studies in Art and Architecture 4).
- 2 Vgl. Carl Sebastian Cornelius: Die Theorie des Sehens und räumlichen Vorstellens. Vom physikalischen, physiologischen und psychologischen Standpunkte aus betrachtet. Halle 1861, S. 520.

- 3 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915, S. 23.
- 4 Vgl. Alois Riegl: Spätromische Kunstindustrie (1901). Darmstadt 1973, S. 26–36.
- 5 Vgl. John M. Kennedy: Drawing and the Blind. New Haven 1993.
- 6 James Patten und Mariliana Arvelo haben mit einer Lasertechnik von Photographien Tastbilder in Holz hergestellt; vgl. www.bu.edu/prc/document/arvelopatten.htm (16.06.2009).
- 7 Vgl. Karl-Otto Apel: Das Leibapriori der Erkenntnis. Eine Betrachtung im Anschluß an Leibniz' Monadenlehre (1963), in: Jahrbuch für Geschichte und Theorie der Biologie 8 (2001), S. 181–199.
- 8 Zu diesem Thema vgl. Horst Bredekamp: Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst. Berlin 2004.
- 9 Vgl. John Hyman: The Imitation of Nature. Oxford 1989, S. 77.
- 10 Reinhard Brandt: Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild. München 1999, S. 10.
- 11 Ebd., S. 43.
- 12 Vgl. Joshua M. Plotnik, Frans B. M. de Waal und Diana Reiss: Self-recognition in an Asian Elephant, in: Proceedings of The National Academy of Sciences of the USA (PNAS) 103 (2006), S. 17053–17057.
- 13 Aldous Huxley: Brave New World. A Novel. London 1932, S. 260.
- 14 Ebd., S. 39. Eine Beschreibung der »Feelies« findet sich auf S. 196–199.
- 15 Ebd., S. 260.
- 16 Vgl. David Katz: Aufbau der Tastwelt (1925). Leipzig, Darmstadt 1969, S. 77.
- 17 Vgl. Dalila Bovet, Jacques Vauclair: Review Article. Picture Recognition in Animals and Humans, in: Behavioural Brain Research 109 (2000), S. 143–165; Joël Fagot (Hg.): Picture Perception in Animals. Hove, East Sussex 2000.
- 18 Vgl. Mark Johnson: The Body in the Mind. The Bodily Basis of Cognition. Chicago 1987.
- 19 Vgl. Johannes von Tepl: Der Ackermann und der Tod. Ein Streitgespräch. Ins Neuhochdeutsche übertragen von Willy Krogmann mit einem Nachwort von Reinhold Schneider und den fünf Holzschnitten der Bamberger Frühdrucke. Wiesbaden 1957 (Insel-Bücherei 198), Kap. 24, S. 33.
- 20 Vgl. John Searle: Minds, Brains and Programs, in: The Behavioral and Brain Sciences 3 (1980), S. 417–457.
- 21 Captcha-Tests wurden an der Carnegie-Mellon University entwickelt; vgl. www.captcha.net/ (16.06.2009).
- 22 Vgl. Mark B. N. Hansen: Bodies in Code. Interfaces with Digital Media. Chicago 2006; Oliver Grau: Virtual Art. From Illusion to Immersion. Cambridge, Mass. 2004.
- 23 Vgl. Johnson, The Body in the Mind (Anm. 18) sowie Dag Svanæs: Understanding Interactivity. Steps to a Phenomenology of Human-Computer Interaction (Ph. D. thesis). NTNU Trondheim, S. 100f.; www.idi.ntnu.no/~dags/ (16.06.2009).
- 24 Vgl. Rodney Brooks: Intelligence without Representation, in: ders.: Cambrian Intelligence. The Early History of the New AI. Cambridge, Mass. 1999, S. 79–101.
- 25 Vgl. Howard R. Nicholls: A Survey of Robot Tactile Sensing Technology, in: The International Journal of Robotics Research 8.3 (1989), S. 3–30.
- 26 Vgl. Henry Head, Gordon Holmes: Sensory Disturbances in Cerebral Lesions, in: Brain 34 (1911), S. 102–254, hier S. 188.
- 27 Vgl. Angelo Maravita, Atsushi Iriki: Tools for the Body (Schema), in: Trends in Cognitive Science 8.2 (2004), S. 79–86.
- 28 Zur Herstellung eines Körperschemas in Robotern vgl. Rolf Pfeiffer, Josh Bongard: How the Body Shapes the Way We Think. Cambridge, Mass. 2007, S. 153–159. Die Unterscheidung zwischen *body image* und *body schema* ist für Roboter wenig sinnvoll (vgl. die erste Anm. zu Kap. 5, S. 373).
- 29 Vgl. Ernst Mach: Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena 1886, S. 15. Vgl. hierzu Karl Clausberg: Feeling Embodied in Vision. The Imagery of Self-perception without Mirrors, in: John Michael Krois u. a. (Hg.): Embodiment in Cognition and Culture. Amsterdam 2007 (Advances in Consciousness Research 71), S. 77–103, hier bes. S. 78ff.

Die notwendige Fehlleistung

Normbildung durch ›Übertragung‹ in der gerichtlichen Rechtsanwendung am Beispiel der französischen familiengerichtlichen Praxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts

I. Einleitung

Das Phänomen der ›Übertragung‹ stellt einen Juristen, jedenfalls soweit es sich auf psychoanalytische Grundannahmen zurückbezieht,¹ vor nicht ganz unerhebliche Schwierigkeiten. Namen wie Sigmund Freud und Jacques Lacan mögen in den Gutachten der forensischen Praxis ihren Platz haben, zur Analyse von Recht scheinen ihre Konzepte wenig beitragen zu können, ist die Rechtswissenschaft doch ganz und gar auf Rationalität bedacht, immer bemüht, den Entscheidungsprozessen, die ihr Gegenstand sind, ihre irrationalen Aspekte möglichst zu nehmen und das Unberechenbare beherrschbar zu machen. Zu akzeptieren, dass mit Instrumenten, die auf Annahmen der Psychoanalyse beruhen, möglicherweise eine Aussage über das Funktionieren von Recht gemacht werden könnte, bedeutet daher zugleich ein Eingeständnis: dass nämlich rechtliche Entscheidungsprozesse zuweilen in Grauzonen sich abspielen, die einer Rationalisierung nicht oder doch nur sehr begrenzt zugänglich sind. Es überrascht daher nicht, dass das Konzept der Übertragung, wie es hier verstanden werden soll, von der Rechtswissenschaft im Grunde nicht oder doch nur sehr am Rande wahrgenommen wird.²

Vorliegend soll der Versuch unternommen werden, ein an Werkzeugen der Psychoanalyse orientiertes Konzept der Übertragung mit Rechtsanwendungsprozessen zu konfrontieren. Dies kann im gegebenen Rahmen nur in Form einer Skizze geschehen, die an einigen Stellen oberflächlich bleiben muss und die vor allem keine fest gefügten Ergebnisse präsentieren will, sondern sich als Experiment mit offenem Ausgang versteht.

Ausgangspunkt der Überlegungen bildet also das Konzept der Übertragung. Was aber bedeutet ›Übertragung‹? Weder der Begriff noch das Phänomen von ›Übertragung‹ sind Rechtswissenschaft und -praxis im eigentlichen Sinne fremd. Dabei können hier die zahlreichen Übertragungsphänomene mit denen sich die

juristische Praxis kompetenzgemäß ständig befasst – etwa die Übertragung von Rechten von einer Person auf eine andere – außer Betracht bleiben. In mehr theoretischen Zusammenhängen kennt die Rechtswissenschaft wohl zwei Formen von Übertragung, die mehr oder weniger intensiv interagieren. Es geht zunächst um die Umsetzung von Regelungsbefehlen in eine soziale Realität. Eine wirtschaftliche, sozialpolitische, demographische oder ähnliche Planvorgabe soll in die Tat umgesetzt werden. Es handelt sich hier um ein Kommunikationsphänomen, das den Normgeber und die Rechtsunterworfenen gegenüberstellt und das vor allem auf die Herstellung einer meist ökonomisch erfassbaren Wirklichkeit abzielt, die notfalls mit entsprechendem Zwang, also gewaltsam, durchgesetzt werden kann. Man begegnet hier einer Performativität³ in recht ursprünglicher Form.

Weniger performativ, dafür näher an den Unsicherheiten der Informationsvermittlung ist das Verhältnis zwischen dem Regelgeber und dem Rechtsanwender. Hier geht es darum, die Planungsvorstellungen an den Anwender so weiterzugeben, dass dieser im Einzelfall die Regelungsintention umsetzen, ihr also ›zum Leben verhelfen‹ kann. Dieser Vorgang impliziert offenbar unabhängig von der jeweiligen historischen Deutung von Normen und ihren Geltungsgründen immer eine Interpretation des Rechtsanwenders, die Raum lässt für Richtungsentscheidungen, die von der Norm nicht vorgegeben sind und auch nicht vorgegeben werden können.⁴ Diese Form der Übertragung ist methodisch kodiert und wird von einer Reihe von Diskursen überwacht: für den Vorgang von Auslegungs- und Methodenlehren, von Rechtsphilosophie und Rechtstheorie; für die Inhalte von dem, was rechtswissenschaftliche Dogmatik genannt wird.⁵

Wenn Übertragungsprozesse in einem eigenen Verständnis also bereits Gegenstand der rechtswissenschaftlichen Diskussion sind, so stellt sich die Frage, welche Perspektiven ein auf den Übertragungsbegriff von Freud und Lacan zurückgreifendes Konzept eröffnet. Von Bedeutung ist hierbei, dass es in rechtswissenschaftlichen Zusammenhängen meist um normative Aussagen und weniger um die Beschreibung von Prozessen geht. Wenn sich also Juristen den Fragen der Übertragung widmen, dann meist der in der Informationsvermittlung liegenden Unsicherheit, die es zu minimieren gilt.⁶ Die Übertragung soll für die Applikation von Recht kontrollierbar gemacht werden. Dabei tritt zumeist in den Hintergrund, *wie* eigentlich rechtliche Vorstellungen jenseits der anerkannten Kanäle (also insbesondere jenseits von Gesetzgebung) in der Rechtspraxis – oder auch in der Wissenschaft – Eingang finden können, wie es also dazu kommt, dass auf einmal etwas in der Rechtssphäre zum Thema und dann in der Folge möglicherweise zur Norm wird, obwohl der Normgeber sich hierzu nicht geäußert hat.⁷ Hier etwa liegt der Ansatzpunkt für ein Übertragungskonzept, das zum Gegenstand hat, die Frage zu klären, wie sich der Übergang vom unthematischen zum thematischen Diskurs gestaltet.

Die Psychoanalyse bietet kein in sich geschlossenes Übertragungskonzept. Der Begriff der Übertragung wird vielmehr in ganz unterschiedlichen Bedeutungen benutzt.⁸ Es erscheint daher sinnvoll, sich bei den durchaus heterogenen Vorstellungen Freuds und Lacans zum Konzept der Übertragung gleichsam wie in einem Baukasten zu bedienen und dabei diejenigen Aspekte herauszugreifen, die für eine Analyse von Rechtsanwendungsprozessen fruchtbar gemacht werden können.

Einen ersten Ausgangspunkt bildet dabei die Bemerkung Lacans, die Wirklichkeit (oder Tatsache) der Übertragung bestehe darin, etwas Vergangenes präsent zu machen, etwas zu wiederholen, also zu reproduzieren.⁹ Es ist unschwer zu erkennen, dass diese Vorstellung etwas gemeinsam hat mit einer – heute in der Rechtstheorie längst nicht mehr herrschenden – Idee von der gerichtlichen Entscheidung als Nachvollzug einer bereits im Gesetz getroffenen Regelungsentscheidung, wie sie plastisch in der Rede von der »bouche qui prononce la loi« von Montesquieu zum Ausdruck kommt.¹⁰ Anders als bei dem »Mund, der das Gesetz nur ausspricht«, der also nichts anderes sagen kann als das Gesetz, geht Lacan davon aus, dass es sich bei der übertragenden Reproduktion um etwas eminent Kreatives handelt, hier also etwas Neues entsteht. Ein Gedanke, den man in einer etwas komplexeren Form bezogen auf die rechtliche Entscheidung bei Jacques Derrida wiederfindet.¹¹ In der Übertragung entsteht also etwas Neues.

Den zweiten Ausgangspunkt bildet eine Annahme von Freud aus der Traumdeutung. Hier gilt als Tatsache der Übertragung, »daß die unbewußte Vorstellung als solche überhaupt unfähig ist, ins Vorbewußte einzutreten, und daß sie dort nur eine Wirkung zu äußern vermag, indem sie sich mit einer harmlosen, dem Vorbewußten bereits angehörigen Vorstellung in Verbindung setzt, auf sie ihre Intensität überträgt und sich durch sie decken läßt.«¹²

Dieser Gedanke ist der Rechtswissenschaft eher fremd. Eine Norm oder ein Auslegungskonzept ist »da« oder wird erst dann wahrgenommen, wenn sie oder es existiert. Dabei können Regeln ausgemacht werden, die festlegen, unter welchen Umständen eine Norm als Rechtssatz anerkannt werden muss. Wie die Inhalte entstehen, wie es also dazu kommt, dass sich etwa ein Gesetzgeber mit einem Problembereich befasst, und wie dieser mit bereits bestehenden Rechtsnormen interagieren muss, um seiner Regelung zu einem Erfolg zu verhelfen, interessiert im Allgemeinen kaum. Die Annahme, dass in einer Rechtsordnung »etwas« vorhanden sein muss, an das eine neue rechtliche Vorstellung anknüpfen kann, damit sie selbst Bestandteil des Rechts werden kann, eröffnet damit die Möglichkeit, Bedingungen der Normbildung sichtbar zu machen, die dazu neigen, hinter dem gängigen Methodenkanon zu verschwinden.

Bezogen auf Rechtsanwendungsprozesse soll es also darum gehen, zu beobachten, wie bei der Rechtsanwendung im Wege des Nachvollzugs eines Regelungspro-

gramms etwas Neues entsteht und wie dabei an bestehende Elemente der Rechtsordnung angeknüpft wird. Es liegt auf der Hand, dass sich ein so verstandenes Übertragungsphänomen in erster Linie dort finden lassen, wo sich scheinbare oder tatsächliche Fehler in der Kommunikation zwischen Gesetzgeber und Normanwender ausmachen lassen.

II. Fehlleistungen

Der spezifisch juristische Übertragungsprozess bei der Umsetzung von Normen soll hier anhand eines Beispiels aus dem Bereich des französischen Familienrechts des ausgehenden 19. Jahrhunderts nachvollzogen werden. Das Beispiel eignet sich aus mehreren Gründen: Zunächst ist der Vorgang in der Vergangenheit abgeschlossen und heute mehr oder weniger ohne (praktische) Bedeutung, so dass Interferenzen ausgewichen werden kann, die aus der Frage nach der Rechtmäßigkeit einer Gerichtsentscheidung bei Zugrundelegung aktuellen Materials resultieren würden. Auch sind die Inhalte und Ergebnisse, zu denen die Rechtsprechung bereits Ende des 19. Jahrhunderts gelangt ist, nach heutigen Vorstellungen absolut konsensfähig; sie muten sogar modern an. Das ist überraschend, gilt doch das napoleonische Familienrecht – selbst im europäischen Vergleich seiner Entstehungszeit – als besonders autoritär und unflexibel.¹³ Eine moderne Rechtsprechung auf der Grundlage eines konservativen Gesetzes also? Die enge Bindung zwischen Familienrecht und der oftmals mentalitätsgebundenen Auffassung von Ehe und Familie erleichtert schließlich den Brückenschlag zwischen dem gesellschaftlichen Konsens und dem, was die Juristen ›Rechtsdogmatik‹ nennen. Die Mechanismen einer Anpassung des gesetzlichen Regelungsbefehls an geänderte Rahmenbedingungen liegen damit offen.

II.1. »*Sur quoi, la Cour ...*«¹⁴

Die Geschichte, um die es geht, ist folgende:¹⁵ Mitte der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts waren die französischen Gerichte mit einer Klage konfrontiert, mit der eine Ehefrau von ihrem Ehemann Unterhalt in Form einer Geldrente verlangte. Sie hatte es in der ehelichen Wohnung nicht mehr ausgehalten und war mit ihrem Kind zu ihren Eltern gezogen, denn ihr Ehemann hatte seine erwachsenen unehelichen Kinder als Hausangestellte aufgenommen und ihnen Weisungsbefugnisse über die anderen Familienmitglieder übertragen, die sie auch ausübten. Die Klägerin war der Auffassung, nicht verpflichtet zu sein mit ihrem Mann zu leben, solange dieser seine unehelichen Kinder nicht aus der ehelichen Wohnung verwiesen habe. Die Gerichte gaben der Ehefrau in einem dreijährigen Rechtsstreit durch

alle Instanzen Recht. In der Begründung der *Cour de cassation* (letzte Instanz), die den Ausgangspunkt der Überlegungen bilden soll, heißt es dazu:

In Erwägung, dass wenn nach Art. 214 des Code civil die Ehefrau verpflichtet ist, mit ihrem Mann zu wohnen, diese Verpflichtung unter dem Vorbehalt steht, dass dieser ihr den Schutz gewährt, den er ihr schuldig ist, und dass er ihr das für ihren Unterhalt Notwendige zur Verfügung stellt, nach seinen Möglichkeiten und seinem Stand; – In Erwägung, dass der Gesetzgeber damit seine Sorge nicht auf die materiellen Notwendigkeiten beschränkt hat, sondern dass er zugleich die Würde und Sicherheit der Ehefrau hat schützen wollen [...]. In Erwägung, dass das angegriffene Urteil zwischen den Ehegatten keine rechtswidrige Trennung von Tisch und Bett verfügt, indem es die Ehegatten entgegen den gesetzlichen Bestimmungen von der Pflicht zur ehelichen Gemeinschaft befreit; dass es vielmehr zum Gegenstand hat, die wechselseitige Erfüllung dieser den Ehegatten vom Gesetz unter der Bedingung von Hilfe und Schutz vorgezeichneten Pflicht sicherzustellen [...].¹⁶

Auffällig an dieser Begründung ist zunächst die starke Betonung der gesetzlichen Vorgaben, auf die sich die Entscheidung stützt. Diese ergibt sich zunächst aus dem Zitat eines Artikels aus dem Code civil (Art. 214) und der – wie zu zeigen sein wird – nahezu wörtlichen Wiedergabe seines Inhalts im ersten Satz der Begründung. Weiter wird eine gesetzgeberische ›Absicht‹ behauptet: Der Gesetzgeber habe sich bei der Schaffung der Norm auch um eine gegenseitige würdige Behandlung der Ehegatten gesorgt. Schließlich unterstreichen die Richter, dass es ihnen nicht um eine Auflösung der ehelichen Gemeinschaft geht, sondern um deren Bewahrung unter anderen – eben würdigen – Bedingungen. Die Urteilsbegründung weist damit zunächst das von den Gerichten erzielte Ergebnis – die Ehefrau darf außerhalb der ehelichen Wohnung wohnen und dennoch Unterhalt verlangen – als eine Folge der Anwendung des gesetzgeberischen Regelungsbefehls, also als dessen ›Übertragung‹ in eine soziale Wirklichkeit aus.

Aus dem ergänzend herangezogenen Gutachten des berichterstattenden Richters Jean-Baptiste Onofrio ergibt sich weiter die Erwägung,¹⁷ dass der Ehemann, indem er nicht bereit ist, seiner Ehefrau eine »angemessene Wohnung« (*domicile convenable*) zur Verfügung zu stellen, sich selbst einer »schweren Beleidigung«¹⁸ (*injure grave*) schuldig macht, die die Ehefrau zur Scheidungsklage¹⁹ berechtigen würde. Der Begriff ›angemessen‹ (*convenable*) wird angereichert: Die Wohnung muss Schutz bieten; das sagt bereits das Gesetz. In ihr soll aber auch die »Würde einer verheirateten Frau«²⁰ gewahrt bleiben. Das sagt das Gesetz so nicht. Blicke die Frage, wann eine Wohnung nicht ›angemessen‹ ist; dem Gutachten des berichterstattenden Richters zufolge jedenfalls dann nicht, wenn eine »Ehefrau, die sich selbst respektiert«²¹, die dort herrschende Situation nicht hinnehmen muss. Es kann offen bleiben, ob es sich hier um ein Kriterium handelt, das zuverlässig gehandhabt werden kann. Jedenfalls aber handelt es sich um ein subjektives Kriterium, das sowohl die persönlichen Erwartungen der Ehegatten an eine

Ehe als auch die ebenso persönlichen Vorstellungen der Richter von einer Ehe berücksichtigen kann.

Als Ergebnis der Bemühungen der Gerichte in dem hier gegebenen Beispielsfall kann man also festhalten, dass die Ehefrau die eheliche Wohnung verlassen darf bis der Mann zur Vernunft gekommen ist und seine unehelichen Kinder aus der gemeinsamen Wohnung gewiesen hat.

II.2. »Lex imperat ...«

Das Urteil des französischen Kassationsgerichtshofes bedient auf den ersten Blick alle Erwartungen, die an eine kunstgerechte Anwendung des Gesetzes gestellt werden. Es präsentiert sich als Herleitung einer Einzelfallentscheidung aus einer abstrakten Norm. Die Entscheidung der Richter erscheint insgesamt nur recht und billig. Ein bedeutungsloser Fall unter vielen?

Dass das Urteil nicht einfach in die Masse der zahlreichen familienrechtlichen Entscheidungen des 19. Jahrhunderts gehört, ergibt sich bereits daraus, dass es die Kommentatoren der 11. Auflage einer Rechtsprechungssammlung für Studierende aus dem Jahr 2000 auch nach 120 Jahren noch für erwähnenswert halten: »Das Urteil ist ein wichtiger Schritt in Richtung der Anerkennung von Ausnahmen zur Verpflichtung zur ehelichen Gemeinschaft.«²² Die darin liegende Behauptung, ein Urteil könne ein »wichtiger Schritt« zu einer Anerkennung von Rechten im vorgegebenen Normgefüge sein, legt es nahe, die allzu deutlich dem Vorrang des Gesetzes verpflichtete Entscheidungsbegründung einer näheren Prüfung zu unterziehen und die einzelnen Begründungsschritte nach der Methoden- oder besser Auslegungslehre des 19. Jahrhunderts nachzuvollziehen. Die Methodenlehre des 19. Jahrhunderts hält das Gesetz für eine Willenserklärung.²³ Ausgangspunkt der ›Auslegung‹ bildet der Gesetzestext, hier der Text des Code civil. Die relevanten Normen lauten, zunächst bezüglich der ehelichen Pflichten:

Art. 213 – Der Ehemann schuldet seiner Frau Schutz, die Ehefrau ihrem Mann Gehorsam.

Art. 214 – Die Ehefrau ist verpflichtet, bei ihrem Ehemann zu wohnen und ihm überallhin zu folgen, wo er seine Wohnung zu nehmen für gut befindet. Der Ehemann ist verpflichtet, seine Frau aufzunehmen und ihr alles, was sie zum Lebensunterhalt braucht, zur Verfügung zu stellen, nach seinem Vermögen und seinem Stand.²⁴

Wichtig erscheint auch die gesetzliche Behandlung der Scheidung, da diese die ehelichen Pflichten im Negativ abbildet, jedenfalls solange, wie die Scheidung als Sanktion einer Pflichtverletzung begriffen wird.²⁵ Diese Scheidungsgründe bilden also die äußerste Grenze des in der Ehe zulässigen Verhaltens.

Art. 229 – Der Ehemann kann bei Ehebruch der Frau die Scheidung verlangen.

Art. 230 – Die Ehefrau kann die Scheidung wegen Ehebruchs ihres Mannes nur verlangen, wenn dieser seine Geliebte im gemeinsamen Haushalt aufgenommen hat.

Art. 231 – Die Ehegatten können die Scheidung wegen Misshandlung (*excès, sévices*) oder schwerer Beleidigung des jeweils anderen Ehegatten verlangen.²⁶

Diese Normen zeigen recht deutlich, welche Vorstellungen von der Ehe die Redakteure des Code civil 1804 ihrem Eherecht zugrunde gelegt haben. Die persönliche Autorität des Mannes, also des *pater familias*, der als *bon père de famille*²⁷ auch an anderen Stellen des Code civil erscheint, ist unverkennbar. Vor allem der zweite Halbsatz von Artikel 213 des Code civil scheint auf den Fall gut zu passen: Die Frau schuldet dem Mann »Gehorsam«, warum also nicht auch den Personen, auf die er seine Autorität überträgt? Die äußerste Grenze der »Misshandlung« oder »schweren Beleidigung«, die das Gesetz als Grund für die Aufhebung der Ehe nennt, scheint im Beispiel jedenfalls nicht überschritten. Es stellt sich damit die Frage, ob die These der *Cour de cassation* richtig ist, dass die Autorität des Ehemannes nach dem »gesetzgeberischen Willen« unter der Bedingung einer »würdigen« Behandlung der Ehefrau steht.

In Anlehnung an die Auslegungslehre der Zeit wären hierzu nach dem Gesetzestext als Manifestation des gesetzgeberischen Willens die Materialien heranzuziehen, also die Dokumentation der Diskussion und Verfahrensakte, aus denen das Gesetz hervorgegangen ist. Deutsche Juristen, die mit dieser methodischen Vorgabe im 19. Jahrhundert völlig konform gehen, bezeichnen dieses Vorgehen als »sich möglichst vollständig in die Seele des Gesetzgebers hineindenken«.²⁸ Kann also eine Ehefrau wirklich die eheliche Wohnung verlassen, wenn keine Scheidungsgründe wie *excès, sévices* oder *injures graves* vorliegen? Und kann sie auch Unterhalt ohne einen Scheidungsantrag und richterliche Genehmigung verlangen? Was verstanden die Redakteure, also »der« Gesetzgeber, unter den hier relevanten Begriffen? – Die Zusammenstellung der Diskussionen um den Entwurf des Code civil, wie sie etwa von Pierre Antoine Fenet 1836 veröffentlicht wurde,²⁹ geben zu dem konkreten Fall keine Auskunft, lassen aber einige Rückschlüsse darüber zu, wie die Ehe bei der Abfassung des Gesetzestextes gedacht wurde.

Ausgangspunkt aller juristischen Erwägungen zu der Frage einzelner, im Gesetz nicht genau niedergelegten Rechte und Pflichten wäre im Grunde eine Definition oder die Bestimmung des Zwecks eines gesetzlich erfassten Themenkomplexes, hier also der Ehe. Wer sagen kann, was eine Ehe ist oder welchen Zweck sie im sozialen Gefüge erfüllen soll, kann auch sagen, welche konkreten Rechte und Pflichten sich für die Beteiligten aus der Tatsache ergeben, dass sie verheiratet sind. Der Code civil selbst definiert weder die Ehe noch ihren Zweck, worin er sich von anderen Gesetzbüchern seiner Zeit unterscheidet.³⁰ In der gesetzgeber-

rischen Debatte erscheint demgegenüber wiederholt die Frage der Arterhaltung (*perpétuation de l'espèce humaine*),³¹ was darauf hindeutet, dass die Redakteure die Ehe in erster Linie mit Blick auf die Fortpflanzung und die Aufzucht des Nachwuchses gedacht haben. Dem entspricht es, wenn auch bei der Definition der ehelichen Pflichten eine standes- und vermögensgemäße (materielle) Versorgung im Mittelpunkt steht. Die Ehe erscheint danach in erster Linie als wirtschaftliche Gefahrengemeinschaft.³²

Über die Autorität des Ehemannes – zweiter zentraler Punkt – wird im Grunde nicht wirklich diskutiert. Wenn man die Äußerungen zur Frage nach den Grenzen der Folgepflicht bei einem Umzug ins Ausland oder unsteter Lebensweise des Ehemannes noch ernst nehmen können,³³ so erscheint doch die Vorstellungswelt etwa des Ersten Konsuls eher pittoresk: Dieser wollte dem Ehemann ermöglichen, seiner Frau zu verbieten, »abends auszugehen«³⁴ oder jemanden zu treffen, der ihm nicht genehm ist.

Grenzen der »eheherrlichen« Autorität ergeben sich dann auch eher aus den Scheidungsgründen, die in gewisser Weise festlegen, was als ehegemäßes Verhalten noch toleriert werden kann. Im Gesamteindruck deutet die Diskussion darauf hin, dass die »Unerträglichkeit« der ehelichen Gemeinschaft für sich allein genommen *kein* Scheidungsgrund sein sollte. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass man mit dem Code civil den Scheidungsgrund der Unverträglichkeit des Charakters (*incompatibilité d'humeur*) hat abschaffen wollen, der sich ja durch solche Unerträglichkeiten charakterisiert. Vielmehr sollten »objektive«, »nachweisbare« Kriterien maßgeblich sein. Die Definition des in Artikel 231 des Code civil verwendeten Begriffs der *sévioces* als Scheidungsgrund wird ausgehend vom *attentat à la vie* im Gleichlauf mit strafrechtlichen Regeln gesucht: Gemeint sind hier Angriffe auf die physische Integrität.³⁵ Dem entspricht die Vorstellung, dass sich ein Mann nur dann auf diesen Scheidungsgrund berufen wird, wenn er »behindert oder alt« (*infirmes ou âgé*) ist.³⁶ Auch die schwere Beleidigung, die nur dann relevant sein soll, wenn sie in die Öffentlichkeit gelangt (als *diffamation publique*)³⁷, hat für den Mann keine Relevanz, da er sie ja qua Autorität verhindern kann.³⁸

Das ist in groben Zügen die geistige Haltung, die sich hinter den Normen verbirgt, die die Rechtsprechung in so wunderbar moderner Weise zur Anwendung gebracht hat. Man wird kaum sagen können, dass das vergleichsweise harmlose Verhalten des beklagten Ehemannes die so gesteckten Grenzen überschritten hätte. In der Rechtsgeschichte wird das hier besprochene Urteil daher auch als »Korrektur« des allzu strengen napoleonischen Regelungsprogramms angesehen.³⁹ Wenn man nicht so weit gehen will, wird man von einer »Regelungslücke« sprechen müssen, für deren Ausfüllung die Methodenlehre des 19. Jahrhunderts Regeln zur Verfügung stellt. Zu denken wäre etwa an eine Analogiebildung, also die Heranziehung eines anderen, verallgemeinerungsfähigen Rechtssatzes auf

die nicht geregelte Rechtsfrage.⁴⁰ In Betracht käme hier eine Vorschrift des Code civil, die in bestimmten Fällen die Aufhebung der ehelichen Gemeinschaft und Unterhaltszahlungen vorsieht:

Art. 259 – Wenn der Scheidungsantrag wegen Misshandlung oder schwerer Beleidigung gestellt ist, kann der Richter, sofern der Antrag begründet ist, dennoch vom sofortigen Ausspruch der Scheidung absehen. In diesem Fall erlaubt er der Ehefrau die eheliche Wohnung zu verlassen und entbindet sie von der Pflicht den Ehemann zu empfangen, wenn sie es nicht für gut befindet; und er verurteilt den Mann zur Zahlung eines Unterhalts nach seiner Leistungsfähigkeit, sofern die Ehefrau nicht eigene Mittel hat, um für ihren Unterhalt aufzukommen.⁴¹

Nach dem gesamten Erscheinungsbild dieser Norm dürfte es sich allerdings um eine Ausnahmebestimmung handeln. Dies wirft dann das Problem auf, dass Ausnahmebestimmungen nach den methodischen Vorgaben des 19. Jahrhunderts recht kategorisch für nicht analogiefähig gehalten werden.⁴² Man kann anhand eines Urteils des Oberlandesgerichts Köln aus den 1890er Jahren in einem ähnlich gelagerten Fall sehen, dass dies tatsächlich als methodisches Problem wahrgenommen, aber in der Folgeinstanz sogleich unter den Teppich gekehrt worden ist.⁴³ Der von der *Cour de cassation* im Beispielfall favorisierten Lösung stehen damit entweder die mehr oder weniger zuverlässig zu ermittelnde Regelungsintention oder aber die methodischen Vorgaben zur Rechtsfortbildung entgegen. Eine Verurteilung des Ehegatten zur Zahlung von Unterhalt an die Ehefrau jenseits der Voraussetzungen von Artikel 259 ist mit der Auslegungslehre des 19. Jahrhunderts nicht begründbar. Anders als der Text der Urteilsbegründung glauben machen will, ist das von den Richtern sicherlich »gewollte« Ergebnis also nicht das Ergebnis einer Herleitung aus dem Normbestand des Code civil: Die Kommunikation zwischen Normgeber und Rechtsanwender ist damit gescheitert. Zugleich aber entsteht eine Norm, die entgegen der gesetzlichen Anordnung die Gewährung von Unterhalt bei Getrenntleben ermöglicht.

III. Notwendigkeiten

Was manifestiert sich in dieser gescheiterten Kommunikation? – Die Norm, die vorliegend von den Gerichten konstruiert wurde, erscheint sinnvoll und konnte von den Zeitgenossen möglicherweise für »gerecht« gehalten werden. Wenn aber eine Entscheidung »gerecht« ist oder als »gerecht« empfunden werden kann, dann ist es möglicherweise eine Notwendigkeit, die gesetzgeberische Anordnung nicht oder nicht richtig zu verstehen, eben um dieser Gerechtigkeit zu einem Durchbruch zu verhelfen. Es liegt auf der Hand, dass dem Rechtsanwender unter diesen Umständen ein nicht unerheblicher Ermessensspielraum zukommt, der vor

dem Hintergrund des Primates der Politik bei gesellschaftlichen Richtungsentscheidungen oder aber auch nur unter dem Gesichtspunkt der Vorhersehbarkeit gerichtlicher Entscheidungen problematisch ist. Dies wirft die Frage auf, welchen Regeln die Implementierung einer neu auftretenden Sichtweise in den Normkomplex eigentlich folgt.

III.1. Gerechtigkeit

Wenn also die gerichtliche Entscheidung nicht in herkömmlicher Weise mit dem gesetzlichen Regelungsbefehl in Einklang zu bringen ist, so rechtfertigt sich die Frage, welchen Vorstellungen die Ergebnisse dann Rechnung tragen. Insgesamt verweist dies auf die Gerechtigkeitsvorstellungen der Akteure, denn das Urteil wurde ja so verkündet, weil die Beteiligten – bis auf den im Prozess unterlegenen Ehemann – die Ergebnisse befürworteten. Bezogen auf das eingangs skizzierte Übertragungskonzept bietet es sich an, diese Gerechtigkeitsvorstellungen dem Unbewussten und Unthematischen gleichzusetzen, das in der gesetzlichen Regelung – aus welchen Gründen auch immer – keinen zureichenden Ausdruck gefunden hat, aber in der konkreten Entscheidungssituation nun Geltung beansprucht. Ausgangspunkt für die Identifizierung von Ordnungsvorstellungen, die sich möglicherweise zwischen Erlass des Code civil und der hier untersuchten Entscheidung geändert haben, bildet der letzte Halbsatz des Urteils der *Cour de cassation*, nach dem die Pflicht zur ehelichen Gemeinschaft bestehen bleibt und es nur darum geht, die ordnungsgemäße Erfüllung dieser Pflicht sicherzustellen.⁴⁴ Aufschlussreich ist diese Stelle deshalb, weil sie offen legt, welche Wertvorstellungen im Ergebnis betroffen sind. Bei der Ehe und ihrer Unauflöslichkeit geht es ›ums Ganze‹, da die eheliche Gemeinschaft als unerlässliche Voraussetzung für die sittliche Entwicklung des Menschen gilt, die selbst wieder für die Existenz des Staatswesens unabdingbar ist.⁴⁵ Eine Scheidung gibt es im Normgefüge des 19. Jahrhunderts nur mit Bedauern des Gesetzgebers und nur, um der Lebensrealität wenigstens etwas Rechnung zu tragen.⁴⁶ Besser ist es – und das ist der zweite Punkt der Begründung – dem einen Ehegatten ein Druckmittel in die Hand zu geben und den anderen an seine Verpflichtungen – hier die ›würdige‹ Behandlung – zu erinnern und auch zu deren Einhaltung anzuhalten.

Die Kombination zwischen Sittlichkeit und gegenseitiger – rechtlich abgesicherter – Erziehung deutet auf ein im 19. Jahrhundert geändertes Familienmodell, das freilich nur einen Teil der Gesellschaft betrifft. Man kann die Protagonisten der Romane von Marcel Proust – etwa einen Charles Swann – ebenso getrost aus dem Adressatenkreis streichen, wie die aus *L'Assommoir* von Emile Zola, denn der eine hat zu viel Geld, um sich von der wirtschaftlichen Drohung wirklich beeindruckt zu lassen, die anderen aber fast zu wenig, um überhaupt heiraten

zu können. Die Schicht, die dazwischen liegt und die auf einer intellektuellen Ebene das neue Familienbild propagiert, ist die, aus denen sich auch die Protagonisten der Jurisprudenz im weitesten Sinne rekrutieren, also Richter, Anwälte und Professoren; sicher gehören auch die Angehörigen der Parlamente hinzu.⁴⁷ Man kann davon ausgehen, dass das Familienmodell des ausgehenden 18. Jahrhunderts, dem der Code civil noch zugerechnet werden muss, auf wirtschaftlichen Selbsterhalt ausgerichtet ist, und dass daher Vorstellungen von Liebesheirat und individueller Entfaltung mit einem gleichgesinnten Lebenspartner weniger bedeutsam sind.⁴⁸ Deswegen fehlt auch die Berücksichtigung solcher Interessen und Vorstellungen in den Materialien zum Code civil, die etwa 60 Jahre später im Zusammenhang mit den Entwürfen zum geplanten deutschen Bürgerlichen Gesetzbuchs (BGB) offen diskutiert werden.⁴⁹ Der möglicherweise raue Umgangston zwischen den Ehegatten, die in gemeinsamer schwerer Arbeit ihre Lebensgrundlagen sicherstellen müssen,⁵⁰ wird bis zur Misshandlungsgrenze nicht erfasst; wer abends nicht hungrig einschlafen muss, hat keinen Grund zu klagen. Diese Einstellung ändert sich mit dem im 19. Jahrhundert zunehmenden Wohlstand, der die Möglichkeiten persönlicher Lebensgestaltung vergrößert und mit dem sich auch die subjektiven Erwartungen an die Ehe und das gemeinsame Leben verändern.⁵¹ Bereits die während der Revolution eingeführte – und sogleich wieder abgeschaffte – Scheidung wegen Unverträglichkeit des Charakters legt hiervon ein Zeugnis ab. Der wirtschaftliche Aufschwung interagiert mit einer geistesgeschichtlichen Entwicklung, in deren Zug die Familie neu als Möglichkeit der persönlichen – die Zeitgenossen sprechen von der ›sittlichen‹⁵² – Vervollkommnung gedeutet wird. Dies findet in Deutschland etwa bei Johann Gottlieb Fichte seinen Ausdruck, dessen Vorstellungen von Friedrich Carl von Savigny für seine Familientheorie rezipiert werden und die dann einen deutlichen Niederschlag in dem Familienrechtsentwurf von Gottlieb Planck von 1863 finden, der das Vorbild für das BGB von 1900 abgibt.⁵³ Es zeigt sich hier eine Abkehr von einem rein vertraglich verstandenen Familienmodell hin zu einem institutionellen: In der Ehe vereinigen sich zwei Menschen zu einem ›ideellen Höheren‹, treten in einen besonderen Stand ein, in dem sie über sich selbst hinauswachsen – sie ›veredeln‹ sich in der ›Verschmelzung‹ mit dem anderen.⁵⁴ Es versteht sich, dass diese Vorstellung gemeinsame Theaterbesuche, die Durchführung von Hausmusik und Tanztees und insgesamt eine ›schöne Umgebung‹ voraussetzt. Es verwundert daher nicht, dass rheinische Gerichte in Anwendung des Code civil Unterhalt bei Getrenntleben auch dann zugestanden haben, wenn der Ehemann sich regelmäßig betrank und in Bordellen aufzufinden war⁵⁵ – hier dürfte man von Misshandlungen oder schweren Beleidigungen im Sinne des Gesetzestextes weit entfernt sein. Diese Veränderung ist keine singular deutsche Erscheinung, auch wenn sie in ihrem Idealismus hier am deutlichsten ausformuliert ist. Sie erscheint, etwas anders

formuliert, in einer naturrechtlichen Variante bei Jean-Étienne-Marie Portalis, einem der Redakteure des Code civil, als dieser den Entwurf der gesetzgebenden Versammlung vorstellt. Es heißt:

Es ist vorstellbar, dass Lebewesen ohne Intelligenz nur flüchtige Begegnungen [...] ohne jegliche Moral haben. Aber beim Menschen mischt sich immer die Vernunft [...] zu allen seinen Handlungen, das Gefühl ist an der Seite des Appetits, das Recht überformt den Instinkt und alles wird rein und edel.⁵⁶

Die herangezogene Gerichtsentscheidung lässt sich damit als Ausdruck einer veränderten Familienauffassung lesen. Es handelt sich nicht um eine isolierte Entscheidung, sondern um den Teil einer Gesamtbewegung, die insgesamt zur Verankerung eines Ehemodells führt, das im Gesetz keinen ausreichenden Ausdruck gefunden hat.⁵⁷ Hierfür wurden die bestehenden Normen des Code civil in der Rechtsanwendung verändert oder gar neue geschaffen.

III.2. *Regelmäßigkeit*

Wenn die Entscheidung der *Cour de cassation* zur Gewährung von Unterhalt nach einem herkömmlichen Methodenpostulat nicht den Regeln der (juristischen Argumentations-) Kunst entspricht, so stellt sich die Frage, warum sie relativ problemlos in das rechtliche Gesamtgefüge aufgenommen werden kann. Dass die Ergebnisse als ›gerecht‹ empfunden werden können, kann allein nicht den Ausschlag geben, da ja die Frage nach einer Gerechtigkeit im Einzelfall immer auch an den Erfordernissen einer Systemgerechtigkeit gemessen werden muss. Vereinfacht gesagt kann eine Entscheidung als solche ›gerecht‹ sein, aber dennoch willkürlich erscheinen, weil ihre Inhalte keine Anknüpfungspunkte in der bestehenden Rechtsordnung finden, eine unterlegene Partei also ihr Unterliegen nicht hat voraussehen können. Das ist der Grund, warum Systemeinbrüche selbst dann, wenn ihre Ergebnisse offensichtlich ›gerecht‹ sind, als ›gefährlich‹ angesehen werden müssen, da sie die Möglichkeit staatlicher Willkür in sich tragen und somit das Gegenteil von Recht produzieren können. Die hier gegebene Entscheidung ist insgesamt dennoch nicht als willkürlich oder unrechtmäßig wahrgenommen worden und das, obwohl ihre methodische Herleitung durchaus in Zweifel gezogen werden kann. Es müssen also andere Umstände dazu geführt haben, dass die familienrechtliche Anpassung des Code civil an neuere Vorstellungen dennoch funktioniert hat.

Ausgehend von dem Phänomen der juristischen ›Gefährlichkeit‹ – die freilich eine andere ist als die der Psychoanalyse – kann an die eingangs angestellten theoretischen Überlegungen angeknüpft werden, nämlich an die Annahme, dass es für den Übergang von dem Unthematischen in das Thematische möglicherweise erforderlich ist, dass vorgelagerte Elemente vorhanden sind, an die das Unthema-

tische anknüpfen kann und die in sich ›ungefährlich‹ sind. Man wird hier nicht zu Unrecht vermuten dürfen, dass die Argumentation der *Cour de cassation* an fundamentale juristische Argumentationsmuster anknüpft, die es ermöglichen, die Entscheidungsbegründung wenn nicht methodenkonform so doch als ›regelgemäß‹ in dem Sinn zu begreifen, dass ihre Argumentationsstrukturen den in der Rechtswissenschaft allgemein üblichen Denk- und Begründungsmustern entspricht. Unter dieser Voraussetzung wäre die Entscheidung jedenfalls in dem Sinn ›ungefährlich‹, als sie gewohnte juristische Denkvorgänge reproduziert und daher zumindest in dieser Hinsicht als nicht willkürlich erscheint. Man kann diese Muster im Sinne der eingangs gemachten Überlegungen dem psychoanalytischen Begriff des Vorbewussten annähern.

Das tragende Denkmuster ist recht leicht zu identifizieren, wird doch das Verhalten des Ehemannes in einen direkten Zusammenhang mit dem Unterhaltsbegehren der Frau gesetzt.⁵⁸ Nach den Worten des Berichterstatters Onofrio soll die Ehefrau zur zeitweiligen Verweigerung der ehelichen Gemeinschaft und damit zum Bezug von Unterhalt berechtigt sein, weil das Verhalten des Ehemannes einen Scheidungsgrund darstellt und daher Unrecht ist. Die Möglichkeit eines Schuldners, die Erfüllung einer Pflicht zu verweigern, weil der Gläubiger selbst nicht rechtstreu ist, ist ein verbreiteter und gleichsam selbstverständlicher Topos westeuropäischer Rechtsordnungen.⁵⁹ Der Code civil enthält zunächst keinen allgemeinen Rechtssatz mit diesem Inhalt. Dafür lässt sich eine Reihe von Normen finden, die Ausdruck dieses Gedankens sind und die sich im Allgemeinen auf die Möglichkeit der Zurückbehaltung der eigenen Leistung bis zum Erhalt einer geschuldeten Gegenleistung beziehen (Zurückbehaltungsrecht). Als Beispiel können hier die Artikel 1612 und 1613 des Code civil herangezogen werden, nach denen ein Verkäufer nicht zur Herausgabe der Sache verpflichtet ist, solange der Kaufpreis nicht bezahlt wurde, sofern nicht eine Zahlungsfrist vereinbart war.⁶⁰ Dabei wird zugleich deutlich, warum eine offene Analogie zu solchen Regelungen vor dem Hintergrund des Ende des 19. Jahrhunderts herrschenden Familienbildes ausgeschlossen erscheint: Wie könnte man den intimsten Bereich des familiären Zusammenlebens in einzelne sich gegenüberstehende Leistungen auseinanderdividieren und in einer rein vertragsrechtlichen Ökonomie auflösen? Und dennoch entspricht die Argumentation des berichterstattenden Richters Onofrio dem Grundgedanken nach dieser Konstruktion. Ein Blick in andere europäische Kodifikationen – etwa das deutsche BGB oder das schweizerische Obligationenrecht⁶¹ – zeigt, dass es sich – jedenfalls bei solchen vertraglichen Zurückbehaltungsrechten – um ein gängiges Denkmuster handelt, das auf Vorbildern aus dem römischen Recht beruht und das sich im späteren gemeinen Recht zu einer *exceptio non adimpleti contractus* verselbständigt hat.⁶² Man wird diese einzelnen Normen auf den allgemeineren Gedanken von Treu und Glauben zurückführen

können, der als Grundsatz zumindest das Vertragsrecht beherrscht.⁶³ Danach wäre es etwa treuwidrig etwas zu verlangen, solange man selbst nicht bereit ist seinen Teil der Vereinbarung zu erfüllen.

Es lässt sich damit also sagen, dass im rechtlichen Diskurs Mechanismen vorhanden sind, die die von der *Cour de cassation* getroffene Entscheidung als Ergebnis eines für Juristen gängigen Denkvorgangs erscheinen lassen. Sie entspricht damit insofern der ›Norm‹ (im nichtjuristischen Sinne), als die Art, wie die Pflichten der implizierten Personen zueinander gedacht werden als (juristisch) ›normal‹ gelten kann. Die Entscheidung stützt sich damit auf ›etwas‹, das im allgemeinjuristischen Diskurs vorhanden, ganz allgemein anerkannt und damit ›ungefährlich‹ ist. Die Unerträglichkeit einer am Wortlaut der Norm ausgerichteten Entscheidung wird dadurch aufgelöst, dass das Ergebnis an andere gängige Denkmuster angeknüpft wird, die offenbar – jedenfalls in dem gegebenen Fall – geeignet sind, für die beteiligten Akteure eine dem Methodenkanon gleichwertige Sicherheit zu vermitteln.

IV. Schlussbemerkung

Man kann also festhalten, dass es zunächst um die Übertragung eines Familienmodells in Recht, und zwar – neutral gesprochen – ›neben‹ den gesetzlichen Regelungen geht. Eine im Rechtsdiskurs unthematische normative Vorstellung (vom Sein-Sollen einer Ehe) wird Thema des Diskurses. Im Ergebnis entstehen dabei neue Rechtsnormen, die zunächst nicht vorhanden sind, aber einem gesellschaftlichen Bedürfnis entsprechen und die ihre praktische Autorität aus dem Gerichtsgebrauch, also aus der Tatsache ihrer wiederholten Anwendung beziehen. Diese Übertragung scheint bestimmten Gesetzlichkeiten zu folgen, indem sie sich zwar einiger Elemente bedient, die im Rechtsdiskurs vorhanden sind, sich aber zugleich der offenen Analogie verweigert (Ehe ist Vertrag), die weder der zu übertragenden Idee noch der rechtlichen Systematik zuträglich wäre. Dabei werden die gängigen Übertragungsregeln, die in der Methodenlehre des 19. Jahrhunderts angelegt sind, ignoriert. So werden im Grunde vertragsrechtliche Mechanismen in Ansatz gebracht, um einer Ehekonzeption zur Geltung zu verhelfen, die der Ehe gerade keinen vertragsrechtlichen Charakter mehr zuspricht; dies deshalb, weil die Konsequenzen nicht unmittelbar auf die gesetzliche Regelung gestützt werden können.

Ein an psychoanalytischen Annahmen orientiertes Übertragungskonzept würde es also ermöglichen, Bedingungen und Mechanismen einer Rechtsfortbildung offen zu legen, die ›jenseits‹ der allgemeinen Kanäle der methodischen Vorgaben stattfindet. Die meisten Fragen sind damit freilich erst gestellt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Georg Christoph Tholen, Gerhard Schmitz und Manfred Riepe (Hg.): *Übertragung – Übersetzung – Überlieferung. Episteme und Sprache in der Psychoanalyse Lacans*. Bielefeld 2001.
- 2 In den Personen- und Sachregistern rechtstheoretischer Literatur fehlen dementsprechend die Stichworte ›Freud‹, ›Lacan‹, ›Psychoanalyse‹ und ›Übertragung‹, vgl. etwa Klaus und Christian Röhl: *Allgemeine Rechtslehre*. Köln 2008.
- 3 Zu den Begriffen ›Performanz‹ und ›Performativität‹ vgl. Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M. 2002; für eine Verwendung der Begriffe in der Rechtswissenschaft etwa: Andreas von Arnault: *Recht – Spiel – Magie. Hommage à Johan Huizinga*, in: ders. (Hg.): *Recht und Spielregeln*. Tübingen 2003, S. 101–117, hier S. 102f.; Giorgi Maisuradze: *Tabu im Spiel und in der Ordnung des Rechts*, in: ebd., S. 119–128.
- 4 Jacques Derrida: *Gesetzeskraft. Der mystische Grund der Autorität*. Frankfurt/M. 1991, S. 47f.
- 5 Zu diesem Vorgang etwa: Christian Atias: *Théorie contre arbitraire*. Paris 1986, passim.
- 6 So etwa die Theorie der juristischen Argumentation, vgl. dazu etwa: Röhl, *Rechtslehre* (Anm. 2), S. 179–188.
- 7 Vgl. ebd., S. 570–575; Erklärungsansätze etwa bei Atias, *Théorie* (Anm. 5), Nr. 41, S. 137–146 und passim für das Aufkommen und den Erfolg rechtswissenschaftlicher Theoriebildung; vgl. auch: ders.: *Épistémologie juridique*. Paris 2002, Nrn. 301–305, S. 177–180.
- 8 Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. 2 Bde. Frankfurt/M. 1980, hier Bd. 2, S. 550–554; Wolfgang Mertens, Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart 2008, S. 799–811, hier: S. 800f.; Elisabeth Roudinesco, Michel Plon: *Wörterbuch der Psychoanalyse*. Wien, New York 2004, S. 1046–1070; vgl. auch: Sybille Krämer: *Bote, Medium, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt /M. 2008, S. 192–223.
- 9 Vgl. Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre VIII: Le transfert*. Paris 1991, S. 207.
- 10 Dazu: Regina Ogorek: *De l'Esprit des légendes oder wie gewissermaßen aus dem Nichts eine Interpretationslehre wurde*, in: *Rechtshistorisches Journal* 2 (1983), S. 277–296; dies.: *Richterkönig oder Subsumtionsautomat. Zur Justiztheorie im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1986, S. 107f.
- 11 Derrida, *Gesetzeskraft* (Anm. 4), S. 48ff. und passim.
- 12 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* (1900), in: ders.: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich. Bd. 2. Frankfurt/M. 1972, S. 536.
- 13 Zum »patriarchalischen Charakter« und der Bewertung des Code civil als »frauenfeindlich« vgl. Arne Duncker: *Gleichheit und Ungleichheit in der Ehe*. Köln 2003, S. 520ff. und 1077.
- 14 Überleitungssatz, mit der französische Gerichte ihre Urteilsbegründung nach Darstellung des Sachenvortrages einleiten.
- 15 Sachverhalt nach: Req. 02.01.1877, DP 1877.1.162 [–164], rapp. Onofrio. Es handelt sich um ein Urteil der *Chambre des requêtes* der *Cour de cassation* (Req.) vom 02.01.1877, das Urteil wurde mit dem Gutachten des berichterstattenden Richters (rapp.) Jean-Baptiste Onofrio veröffentlicht in: Désiré und Armand Dalloz (Hg.): *Jurisprudence générale: recueil périodique et critique de jurisprudence, de législation et de doctrine* (Nebentitel: Dalloz Périodique [DP]), 1877.1.162 (Jahrgang, Teil, Seite).
- 16 »Attendu que si l'article 214 du Code civil impose à la femme l'obligation d'habiter avec son mari, cette obligation est subordonnée à la condition que celui-ci lui donnera la protection qui lui est due, qu'il lui fournira tout ce qui est nécessaire aux besoins de la vie, selon ses facultés et son état; – Attendu que par ses dernières expressions le législateur n'a pas borné sa sollicitude aux besoins matériels de la vie, mais qu'il a entendu protéger également la dignité et la sécurité de la femme; [...] Attendu qu'une telle disposition n'établit point entre les époux une séparation de corps illicite, en les dispensant contrairement à la loi du devoir de vie commune; qu'elle a pour objet d'assurer l'exécution réciproque de ce devoir dans les conditions d'assistance et de

- protection qui sont tracées aux époux par la loi; [...]«, Req. 02.01.1877 (Anm. 15), hier: S. 164. Soweit nicht anders angegeben, sind alle Übersetzungen aus dem Französischen von mir, S. G., z. T. wurde dabei für den Gesetzestext die offizielle Übersetzung für das Königreich Westfalen herangezogen: Napoleons Gesetzbuch / Code Napoléon. Einzig offizielle Ausgabe für das Königreich Westphalen / Edition seule officielle pour le Royaume de Westphalie. Straßburg / Strasbourg 1808. Nachdruck Frankfurt/M. 2001.
- 17 Aufgabe des berichterstattenden Richters bei einem Kollegialgericht ist die Aufbereitung des Rechtsstreites in tatsächlicher und rechtlicher Hinsicht. Das Gutachten bildet die Diskussionsgrundlage für den Spruchkörper und schließt mit einem Entscheidungsvorschlag.
- 18 Req. 02.01.1877 (Anm. 15).
- 19 Hinweis: wegen der Aufhebung der Scheidung durch Gesetz v. 08.05.1816 hätte zum Entscheidungszeitpunkt nur eine Trennung von Tisch und Bett (*séparation des corps*) beantragt werden können, wobei die Vorschriften vor allem über die Voraussetzungen der Scheidung entsprechend angewandt wurden, vgl. hierzu: Jean Sirey: Les codes annotés de Sirey contenant toute la jurisprudence des arrêts et la doctrine des auteurs: Code civil. Bd. 1. 3. Aufl. bearbeitet von P. Gilbert, Paris 1882. S. 142 [Fn. (a) zum Titel *Du Divorce*]. Da die zeitgenössische Rechtsprechung und -lehre die angesprochenen Fragen unter den hier herangezogenen Artikeln und damit unter dem Stichwort der »Scheidung« diskutiert und sich die Unterscheidung zwischen Scheidung und *séparation des corps* nicht auf die gegebene Fragestellung auswirkt, wurde die Aufhebung der Scheidung zugunsten eines leichteren Zugangs zur Materie außer Acht gelassen.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 »L'arrêt ci-dessus rapporté a marqué une étape importante dans la reconnaissance d'une dispense du devoir de cohabitation entre époux [...]«, Anmerkung unter Req. 02.01.1877, in: Henri Capitant: Les grands arrêts de la jurisprudence civile. Bearbeitet von François Terré und Yves Lequette. Paris 112000, Bd. 1, Nr. 32, S. 180.
- 23 Ogorek, Subsumtionsautomat (Anm. 10), S. 156–169; Stefan Vogenauer: Die Auslegung der Gesetze in England und auf dem Kontinent. Bd. 1. Tübingen 2001, S. 435–438.
- 24 Code Civil, zitiert nach der offiziellen Ausgabe von 1804, Code civil des français: édition originale et seule officielle. – À Paris, de l'imprimerie de la République, An XII 1804: »Art. 213 – Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari. Art. 214 – La femme est obligé d'habiter avec le mari, et de le suivre partout où il juge à propos de résider: le mari est obligé de la recevoir et de lui fournir tout ce qui est nécessaire pour les besoins de la vie, selon ses facultés et son état.«, <http://www.assemblee-nationale.fr/evenements/code-civil-1804-1.asp>; die relevanten Vorschriften finden sich unter Titel V und VI.
- 25 Für das 19. Jahrhundert kann man hiervon ausgehen. Die europäische Gesetzgebung des 21. Jahrhunderts hat diesen Gedanken in unterschiedlichem Maß durch ein Zerrüttungsprinzip ersetzt, sofern sich die Ehegatten über eine Trennung nicht ohnehin einig sind. Dazu: Andrea Büchler, Rolf Vetterli: Ehe Partnerschaft Kinder. Eine Einführung in das Familienrecht der Schweiz. Basel 2007, S. 99 (Ehe als Dauerschuldverhältnis); Joachim Gernhuber, Dagmar Coester-Waltjen: Familienrecht. München 2006, Rdnrn. 18–25, S. 224f.; Jean Carbonnier: Droit civil. 2. Bd: La famille, l'enfant, le couple. Paris 2002, S. 530f. und 566–581.
- 26 Code Civil (Anm. 24): »Art. 229 – Le mari pourra demander le divorce pour adultère de sa femme. Art. 230 – La femme pourra demander le divorce pour cause d'adultère de son mari, lorsqu'il aura tenu sa concubine dans la maison commune. Art. 231 – Les époux pourront réciproquement demander le divorce pour excès, sévices ou injures graves, de l'un envers l'autre.«
- 27 Etwa in Art. 601, 627, 1137, 1374, 1728, 1766, 1806, 1880, 1962 des Code civil (Anm. 24). Die Figur des *bon père* dient dazu, einen objektivierten Verhaltensmaßstab festzulegen.
- 28 Bernhard Windscheid: Lehrbuch des Pandektenrechts. Bd. 1. Frankfurt/M. 61887, S. 58; vgl. den Überblick bei: Stefan Geyer: Den Code civil »richtiger« auslegen. Der zweite Zivilsenat des Reichsgerichts und das französische Zivilrecht. Frankfurt/M. 2009, S. 52ff.

- 29 Pierre Antoine Fenet: Recueil complet des travaux préparatoires du Code civil. 15 Bde. Paris 1827.
- 30 Insbesondere vom preußischen Allgemeinen Landrecht (ALR), vgl. etwa Heinrich Dörner: Industrialisierung und Familienrecht. Die Auswirkungen des sozialen Wandels dargestellt an den Familienmodellen des ALR, BGB und des französischen Code civil. Berlin 1974, S. 142.
- 31 Fenet, Recueil (Anm. 29), Bd. 9, S. 140 und 183.
- 32 Dörner, Industrialisierung (Anm. 30), S. 142.
- 33 Fenet, Recueil (Anm. 27), Bd. 9, S. 73.
- 34 Ebd., S. 72 (Fn. *).
- 35 Ebd., S. 299, 359, 362 (»sévíces réelles«) und nochmals S. 388ff., siehe auch S. 433 und 478 sowie 502 (»violence de corps«).
- 36 Man ging davon aus, ein Mann würde sich lächerlich machen, wenn er sich auf diesen Scheidungsgrund berufe, vgl. ebd., S. 357 (»ridicule pour le mari«), ähnlich: S. 365; die Eröffnung dieses Scheidungsgrundes für Männer erfolgte zugunsten der Behinderten und Schwachen (»infirme ou âgé«), S. 433.
- 37 Ebd., S. 374, 388.
- 38 Ebd., S. 372f.
- 39 Dörner, Industrialisierung (Anm. 30), S. 160f.; Duncker, Ungleichheit (Anm. 13), S. 1079.
- 40 Zum Problemkomplex etwa: Röhl, Rechtslehre (Anm. 2), S. 633–688.
- 41 Code Civil (Anm. 24): »Art. 259 – Lorsque la demande en divorce aura été formée pour cause d'excess, sévices ou injures graves, encore qu'elle soit bien établie, les juges pourront ne pas admettre immédiatement le divorce. Dans ce cas, avant de faire droit, ils autoriseront la femme à quitter la compagnie de son mari, sans être tenue de le recevoir, si elle ne juge à propos; et ils condamneront le mari à lui payer une pension alimentaire proportionnée à ses facultés, si la femme n'a pas elle même des revenus suffisans pour fournir à ses besoins.«
- 42 Vgl.: Vogenauer, Auslegung (Anm. 10), S. 516; auch: Geyer, Reichsgericht (Anm. 28), S. 39ff.
- 43 OLG Köln, Urt. v. 14.05.1898, in: Archiv für Civil- und Criminalrecht der Königlich Preußischen Rheinprovinzen (Nebentitel: Rheinisches Archiv [RA]), 94 I 42 (zitiert mit Band, Teil, Seite), aufgehoben vom Reichsgericht mit Urt. v. 02.12.1898, RA 94 II 138.
- 44 »[...] Attendu qu'une telle disposition n'établit point entre les époux und séparation de corps illicite, en les dispensant contrairement à la loi du devoir de vie commune; qu'elle a pour objet d'assurer l'exécution réciproque de ce devoir dans les conditions d'assistance et de protection qui sont tracées aux époux par la loi; [...]«, Req. 02.01.1877 (Anm. 15).
- 45 »La famille, pépinière de l'Etat«, Jean-Étienne-Marie Portalis: Discours préliminaire, in: Fenet, Recueil (Anm. 27), Bd. 1, S. 463–523, hier S. 498.
- 46 Für Frankreich: Jean-Louis Halpérin: Histoire du droit privé français depuis 1804. Paris 1996, Nr. 11, S. 27; für Deutschland vgl. Dörner (Anm. 30), S. 111–113.
- 47 Jean-Louis Debré: La justice au XIXe siècle. Les magistrats. Paris 1981; Alain Bancaud: La haute magistrature judiciaire entre politique et sacerdoce ou le culte des vertus moyennes. Paris 1993, insbes. S. 123–129.
- 48 Dörner, Industrialisierung (Anm. 30), S. 121.
- 49 Ebd., S. 91–118.
- 50 Ebd., S. 22f., 121.
- 51 Ebd., S. 118, 122; vgl. auch: Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim: Das ganz normale Chaos der Liebe. Frankfurt/M. 1990, S. 69f.
- 52 Dörner (Anm. 30), S. 67–118, hier: S. 83–85 unter Hinweis auf Savigny, S. 109 und 111 für die Diskussion zum deutschen BGB, zusammenfassend: S. 90.
- 53 Ebd., 67–118, der diese Entwicklung gut dokumentiert beschreibt.
- 54 Ebd., S. 82–86, unter Hinweis auf Savigny, Formulierungen in Anlehnung an die Quellsprache von hier übernommen.
- 55 Reichsgericht, Urt. v. 01.11.1892, Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen (RGZ) 30, 315 = RA (Anm. 41) 85 II 82.

- 56 »[...] on conçoit que les êtres dépourvus d'intelligence [...] n'ont entre eux que des rencontres fortuites [...] dénués de toute moralité. Mais chez les hommes la raison se mêle toujours [...] à tous les actes de leur vie, le sentiment est à côté de l'appétit, le droit succède à l'instinct, et tout s'épure et s'ennoblit.« Portalis, Discours préliminaire (Anm. 45), S. 483.
- 57 Dazu bereits: Geyer, Reichsgericht (Anm. 28), S. 145–147.
- 58 Req., 02.01.1877 (Anm. 15).
- 59 Vgl. dazu etwa: Jürgen Schmidt: Kommentierung zu § 242 BGB, in: J. von Staudingers Kommentar zum Bürgerlichen Gesetzbuch mit Einführungsgesetz und Nebengesetzen. Zweites Buch. Recht der Schuldverhältnisse. Einleitung zu §§ 241ff.; 241–243. Berlin 1995, Rdnr. 688.
- 60 Code Civil (Anm. 24): »Art. 1612 – Le vendeur n'est pas tenu de délivrer la chose si l'acheteur n'en paie pas le prix, et que le vendeur ne lui ait pas accordé un délai pour le paiement. Art. 1613 – Il ne sera pas non plus obligé à la délivrance, quand même il aurait accordé un délai pour le paiement, si, depuis la vente, l'acheteur est tombé en faillite [...].« Übersetzung: »Der Verkäufer ist nicht verpflichtet, die Sache herauszugeben, wenn der Käufer den vereinbarten Kaufpreis nicht bezahlt, sofern ihm nicht eine Zahlungsfrist eingeräumt wurde.« (Art. 1612) »Bei Vereinbarung einer Zahlungsfrist ist er auch dann nicht zur Herausgabe verpflichtet, wenn der Käufer seit Abschluss des Kaufvertrages zahlungsunfähig geworden ist [...].« (Art. 1613) Der Code civil kennt weitere Normen mit ähnlichem Inhalt: Art. 867, 1653, 1673, 1749, 1948, 2280.
- 61 § 273 BGB, Art. 82f. OR.
- 62 Vgl. dazu: Max Kaser, Das römische Privatrecht. Bd. 1: Erster Abschnitt: Das altrömische, das vorklassische und klassische Recht, München 1971, S. 529f.
- 63 Vgl. hierzu etwa für die *actio doli* in den unterschiedlichen Ausprägungen des europäischen Privatrechts: Filippo Ranieri: Europäisches Obligationenrecht. Wien, New York 2003, S. 663–703.

Literarische Übersetzung und Entfaltung als/der Form

Theorie und Praxis der interlingualen Übertragung

»Übersetzung ist eine Form«. So steht es auf der ersten Seite der *Aufgabe des Übersetzers* von Walter Benjamin.¹ Der Text, welcher 1923 als Vorwort zu Benjamins deutschen Übertragungen der *Tableaux parisiens* von Charles Baudelaire erschien, hat eine vielfältige Rezeption erfahren und ist insbesondere im Bereich der Sprachphilosophie auch heute noch Gegenstand und Ausgangspunkt zu zahlreichen Forschungen.

Die hermeneutische Produktivität von Walter Benjamins Text steht außer Frage. Dies machen zahlreiche Publikationen deutlich, z. B. von Carol Jacobs,² Jacques Derrida³ oder der von Christiaan Hart-Nibbrig herausgegebene Band *Übersetzen: Walter Benjamin*.⁴ Dass der Aufsatz von Benjamin jedoch weit mehr oder zumindest etwas anderes als jene von Paul de Man geprägte Formel sein kann – »Le texte [de Benjamin] est une poétique, une théorie du langage poétique«⁵ –, soll die folgende übersetzungswissenschaftliche Lektüre von Original und Übersetzungen zeigen.

Was bei der Fülle von Artikeln, Sammelbänden und Kongressen zur *Aufgabe des Übersetzers* erstaunt, ist das Schweigen der Übersetzungswissenschaft zu diesem Text. Obwohl der Aufsatz das Vorwort einer zweisprachigen, Original und Übersetzung vereinigenden Edition bildet und somit in unmittelbarem Bezug zur Praxis des literarischen Übersetzens steht, wurde sein programmatischer Charakter von der Übersetzungstheorie kaum wahrgenommen. In der Folge möchte ich versuchen, anhand einer Lektüre des Textes aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht und einem Vergleich der *Aufgabe des Übersetzers* mit drei französischen Übersetzungen, das Benjaminsche Axiom der »Übersetzung ist eine Form« interlingual zu entfalten.

Dass dieses Benjaminsche Axiom auch in der Literatur zu finden ist, zeigt das folgende Zitat von Jorge Luis Borges:

Ich habe die geheimnisvolle Pflicht übernommen, sein spontanes Werk Wort für Wort zu rekonstruieren. Mein einsames Spiel wird von zwei polaren Gesetzen beherrscht. Das erste erlaubt mir, Varianten formaler und psychologischer Art

auszuprobieren; das zweite nötigt mich, sie dem »Original«-Text zu opfern und diese Tilgung unwiderleglich rational zu begründen [...].⁶

Mit diesen Worten rekonstruiert Jorge Luis Borges die Aufgabe von Pierre Menard, dem Übersetzer von Cervantes' *Don Quijote*, in seinem Text. Und zugleich zeichnet sich hier das Dilemma jeder Übersetzung ab – ein Dilemma, das sich zwischen den beiden Polen der formalen Variation und der Treue abspielt, zwischen dem *signifiant* und dem *signifié* des Saussureschen Zeichens.

Pierre Menard, Autor des Quijote, nimmt im Werk von Borges und in der Literaturgeschichte eine herausragende Rolle ein: Borges schrieb diesen nur wenige Seiten langen Text ein paar Monate nach dem Tod seines Vaters (Jorge Guillermo Borges, 1874–1938) und der Publikation seiner eigenen Übersetzung von Franz Kafkas *Verwandlung* ins Spanische.⁷

Zwischen *Pierre Menard, Autor des Quijote* und dem rund 15 Jahre zuvor entstandenen Aufsatz von Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, zeichnen sich mehrere Berührungspunkte ab: Beide Texte sind in unmittelbarem Zusammenhang mit der Übersetzungspraxis entstanden und versuchen, auf einer metatextlichen Ebene das erfahrene Problem der Übersetzbarkeit und die plötzliche Frage nach der Autorschaft von Original und Übersetzung zu formulieren. Doch dort, wo bei Borges das Nichts in die Schrift einzudringen droht, wenn er beschließt »der Vergeblichkeit, die aller Bemühungen des Menschen harrt, zuvorzukommen [und] in einer fremden Sprache ein schon vorhandenes Buch zu wiederholen«,⁸ wird die Sprache bei Benjamin von einem kabbalistischen Glauben an die ursprüngliche All-Einheit getragen.

Trotz dieses fundamentalen Unterschiedes sind sich beide in einem Punkt einig: Genau so wie Benjamin von der Übersetzung keine Mitteilung erwartet, weil sie nur das Unwesentliche der sprachlichen Äußerungen betreffe, kümmert sich auch Borges/Menard nicht um die Geschichte des *Quijote*, da diese »unnötig«⁹ sei. Aus dieser Einsicht ins Wesen und Wesentliche der Sprache entsteht ein vergleichbares Ideal der Übersetzung, das gegen das die gesamte Übersetzungstheorie beherrschende Prinzip der Äquivalenz spricht: So argumentiert Benjamin, es sei erwiesen, »daß keine Übersetzung möglich wäre, wenn sie Ähnlichkeit mit dem Original ihrem letzten Wesen nach anstreben würde«. ¹⁰ Und Borges/Menard bringt die Konsequenz der Äquivalenzforderung auf einen für die Äquivalenztheorie provokanten Punkt: Die absolut äquivalente Übersetzung muss sich folgerichtig dem Original »opfern« und »verschwinden«.

Die einzig mögliche und zugleich auch ideale Übersetzung verstehen sowohl Benjamin als auch Borges/Menard als wörtliche Entfaltung, welche das Original nicht ersetzt oder tilgt, sondern es in einer »Interlinearversion« zum Ganzen ergänzt. Durch diese gegenseitige Ent-Sprechung von Original und Übersetzung und von Zeile zu Zeile gerät nun aber der Autor als Ursprung und *origo* des Originals in

Gefahr. Benjamin macht diese Aussage insbesondere an einer viel zitierten Stelle seines Aufsatzes für den Leser unmittelbar erfahrbar:

Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im inneren Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber, und ohne ihn zu betreten, ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Ort hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.¹¹

Wenn »das Echo in der eigenen [Sprache] den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag«, kommt die chronologische Ordnung der Texte in Bewegung, und die Stimme des Autors vervielfacht sich bis hin zu deren Auflösung. Diese Aufhebung der Raum- und Zeitgebundenheit eines Textes mittels seiner Übersetzung ermöglicht eine neue Leseerfahrung, die bis zum Nichts von Borges und zur Allheit von Benjamin führen kann. Eine Übersetzung, welche sich vom Prinzip der Sinnstreue gelöst hat und die Entfaltung als Form sucht, um mit dem Original, als dessen Ergänzung, die kabbalistische Vorstellung des *Schebirath ha Kelim*,¹² d. h. das Zerschneiden des Urgefäßes, rückgängig zu machen, ist das Ideal und die Utopie des literarischen Übersetzens bei Benjamin, bei Borges und bei allen Übersetzern.

Sowohl Borges' Text als auch derjenige Benjamins sind im Sinne von Julia Kristeva und Hans-Jost Frey zu »unendlichen Texten« geworden und haben eine eigene Literaturgeschichte geschrieben. Trotz ihres Themas scheinen aber gerade diese beiden Texte von der Theorie der Übersetzungswissenschaft weitestgehend ignoriert worden zu sein. Obwohl sie immer wieder in allen Bibliographien erscheinen, sind sie in ihrer programmatischen Konsistenz nicht erfasst worden. Während das 1998 erschienene *Handbuch Translation*¹³ den Benjaminschen Ansatz zur Übersetzungstheorie auch im Abschnitt zur Sprachphilosophie mit keinem Wort erwähnt, erscheint er zumindest noch als Spur in einem Abschnitt von Kurt Mueller-Vollmer zu Derridas Dekonstruktion im vor knapp fünf Jahren von Harald Kittel u. a. herausgegebenen Referenzwerk *Übersetzung – Translation – Traduction*.¹⁴ So heißt es in besagtem Artikel von Mueller-Vollmer:

In den sich an Derridas Benjamin Deutung anschließenden Aufsätzen in den achtziger Jahren [...] sind es weniger die in den theoretischen Diskussionen in eklektischer Zirkularität vorgetragenen Ansichten, als die beim Übersetzen von Ausdrücken der zu interpretierenden theoretischen Texte gemachten konkreten Beobachtungen, die für die Übersetzungsforschung von Interesse sind.¹⁵

Benjamins Text wird hier nicht allein Opfer einer »einverleibenden Deutung«¹⁶ durch Derrida, sondern verschwindet auch aus der Bibliographie zu diesem Artikel.

Auch die Studien von Inès Oseki-Dépré zeigen, wie der Aufsatz von Walter Benjamin insbesondere in Frankreich, aber auch in Deutschland, dem Gebiet

der theoretischen Sprachphilosophie zugeordnet und daher kaum im Rahmen der Poetik rezipiert wurde.¹⁷ Diese beiden möglichen Rezeptionräume zeigen einerseits die beiden Pole in der Auseinandersetzung mit Übersetzungen (d. h.: Hermeneutik und Poetik) und sind auf der anderen Seite als weiterer Hinweis auf die bis anhin fehlende Auslegung des Aufsatzes im Bereich der Übersetzungstheorie zu verstehen. Zugleich zeichnet sich hier vielleicht auch ein Problem ab, das mit der fehlenden akademischen Tradition der Übersetzungswissenschaft in Verbindung steht: Wo Sprachphilosophie und Literaturtheorie seit Jahrhunderten einen regen Austausch an je spezifischem Fachwissen pflegen, hat sich die Übersetzungswissenschaft fälschlicherweise als Interdisziplin zu etablieren versucht, ohne ihr eigenes Fachwissen auch theoretisch abzusichern.

Dass Benjamins Text nie eine eigentliche Fortsetzung im Rahmen einer umfassenderen Übersetzungstheorie gefunden hat, ist wahrscheinlich auch auf die enge Verbindung der Übersetzungswissenschaft mit dem binären Denken des Strukturalismus zurückzuführen: Entweder spricht die Theorie von den »ciblistes« und »sourciers«, von »target-oriented« und »source-oriented«, von »assimilierend« und »verfremdend«, von »Inhalt« und »Form« oder von anderen Gegensatzpaaren. Doch weder das Übersetzen noch der Text von Benjamin lassen sich mit diesen Begriffen fassen oder erklären. Während sich die Übersetzungswissenschaft so jahrzehntelang, insbesondere unter dem Einfluss der Linguistik und ihrer Kommunikationsmodelle, um den Transfer von Sinn und Bedeutung kümmerte und formal-ästhetische Äquivalenzen zu definieren versuchte, folgen die literarischen Übersetzer seit jeher dem Prinzip der »Übersetzung als Form«, ganz im Sinne von Benjamin.

Dies zeigen auch die von Antoine Berman, dem 1991 verstorbenen französischen Übersetzer und Übersetzungswissenschaftler, vereinten Porträts von Chateaubriand als Übersetzer von Milton, von Stéphane Mallarmé als Übersetzer von Edgar Allan Poe und von Pierre Klossowski als Übersetzer der *Aeneis*. Alle diese Übersetzer stehen für die von Antoine Berman in Frankreich weiterentwickelte Theorie von Benjamin und insbesondere dessen Prinzip der »Wörtlichkeit«. Berman, dessen Werk im deutschsprachigen Raum kaum bekannt ist und das auch in Frankreich keine eigentliche Schule bildete, basiert auf dem direkt von Benjamin beeinflussten Prinzip einer »poétique littéraliste«,¹⁸ d. h. einer Poetik der Wörtlichkeit. Berman nimmt den Text von Benjamin wörtlich und liest ihn nicht mit dem Binokel des Strukturalismus oder Poststrukturalismus, nämlich mit dem einzigen Ziel, Inhalt von Form zu trennen, sondern versucht vielmehr, den Gestus oder die Intention der Sprache zu verstehen:

[La traduction] est [...] la *manifestation d'une manifestation*. Pourquoi? Parce que la seule définition possible d'une œuvre ne peut se faire qu'en termes de manifestation. Dans une œuvre, c'est le »monde« qui, à chaque fois d'une façon autre, est

manifesté dans sa totalité. La manifestation qu'est l'œuvre porte toujours sur une totalité. [...] De plus, elle est manifestation d'un original, d'un texte qui n'est pas seulement premier par rapport à ses dérivés translinguistiques, mais premier dans son propre espace de langue. [...] La visée éthique, poétique et philosophique de la traduction consiste à manifester dans sa langue cette pure nouveauté en préservant son visage de nouveauté. [...] Si la *forme* de la visée est la fidélité, il faut dire qu'il n'y a de fidélité – dans tous les domaines – qu'à la lettre.

[...] Fidélité et exactitude se rapportent à la littéralité charnelle du texte. En tant que visée éthique, la fin de la traduction est d'accueillir dans la langue maternelle cette littéralité. Car c'est en elle que l'œuvre déploie sa parlance, sa *Sprachlichkeit* et accomplit sa manifestation du monde.¹⁹

Antoine Berman's Benjamin-Lektüre, seine Akzentuierung der *littéralité* und der bis ins Fremdwort hinein gefassten »Sprachlichkeit«, muss als Ablehnung der Trennung von Inhalt und Form gelesen werden und als konsequente Wiederaufnahme von Benjamins Bemerkung, der zufolge das Wesentliche der Dichtung weder »Mitteilung [noch] Aussage«²⁰ ist. Diese immer wieder, insbesondere von sprachwissenschaftlicher Seite eher als skandalös empfundene Äußerung wird jedoch von den literarischen Übersetzern selbst bestätigt.

Die unmittelbare Nähe zwischen dem Aufsatz von Benjamin und der Praxis des Übersetzens belegen einerseits die Werke der bedeutendsten Literaturübersetzer der Gegenwart wie z. B. André Markowicz, französischer Übersetzer von Dostojewski, Puschkin, Tschekow, Gogol und anderen russischen Autoren der Weltliteratur sowie Shakespeare und neuerdings Dante, oder Christa Schuenke, ebenfalls Übersetzerin von Shakespeare, aber auch von Melville, Keats, Swift und von Gegenwartsautoren wie John Banville ins Deutsche. Beide Übersetzer stimmen darin überein, dass es bei der Übersetzung von Literatur nicht um das Nacherzählen von Inhalten geht: In einer Rezension von Klaus Reicherts Prosaübersetzung der Shakespeareschen Sonette²¹ kritisiert die Übersetzerin Christa Schuenke die gewählte Prosaform der Übersetzung ihres Kollegen mit dem Hinweis darauf, dass mit dem Formwechsel gerade das Wesentliche des Textes verloren geht: »[W]as Dichtung ist und sein will, nämlich diejenige Kunst, in deren Mittelpunkt das Wort steht, nicht die Syntax und erst recht nicht die Erklärung, denn ein Gedicht, das man in Prosa ›nacherzählen‹ kann, hätte nicht geschrieben werden müssen.«²²

Noch radikaler formuliert es Markowicz in Bezug auf seine *Hamlet*-Übersetzung, die er mit sehr rudimentären englischen Sprachkenntnissen schrieb: »[P]our ne pas comprendre un texte de Shakespeare il faut vraiment le vouloir, entendez par ›comprendre‹ juste le premier sens du mot.«²³ Auch Markowicz geht es nicht um die Mitteilung des Textes, sondern um dessen Wesen, welches sich in der Form der Übersetzung liest. Und um sich diesem Wesen und Wesentlichen zu nähern,

braucht der Übersetzer das Original nicht zu »verstehen«, da dies, so Markowicz, bereits von der umfangreichen Sekundärliteratur geleistet wird.

Bezeichnenderweise finden sich solche und ähnliche Aussagen insbesondere bei Übersetzern, welche Neuübersetzungen von Klassikern in ihrer Sprache vorschlagen und damit einen Gedankengang Goethes bestätigen, der auch in Benjamins Übersetzer-Aufsatz wieder aufgenommen wird. Goethe zufolge werden beim Übersetzen drei Etappen durchlaufen: Nach einer »prosaischen« Übersetzung, die »uns mit dem fremden Vortrefflichen« bekannt macht, folgt eine »parodistische« Übersetzung, die es erlaubt, den »fremden Sinn sich anzueignen«, um schließlich einen »dritten Zeitraum« zu erreichen,

welcher der höchste und letzte zu nennen ist, derjenige nämlich, wo man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle.

[...] Warum wir aber die dritte Epoche auch zugleich die letzte genannt, erklären wir noch mit wenigem. Eine Übersetzung, die sich mit dem Original zu identifizieren strebt, nähert sich zuletzt der Interlinearversion und erleichtert höchlich das Verständnis des Originals; hierdurch werden wir an den Grundtext hingeführt, ja getrieben, und so ist denn zuletzt der ganze Zirkel abgeschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt.²⁴

Mit dem Hinweis auf diese Form der Übersetzung, d. h. der »Interlinearversion«, schließt auch der Aufsatz von Benjamin: »Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung.«²⁵

Doch trotz Goethe, Benjamin und den Aussagen literarischer Übersetzer von Rang und Namen entstand nirgends eine Schule der Übersetzungstheorie, die das Benjaminsche Axiom »Übersetzung ist eine Form«²⁶ weiterentwickelt hätte. Dies hängt wohl gerade mit dem von Benjamin so deutlich formulierten und zugleich so schwierig zu übersetzenden Axiom zusammen. Dass Übersetzung tatsächlich eine eigene Form ist, welche bei Benjamin als argumentative Entfaltung in den zahlreichen Metaphern seines Aufsatzes lesbar wird und in den verschiedenen Übersetzungen dieses Aufsatzes auch eine interlinguale Entfaltung erlebt, die sich in den Differenzen der verschiedenen Ausdrucksformen abzeichnet, soll der folgende Vergleich von Original und französischen Übersetzungen der *Aufgabe des Übersetzers* nun aufzeigen: »Übersetzung ist eine Form« und kann im Sinne einer »Entfaltung als Form« oder als »Entfaltung der Form« gelesen werden.

Die erste französische Übersetzung von Benjamins *Aufgabe des Übersetzers*²⁷ erschien 1971, d. h. 48 Jahre nach der Entstehung des deutschen Originals und ist bis heute der Referenztext im französischen Sprachraum: Maurice de Gandillac (1906–2006), Professor für Philosophie an der Universität Sorbonne in Paris, übersetzt zwischen 1960 und 1980 einige der wichtigsten Autoren der deutschen

Philosophiegeschichte, wie z. B. Hegel, Nietzsche und Bloch. Studienkollege von Jean-Paul Sartre, Paul Nizan, Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir u. a. m., zählte er Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida und viele andere zu seinen eigenen Schülern. Die zweite Übersetzung der *Aufgabe des Übersetzers*²⁸ stammt von Martine Broda, Lyrikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am CNRS, die sich insbesondere einen Namen als Übersetzerin von Paul Celan und Nelly Sachs gemacht hat. Ihre Übersetzung von Benjamins Aufsatz erschien 1991 in der Zeitschrift *Po&sie* unter dem gleichen Titel wie diejenige von Gandillac: *La tâche du traducteur*. Die dritte Übersetzung stammt von Laurent Lamy und Alexis Nouss und erschien 1997 unter dem Titel *L'abandon du traducteur*²⁹ in der franko-kanadischen Zeitschrift *TTR: Traduction, terminologie, rédaction* und umfasst zusätzlich zu den 15 Seiten Text 34 Seiten Erläuterungen in Fußnoten. Was bei Gandillac und Broda im Titel noch als ›Aufgabe‹ und ›Pflicht‹ des Übersetzers gelesen wird, erscheint bei Lamy/Nouss als ›Verzicht‹ und ›Preisgabe‹ des Übersetzers, als »abandon du traducteur«.

Ich möchte mich im Folgenden auf drei ganz kurze Textpassagen konzentrieren, um das Benjaminsche Axiom »Übersetzung ist eine Form« in seiner interlingualen Entfaltung sichtbar zu machen und zugleich darauf hinzuweisen, dass auch Benjamins Aufsatz noch auf seine ideal-utopische Interlinearversion wartet:

Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen. Die Frage nach der Übersetzbarkeit eines Werkes ist doppelsinnig.³⁰

Gandillac	Broda	Lamy/Nouss
<i>Une traduction est une forme. Pour la saisir comme telle, il y a lieu de revenir à l'original. Car c'est lui qui contient la loi de cette forme, en tant qu'elle est enclose dans la possibilité même qu'il soit traduit. La question de savoir si une œuvre est traduisible présente un double sens.³¹</i>	<i>La traduction est une forme. Pour la saisir comme telle, il s'agit de revenir à l'original. C'est en lui, en effet, que réside la loi de cette forme, en tant qu'elle est enclose dans sa traductibilité. La question de la traductibilité d'une œuvre est double.³²</i>	<i>La traduction est une forme. Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original. En effet, c'est en lui que repose sa loi, telle qu'elle est contenue dans sa traductibilité. La question de la traductibilité d'une œuvre revêt un double sens.³³</i>

Die drei Übersetzungen zeigen, wie ›wörtlich‹ der Aufsatz von Benjamin gelesen werden kann, demzufolge das Wesentliche der Übersetzung nicht »Mitteilung, nicht Aussage« sei, sondern »Form«.³⁴ Diese Form ist nicht mit Saussures *signi-*

fiant zu verwechseln, das sich als Rückseite eines *signifié* definieren lässt. Die Benjaminsche »Form«, wie sie sich hier zeigt, ist gerade das nicht, was Gandillac in seiner Übersetzung zu umschreiben sucht und das mit verantwortlich dafür ist, dass Benjamin in Frankreich von der Übersetzungswissenschaft kaum wahrgenommen wurde. Gandillac verortet die Form und den Sinn in der Sprache, ja sogar im Original: »Car c'est lui qui *contient* la loi de cette forme, en tant qu'elle est *enclose* dans la possibilité même qu'il soit traduit.« Die wenigen Zeilen machen deutlich, wie ›treu‹ Gandillac dem binären, strukturalistischen Zeichenbegriff bleibt. So ›zeigt‹ die Frage nach der Übersetzbarkeit eines Originals auf einen doppelten Sinn, »[elle] *présente un double sens*«.

Dass diese unmittelbare Abhängigkeitsstruktur von »forme« und »sens« vielleicht auch anders gelesen und übersetzt werden kann, zeigen die beiden Versionen von Broda und Lamy/Nouss. Während Broda die Frage nach dem Sinn aus ihrer Übersetzung ganz streicht – »la question [...] est double« – wird sie von Lamy/Nouss in ihrer dekonstruktiven Lektüre zu einer Frage der Umhüllung: »la question [...] *revêt un double sens*« und verweist damit bereits auf die Benjaminsche Metapher des »Königsmantels«, die als argumentative Entfaltung des Axioms in Benjamins Text selbst gelesen werden kann: »[D]ie Sprache der Übersetzung [umgibt] ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten.«³⁵

Betrachtet man die unterschiedlichen französischen Versionen des deutschen Aufsatzes, stellt sich nicht nur die Frage nach dem ›Sinn‹, sondern ganz besonders nach der Bedeutung der ›Übersetzung‹. Dass der Aufsatz von Benjamin in seiner übersetzungswissenschaftlichen Tragweite kaum wahrgenommen wurde, wird hier an einer Stelle – und nicht an einem Wort – fassbar: »Übersetzung ist eine Form« heißt es bei Benjamin – weder ›die‹ noch ›eine‹ »Übersetzung ist eine Form«, wie die französischen Versionen es zu lesen geben. Der Unterschied ist minim, doch die Konsequenzen sind enorm. Gandillac stellt mit seiner Übersetzung »une traduction est une forme« eine perfekte Gleichung dar, in welcher der unbestimmte Artikel sogar als Zahl gelesen werden kann im Sinne von 1:1. Bei Broda und Lamy/Nouss hebt der bestimmte Artikel den allgemeinen Begriff der Übersetzung hervor, um den es hier sicher auch geht. Was bei Benjamin aber darüber hinaus steht, ist, dass ›Übersetzung‹ als Wort eine Form ist. Und dieses Wort endet mit dem Suffix ›-ung‹, genauso wie *Mitteilung*, *Bedeutung* oder *Entfaltung*. Die Übersetzungen werden in all diesen Sinn- und Formeinheiten als Echo noch einmal hörbar, lassen in sich das Echo der anderen nachklingen und verweisen auf ihre paradox endgültige Unabschließbarkeit:

In ihnen erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung.³⁶

Gandillac	Broda	Lamy/Nouss
En elles la vie de l'original, dans son constant renouveau, connaît son <i>développement</i> le plus tardif et le plus étendu. ³⁷	En elle la vie de l'original atteint son <i>déploiement</i> toujours renouvelé, le plus tardif et le plus vaste. ³⁸	En elles, la vie de l'original connaît son <i>éclosion</i> la plus vaste et la plus tardive, comme telle promise à un constant renouvellement. ³⁹

Die Differenzen zwischen den französischen Versionen machen die schwierige Lektüre des deutschen Originals sichtbar: Einerseits verweisen sie auf das weite semantische Feld der »Entfaltung«, welche von der linearen ›Entwicklung‹ / *développement* über das flächige ›Ausbreiten‹ / *déploiement* bis hin zum organischen ›Aufbrechen‹ / *éclosion* führt. Andererseits zeichnen sie auch die ›Entfaltung‹ als formales Satzprinzip, die Übersetzung als Form, nach. Nur in der Vielfalt der Übersetzungen erreicht das Original jene letztlich unmögliche »stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung«, um in der bis anhin letzten Übersetzung von Lamy/Nouss eine sogar messianische »Entfaltung« und ›Erneuerung‹ zu finden: »promise à un constant renouvellement«.

Der paradoxen »Entfaltung« des Originals in den Übersetzungen steht die nicht weniger komplexe »Erhaltung des Sinns« gegenüber. Dass gerade die »Erhaltung des Sinns«, wiederum ein Wort mit dem Suffix ›-ung«, von der Entfaltung des Originals und der Übersetzung als Form weggeführt, zeigt das abschließende Beispiel:

Gar die Wörtlichkeit hinsichtlich der Syntax wirft jede Sinneswiedergabe vollends über den Haufen und droht geradewegs ins Unverständliche zu führen. [...] Demgemäß ist die Forderung der Wörtlichkeit unableitbar aus dem Interesse der Erhaltung des Sinns.⁴⁰

Gandillac	Broda	Lamy/Nouss
La littéralité syntaxique <i>renverse</i> entièrement toute restitution du sens et menace de conduire tout droit au <i>non-sens</i> . [...] En conséquence l'intérêt de conserver le sens n'entraîne aucunement l'exigence de la <i>littéralité</i> . ⁴¹	La littéralité syntaxique <i>bouleverse</i> toute restitution du sens et menace de conduire tout droit à l' <i>incompréhensible</i> . [...] Par conséquent l'exigence de <i>fidélité</i> ne découle nullement de l'intérêt de la conservation du sens. ⁴²	De fait, la littéralité, pour ce qui est de la syntaxe, <i>ruine</i> toute restitution du sens et risque de mener directement à l' <i>inintelligibilité</i> . [...] Par conséquent, l'exigence de <i>littéralité</i> n'est nullement tributaire de l'intérêt manifesté pour la conservation du sens. ⁴³

Dabei wird nun endgültig deutlich, dass die »Wörtlichkeit« nicht mit dem Wort zu verwechseln ist und als Wort folglich auch kaum zu Übersetzungsproblemen führt. Außer Broda⁴⁴ übersetzen alle die »Wörtlichkeit« mit einem Wort, der *littéralité*.

Was jedoch zu großen Unterschieden führt, ist der Weg dieser Wörtlichkeit ins »Unverständliche«. Die französische Übersetzung von Gandillac nimmt gerade hier den Text von Benjamin nicht »wörtlich« und führt den Leser geradeaus in den »Unsinn«, »au non-sens«. Dagegen versuchen Lamy/Nouss in ihrer wörtlichen Wiedergabe der Benjaminschen Aussage gerade deren Paradox auszu-drücken, indem sie das »Unverständliche« in seiner Unzugänglichkeit für den Verstand und seiner zungenbrecherischen »inintelligibilité« wiedergeben. Nicht die »Erhaltung des Sinns« führt zur Wörtlichkeit, sondern die Entfaltung der Form und zwar, wie Benjamin zeigt, im Sinne einer Handlung und Bewegung zwischen den Texten.

Wie die wenigen Beispiele zeigen, haben auch die Übersetzer Benjamins Aufsatz in seiner theoretischen Radikalität kaum wahrgenommen und nur teilweise realisiert. Dass jedoch im Bereich der literarischen Übersetzung das Benjaminsche Prinzip der Übersetzung als »Entfaltung der Form« und der »Entfaltung als Form« eine herausragende Rolle spielt, soll ein letztes Beispiel zeigen.

Es handelt sich um einen jener Texte, welche der dem Sinn verpflichteten Übersetzungstheorie zufolge als unübersetzbar gelten, aus der Perspektive von Benjamin und Borges die »Bedeutung« in der interlingualen Entfaltung der Form jedoch gerade erst erhalten: Das Gedicht *An Anna Blume* von Kurt Schwitters. Tatsache ist, dass das »unübersetzbare« Merzgedicht von 1919 in 154 Sprachen übersetzt wurde. Aus drei französischen Übersetzungen soll hier abschließend nur die »Preisfrage« zitiert werden, um zu zeigen, wie auch hier Benjamins Idee der Übersetzung als Form Motor und Motiv der Übersetzung ist:⁴⁵

Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage:

1. Anna Blume hat ein Vogel,
2. Anna Blume ist rot.
3. Welche Farbe hat der Vogel?

(Kurt Schwitters, 1919)⁴⁶

Anna Fleur, ma rouge Anna Fleur, comment disent les gens?

Questions pour un concours:

Anna Fleur a une araignée.

Anna Fleur est rouge

De quelle couleur est l'araignée?

(Monique Laederach, Schweiz)⁴⁷

Anna Flore, rouge Anna Flore, ils disent quoi les gens?

Question quiz:

Anna Flore a une araignée dans le citron.

Anna Flore a le cheveu rouge.

De quelle couleur est le citron?

(Jean-Claude Schneider, Frankreich)⁴⁸

Mafuleure rouge, Ana Mafuleure rouge,

Qu'est-ce que Radio-baobab diffuse?

Concours:

1) Ana Mafuleure est ma Niak

2) Ana Mafuleure est rouge Solo,

3) Quelle couleur a la Niak?

(Monique Ilboudo, Burkina Faso)⁴⁹

Die Übersetzungen sollen für einmal nicht ins Deutsche rückübersetzt werden, denn sie »erweisen sich«, wie Benjamin ja bereits sagte, als »unübersetzbar«.⁵⁰ Doch in der Differenz und Distanz zum Original entsteht die Bedeutung der Form und entfalten sich die Sprache und Anna Blume, jenes »ungezählte Frauenzimmer«.

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers (1923), in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt/M. 1972, Bd. IV.I, S. 9–21, hier S. 9.
- 2 Vgl. Carol Jacobs: In the Language of Walter Benjamin. Baltimore 1999.
- 3 Vgl. Jacques Derrida: Des Tours de Babel, in: Joseph F. Graham (Hg.): Difference in Translation. Ithaca, London 1985, S. 209–248.
- 4 Vgl. Christiaan L. Hart-Nibbrig: Übersetzen: Walter Benjamin. Frankfurt/M. 2001.
- 5 Paul de Man: Conclusions: *La Tâche du traducteur* de Walter Benjamin, trad. par A. Nouss, in: TTR: Traduction, terminologie, rédaction 4.2 (1991), S. 21–52, hier S. 33.
- 6 Jorge Luis Borges: Pierre Menard, Autor des Quijote (1939), in: ders.: Fiktionen. Erzählungen, übers. von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt/M. 2004, S. 35–45, hier S. 41.

- 7 1938 ist Jorge Luis Borges ein jämmerlicher Bibliotheksangestellter, dessen literarisches Werk (Gedichte und Erzählungen) weitgehend unbekannt ist und dessen Beziehung zum Vater – ganz nach der literarisierten Vaterfigur Kafkas – nicht schlimmer sein könnte. In Anbetracht der miserablen Stellung seines Sohnes pflegte der Vater seinem Sohn den Denkspruch des argentinischen Nationalhelden José de San Martín in Erinnerung zu rufen: »Serás lo que debas ser, y si no, no serás nada«, d. h. »Du wirst, was du musst, und wenn nicht, wirst du nichts«. Auf dem Sterbebett verlangt der Vater von seinem misstrauenden Sohn dann schließlich noch, er solle ihm seine, d. h. die väterliche, Erzählung *El caudillo* neu schreiben. »El caudillo«, der Führer, ist seit 1923 der Beiname des spanischen Diktators Franco. Borges hätte, wäre sein Vater-Führer 1938 nicht gestorben, seine eigene literarische Stimme vielleicht nie erreicht, aber zugleich trieb ihn diese Bedrohung der eigenen literarischen Identität durch den Vater auch zu jenen Überlegungen, die in der Erzählung *Pierre Menard, Autor des Quijote* ausformuliert werden. Ausführliche Angaben zum Leben von Jorge Luis Borges können der ausgezeichneten Biographie von Edwin Williamson entnommen werden. Vgl. Edwin Williamson: Borges. Una vida, trad. del inglés por Elvio E. Gandolfo. Barcelona 2007.
- 8 Borges, Menard (Anm. 6), S. 44.
- 9 »Der Quijote ist ein zufälliges Buch, der Quijote ist unnötig. Ich kann seine Niederschrift planen, ich kann ihn schreiben, ohne eine Tautologie zu begehen.« Borges, Menard (Anm. 6), S. 41.
- 10 Benjamin, Aufgabe (Anm. 1), S. 12.
- 11 Ebd., S. 16.
- 12 Im 16. Jahrhundert verfasste Isaak Luria wesentliche Beiträge zur Erklärung von der Schöpfung der Welt und wurde dadurch zu einem der wichtigsten Vertreter der kabbalistischen Lehre. Neben dem *Schebirath ha Kelim*, dem Zerbrechenden der Gefäße bei der Schöpfung der Welt und dem gleichzeitigen Freiwerden der göttlichen Lichtfunken, ist Luria auch der Begründer der Vorstellung von *Zimzum*, dem »Sich-Zurückziehen« Gottes, um der sinnlich wahrnehmbaren Welt Raum zu geben. Vgl. Gershom Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik (1960). Frankfurt/M. 1973, S. 147–158.
- 13 Vgl. Mary Snell-Hornby u. a. (Hg.): Handbuch Translation. Gernersheim, Leipzig, Wien 1998 (Stauffenburg Handbücher).
- 14 Vgl. Harald Kittel u. a. (Hg.): Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung – An International Encyclopedia of Translation Studies. Berlin, New York 2004 (HSK 26.1).
- 15 Kurt Mueller-Vollmer: Sprachphilosophie und Übersetzung: Das Interesse der Sprachphilosophie an der Übersetzung, in: Kittel u. a., Übersetzung (Anm. 14), S. 129–155, hier S. 152.
- 16 Ebd.
- 17 Dies steht, wie Oseki-Dépré in ihrem Band deutlich macht, im Gegensatz zur südamerikanischen Tradition, welche den Aufsatz von Benjamin im Rahmen einer »Handlungspoetik«, einer *poétique du faire*, rezipiert: »Curieusement, alors qu'en France (mais aussi au Canada, voire dans les pays anglo-saxons) ce texte a été l'objet d'une interprétation philosophique, de type herméneutique, y compris chez des poètes comme Michel Deguy parmi d'autres, chez les poètes et traducteurs du Nouveau Monde, il a donné naissance, par l'élaboration d'Haroldo de Campos (via Peirce et Iser), et dans un certain sens, par celle d'Henri Meschonnic, à une poétique du faire.« Inês Oseki-Dépré: De Walter Benjamin à nos jours ... (Essais de traductologie), éd. Honoré Champion. Paris 2007, S. 10.
- 18 Vgl. dazu auch Oseki-Dépré, De Walter Benjamin (Anm. 17). Oseki-Dépré versucht in ihrem Buch, den Einfluss von Benjamins Text *Die Aufgabe des Übersetzers* im französischsprachigen Raum und Südamerika bei Übersetzern und Übersetzungswissenschaftlern nachzuzeichnen.
- 19 Antoine Berman: La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. Paris 1999, S. 76ff. (Herv. i. Orig.).
- 20 Benjamin, Aufgabe (Anm. 1), S. 9.
- 21 Vgl. William Shakespeare: Die Sonette – The Sonnets. Deutsch von Klaus Reichert. Salzburg 2005.

- 22 Christa Schuenke: Sonette in neuen Kleidern, in: Übersetzen 40.2 (2006), S. 9–10, hier S. 9; auch zugänglich auf: www.christa-schuenke.de/aktuelles/presse.htm#reichert (16.06.2009).
- 23 André Markowicz: Conversation sur une traduction d'*Hamlet*, in: Bernard Banoun, Irene Weber Henking (Hg.): Traduire – Retraduire. Lausanne 2007 (CTL 49), S. 21–34, hier S. 23.
- 24 Johann Wolfgang Goethe: Übersetzungen, in: ders.: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans, hg. von Ernst Beutler. Zürich 1950 (Gedenkausgabe 3), S. 554ff.
- 25 Benjamin, Aufgabe (Anm. 1), S. 21.
- 26 Ebd., S. 9.
- 27 Vgl. Walter Benjamin: La tâche du traducteur, in: ders.: Mythe et violence, trad. par Maurice de Gandillac. Paris 1971, S. 261–275.
- 28 Vgl. Walter Benjamin: La tâche du traducteur, trad. par Martine Broda, in: Po&sie 55 (1991), S. 150–158.
- 29 Vgl. Walter Benjamin: L'abandon du traducteur. Prologomènes à la traduction des *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire, trad. par Laurent Lamy et Alexis Nouss, in: TTR: Traduction, terminologie, rédaction 10 (1997), S. 13–69.
- 30 Benjamin, Aufgabe (Anm. 1), S. 9.
- 31 Gandillac, La tâche (Anm. 27), S. 262 (Herv. I. W. H.).
- 32 Broda, La tâche (Anm. 28), S. 150 (Herv. I. W. H.).
- 33 Lamy, Nouss, L'abandon (Anm. 29), S. 14 (Herv. I. W. H.).
- 34 Vgl. Benjamin, Aufgabe (Anm. 1), S. 9.
- 35 Ebd., S. 15.
- 36 Ebd., S. 11.
- 37 Gandillac, La tâche (Anm. 27), S. 264 (Herv. I. W. H.).
- 38 Broda, La tâche (Anm. 28), S. 152 (Herv. I. W. H.).
- 39 Lamy, Nouss, L'abandon (Anm. 29), S. 16 (Herv. I. W. H.).
- 40 Benjamin, Aufgabe (Anm. 1), S. 17f.
- 41 Gandillac, La tâche (Anm. 27), S. 271 (Herv. I. W. H.).
- 42 Broda, La tâche (Anm. 28), S. 156 (Herv. I. W. H.).
- 43 Lamy, Nouss, L'abandon (Anm. 29), S. 24 (Herv. I. W. H.).
- 44 Broda übersetzt die zweite Okkurrenz der ›Wörtlichkeit‹ im zitierten Ausschnitt mit ›Treue‹, d. h. *fidélité* und antwortet damit auf jene Interpretation von Berman, der zufolge »il n'y a de *fidélité* – dans tous les domaines – qu'à la lettre«. Berman, La traduction (Anm. 19), S. 77.
- 45 Alle Übersetzungen und deutscher Originaltext von Kurt Schwitters *Anna Blume* aus dem Band: A-N-N-A / Kurt Schwitters, hg. von Gerd Weiberg u. a. Lüneburg 2000.
- 46 Ebd., S. 23.
- 47 Ebd., S. 177.
- 48 Ebd., S. 65.
- 49 Ebd., S. 48.
- 50 Benjamin, Aufgabe (Anm. 1), S. 20.

Begegnung als Verwandlung

Psychoanalyse der Übertragung

I. Etwas steht auf dem Spiel

B bewirbt sich bei A um eine Stelle. A ist ein älterer Herr mit strengem Gesichtsausdruck, der dem B ohne Lächeln nach knapper Begrüßung einen Stuhl anbietet. B versucht, auf A höflich und geschickt einzugehen und die Situation angemessen zu bewältigen. Doch es überkommt ihn Unruhe, Sorge und Angst. B hat plötzlich keinen Mut mehr, rechnet sich keine Chancen mehr aus. Es drängt ihn zu sagen, dass er sich falsch eingeschätzt hat, dass er der Aufgabe nicht gewachsen ist und sofort gehen will. B ist nicht nur auf die aktuelle Situation ausgerichtet; vielmehr versetzt ihn die Begegnung mit A offensichtlich in eine psychische Verfassung, die – ohne dass dies dem B bewusst würde – frühere Erfahrungen evoziert. B überträgt auf A die Figur einer – vielleicht väterlichen – Autorität, die geringschätzig und zurückweisend ist.

Nicht jeder würde in der gleichen Situation emotional reagieren. Vielleicht würde mancher ganz nüchtern und gelassen mit den situativen Bedingungen des Praxismodells Bewerbung umgehen. Wie sieht dieses Praxismodell aus? B ist ein Bewerber. Im Gespräch geht es für B darum, sich als qualifizierte Person zu positionieren. B setzt sein Wissen und Können ein, um dieser Aufgabe eines erwachsenen Berufsmenschen gerecht zu werden. Bewerbungen sind regelhafte Abläufe. Es gibt Anbieter und Bewerber. A, der Anbieter, bezahlt B, den Bewerber, wenn es zur Anstellung kommt, für eine Aufgabe. Die Aufgabe ist formuliert. Ihre Übernahme kann an diverse Bedingungen der Kompetenz geknüpft sein. A macht Anspruch auf Bs kompetentes Engagement, indem er B bezahlt. Das Stellenangebot ist eine Zahlungs-offerte, der Bewerber muss zeigen, dass er sie verdient. Das Stellenangebot ist außerdem eine Herausforderung, Kompetenzen zu realisieren und Engagement zu investieren.

Eine Bewerbung findet im Kontext von Konkurrenz, Bewertung und Entscheidung statt. Stellenofferten können sich durch hohe – oder geringe – Attraktivität auszeichnen. Jemand kann sich für sie interessieren in saturierter und bedürftiger

Lage. Jemand kann als Bewerber Neuling oder Routinier sein. Wichtig ist, dass etwas auf dem Spiel steht. Es geht um etwas. Man ist mit Leib und Seele dabei. Man ist persönlich herausgefordert.

Mit Leib und Seele: B will der Situation gewachsen sein, möglichst einen persönlichen Erfolg erreichen. B ist affiziert, engagiert und involviert. Er nimmt die Sache persönlich, und so konstellierte sich das Ereignis der Übertragung: Die Aktualität wird biographisch familiarisiert; das heißt, sie wird biographisch verwandelt, und zwar in ein Drama auf einer Privatbühne. B ist bei dieser Inszenierung Stückeschreiber, Regisseur, Dramaturg und Figur, und was immer geschieht im Drama, steht im Zeichen des individuellen Wunschimperiums und der Angstherrschaft, die Bs psychische Verfasstheit regulieren. Der distanziert strenge ältere Herr, den B eigentlich gar nicht kennt, verwandelt sich in eine vertraute persönliche Angstfigur. B steht unter dem Einfluss der Vorstellung, dass ein väterlicher Souverän höhnisch äußert: ›Was glaubst du Würstchen eigentlich, wer du bist? Du kommst doch gar nicht in Frage!‹ Und B hat den Impuls zu fliehen, um der erwarteten Demütigung zu entgehen. Die Bewerbungssituation evoziert ein infantiles privates Drama ödipalen Ungenügens: Der Sohn hat nichts vorzuweisen, was ihm Aufnahme ins privilegierte väterliche Reich verschaffen könnte.

II. Der Blick auf den Fremden und die Übertragung

Übertragung ist das Einbeziehen des Gegenübers in ein privates Drama, man kann auch sagen: in einen familiarisierten, anthropozentrischen Ereignisraum.¹ Die Dramen oder Spiele der Übertragung ereignen sich in Situationen, in denen für den Betroffenen etwas auf dem Spiel steht. Die Betroffenen nehmen die Sache persönlich. Die Situation wird für sie zu einem von Wunsch- und Angstfiguren durchdrungenen persönlichen Milieu. Übertragungsereignisse sind dramaturgisch organisiert und narrativ darstellbar.² Damit werden sie der verstehenden und reflektierenden Arbeit zugänglich. Und oft wird ein Übertragungsereignis erzählt. So ist es im folgenden Beispiel. Diese Erzählung ist ein wertvoller Fund, denn hier zeigt sich, wie Übertragung als Verwandlung zustande kommt. Eine anonyme, wohl unbekannte Person verändert sich im Blick des Schauenden. Das ist ein projektiver Prozess. Verwandlung im Blick des Schauenden ist Kern der Übertragung, und zwar Verwandlung, die ohne eigenes Zutun statthat und gar nicht der eigenen verwandelnden Regieführung zugerechnet wird. In besonderen Fällen eignet sich dies als Geschehen in Bewegung, wie im Narrativ vom Lichthof:

Im Lichthof

Lichthof letzte Woche

Ich saß an einem Tischchen und sah rings um mich

Da änderte sich quasi vor meinen Augen etwa 10 Meter entfernt eine Person von einem männlichen zu einem weiblichen Aussehen

verschiedene Weltwirklichkeiten

die übereinandergeschachtelt liegen

hatten sich innert Sekunden abgelöst

trans vestitos würde hier das Fachwort heißen

obwohl nicht klar ist ob mein Inneres oder mein Äußeres sich innerhalb dieses Beobachtungsvorgangs verändert hat³

Die Erzählung findet sich als Tagebucheintrag handschriftlich niedergelegt. Den Titel *Im Lichthof* hat sie nachträglich durch die Autorin einer wissenschaftlichen Arbeit über dieses Tagebuch erhalten. Die Orthographie des Autors – wir geben ihm den Decknamen Robert – wurde für die Wiedergabe übernommen. Die gereimte Darstellung in Subjekt-Prädikat-Einheiten ist nicht originär, sondern dient der Übersicht. Der Text gibt einen Vorfall wieder. Der Vorfall ist zeitlich und örtlich markiert; die Lokalität ist der Lichthof der Universität Zürich. Figuren treten auf, eine Handlung wird abgewickelt. Was da geschieht, wird am Ende kommentiert durch das Ich. Der Text entspricht dem »Vertextungsmuster Narration«.⁴ Eine Person mit männlichem Aussehen wird vor den Augen eines Ich zu einer Person mit weiblichem Aussehen. Zugleich – oder eigentlich? – widerfährt dem Ich der Erzählung eine innere oder äußere Verwandlung.

Metamorphosen ereignen sich nur im Traum oder im Märchen, in Spielarten der phantastischen Literatur und in wahnhaften Erfahrungen. Um eine wahnhafte Erfahrung handelt es sich bei Robert, einem jungen Mann mit einer Schizophrenie-Erkrankung. Das Narrativ nimmt Bezug auf ein Widerfahrnis. So könnte es gewesen sein: Robert sah eine Person, es kam – so stellt sich dem Psychiater der Verwandlungsprozess dar, so schätzt es vielleicht im Gespräch nachträglich auch der Patient ein – zu einem außergewöhnlichen Bewusstseinszustand, einer Halluzination. In der Erzählung vom Lichthof gibt es kein konturiertes Ich, im Gegenteil, dieses ist nicht vom Gegenüber getrennt und hat keine Kontinuität. Jedoch hat das Narrativ einen konventionellen Bauplan, es geht um ein Ringsum-sich-Schauen an einem öffentlichen Ort der Begegnung. Weltliteratur und Alltagskultur haben dieses Debüt, das bestimmte Erwartungen weckt, in unzähligen Varianten gestaltet. Es ist die Startdynamik des narrativen Prototyps ›Von ungezielter Rezeptivität zum fesselnden Fokus‹, wie er etwa im Schulbuch in Goethes Gedicht *Gefunden* (1815) gestaltet ist: »Ich ging im Walde / So für mich hin, / Und nichts zu suchen, / Das war mein Sinn.«⁵ Man findet dann etwas – in Goethes Fall ein »Blümchen«⁶ –, trifft auf etwas, sieht jemanden, und eine

emotionale Fokussierung mit Handlungs- und Begegnungsfolgen findet statt. Begegnungen erotischer Natur spielen oft eine Rolle, auch das »Blümchen« lässt das ahnen. Hier ist es die Cafeteria des Lichthofs der Universität Zürich. Es taucht jemand auf, es ist ein Mann. Die Frage des narrativ kompetenten Hörers an den Fortgang der Erzählung lautet: Entsteht eine interessante Kontaktchance? Kann es zur Begegnung kommen? Wie könnte sich das entwickeln? In der Erzählung vom Lichthof ist das Erscheinen der Person Ausgangspunkt einer Bewegung, in der Ich und Gegenüber, Mann und Frau, Innen und Außen als Orientierungspunkte verloren gehen. Im Narrativ tritt eine Person auf. Vor den Augen des Ich ereignet sich eine Metamorphose. Das erzählte Ich ist Beobachter, nicht Handelnder. Auch die Person, die dem Ich entgegentritt, ist nicht Handelnde, vielmehr vollzieht sich an ihr eine Veränderung äußerer Geschlechtsattribute.

III. Übertragung als unbewusste Regieführung

Dieses Verwandlungsgeschehen lässt sich als Darstellung einer Übertragung erschließen. An diesem Verwandlungsgeschehen können wir zeigen, wie die Psychoanalyse Übertragung versteht. Übertragung findet statt als Orientierung auf ein personales oder nicht-personales Gegenüber, und dieses personale oder nicht-personale Gegenüber wird mit Eigenschaften, Merkmalen und Attributen ausgestattet, die den persönlichen Erfahrungen, den wunsch- und angstgetragenen Erwartungen des Ich entstammen. Die Orientierung auf den Anderen ist daher, wenn es sich um Übertragungsgeschehen handelt, wunsch- und angstmotiviert. Das Ich verwandelt das Gegenüber. Die Verwandlung ist genauer zu beschreiben als Anverwandlung. Denn die Erscheinung des Anderen wird in der Übertragung zu einem Individuum oder einem Gegenstand persönlichen Interesses, es wird zu einem Individuum oder Ding, das im Betrachtenden, dem Kontakt-Aufnehmenden, Wunschanliegen oder Angstvorstellungen mobilisiert. Das Gegenüber, der Andere, wird Teil des eigenen Interessenbezirks. Es handelt sich um projektives Geschehen. Derjenige, der das Gegenüber als Übertragungsfigur ausgestaltet, ist sich dessen nicht bewusst. Was er im Anderen sieht, hält er keineswegs für das, was er hineinlegt. Er weiß nichts von der eigenen Regieführung. Auch in der Erzählung vom Lichthof ist Robert nur Zuschauer. Er ist nicht der Verwandlende. Interessant ist, dass der Prozess der Verwandlung selbst Gegenstand der Erzählung ist. Ein anonymen Mann wird verweiblicht. Ob Robert dies begrüßt oder nicht, bleibt in der Erzählung offen. Klinische Befunde über Robert und seine Erkrankung, Kenntnis vieler Erzählungen und Aufzeichnungen Roberts und allgemeines Wissen zur Psychodynamik der Schizophrenie erlauben die Hypothese, dass der erzählende Robert im Narrativ eine Eingangssituation gestaltet, in der er am Tischchen sitzend, rings um sich schaut,

und zwar, um jemandem zu begegnen, einer möglichen erotischen Partnerin. Wer ihm dann entgegentritt, ist zunächst eine anonyme männliche Person, die sich dann aber ohne Zutun des erzählten Ich in eine mögliche Partnerin, eine Gestalt mit weiblichen Zügen, verwandelt. Ob dieses Weiblich-Werden dem erzählten Ich willkommen ist oder nicht, bleibt ungesagt. Das Geschehen führt, anders als im Märchen, wenn der Frosch zum Prinzen wird und die hässliche Alte zur schönen Prinzessin, zur konfusen Demontage der Welt und des Ich. Robert schildert eine Wahnepisode. Zu seiner Erkrankung gehört das Merkmal der Identitätsdiffusion. Das bedeutet unter anderem, dass er in Begegnungen, die ihn affizieren und erregen, gleichsam nicht mehr bei sich ist, seine Identität verschwimmt; er kann zwischen Selbst und Anderem nicht mehr unterscheiden. Robert überträgt auf den Fremden ein Bild von Weiblichkeit, dies geschieht als konkretes Ereignis der Metamorphose, das Ich verliert sich als Teil des übermächtigen Geschehens.

IV. Übertragung im Märchen

Im Märchen kommt die Metamorphose häufig vor.⁷ Es wird der Frosch zum Prinzen in *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, die alte hässliche Frau zur schönen Prinzessin in *Die Gänsehirtin am Brunnen*. Auch dies kann man als Beispiel für Übertragungsgeschehen lesen. Die Prinzessin – schön und unnahbar, hochgemut in narzisstischer Souveränität – erhält eine erotische Avance und erblickt im Anderen nichts als den Frosch. Der erotische Bewerber in Froschgestalt ist lediglich eine verächtliche Übertragungsfigur (>Was will der überhaupt? Was glaubt er, wer er ist? Was glaubt er, mit wem er es zu tun hat?<). Doch kann das Mädchen die *splendid isolation* nicht aufrechterhalten, sondern ist gefordert, sich mit dem Anderen hautnah auseinanderzusetzen, sich ihm gegenüber zu positionieren. Nun, sie will ihn weiterhin loswerden und schleudert ihn gegen die Wand. Da aber wandelt sich ihr Blick, und sie erkennt im Gegenüber einen attraktiven Bewerber. Allzu unbedachtes Wegschleudern kann einen um reizvolle Chancen bringen. Das stolze Mädchen sieht im Mann zunächst bloß den Frosch. Aber die Verachtungs- und Ekelübertragung hat beim Mann keinen Demütigungs- und Beschämungserfolg. Der Verachtete bleibt ihr auf den Fersen. Sie attackiert ihn, und im zornigen Angriff ändert sich der Blick. Ähnlich verhält es sich mit der Verachtungsübertragung in *König Drosselbart*. Auch hier ist der Mann durch die weibliche Verachtung nicht außer Gefecht gesetzt. Die hochgemute Prinzessin staffiert alle Männer, auch Drosselbart, im Übertragungsprozess als phallisch defizitär aus und entledigt sich ihrer mit Spott. Drosselbart greift zur Verkleidungslist (er nimmt gleichsam die Übertragung an und staffiert sich aus als drastisch defizitäre Gestalt, um der Prinzessin in der Staffage des Elenden entgegenzutreten).

Es gibt in diesem Märchen, anders als beim *Froschkönig*, kein Wunder der Metamorphose, nur Intrigenintelligenz. Drosselbart nötigt die Frau, sich mit ihm zu befassen. Dank seiner Initiative wandelt sich Verachtung in Neigung.

Der Prinz im Märchen von der *Gänsehirtin am Brunnen* trifft im Haus einer mächtigen alten Frau eine andere Frau, auf die er die Figur einer unansehnlichen Alten überträgt. Die Dramaturgie des Märchens arrangiert ein Mutter-Tochter-Reich; ein Mädchen ist in der Obhut einer mächtigen Mutterfigur, wie es in der Konstellation von mächtigen Hexen und ihren schönen Töchtern in den Märchen der Gebrüder Grimm häufig genug vorkommt und im Mythos von Demeter und Persephone präfiguriert ist.⁸ Im Reich der Mütter ist der junge Mann deren Macht unterworfen, ist nicht selbst Initiator und Regieführer. Mütter sind in der Lage, sich seiner zu bemächtigen, tun es im Märchen auch gern und oft, er aber kann dort kein eigenes Begehren geltend machen, ohne mütterliche Rache und Verfolgung zu riskieren. So darf der junge Mann die junge Frau im Hause nicht als schönes Mädchen sehen. Daher überträgt er auf sie das Bild einer reizlosen Alten und kann den Bezirk der Frauen ungefährdet betreten. Doch ist die Mutterfigur hier, im Unterschied zu anderen Märchen des Hexentyps, bereit und interessiert, das Mädchen und den Mann einander zuzuführen. Und schließlich erblickt dieser bei einer mitternächtlichen Begegnung am Brunnen – bereit zur sexuellen Begegnung und von der Mutterfigur dazu ermutigt – eine junge begehrtenswerte Frau, die sich der hässlichen Hülle entledigt. Die Übertragung schafft in den Märchenbeispielen, im *Froschkönig*, in *König Drosselbart*, in der *Gänsehirtin am Brunnen*, jeweils aversive Figuren – aversive Sexualität, phallische Defizienz, reizentleerte Weiblichkeit. Das dient bei den Märchen von den entwerteten Männern dem weiblichen Interesse an narzisstischer Selbstgenügsamkeit, im Märchen vom Mutterimperium dient es der männlichen Unterwerfung unter das mütterliche Tabu.

V. Übertragung im Traum

Im Märchen ist der Verwandlungszauber konkret. Konkrete Verwandlungswunder kennt auch der Traum. Hier ist das Beispiel eines Traumes von Freud. Er lautet so: »I... Freund R. ist mein Onkel. – Ich empfinde große Zärtlichkeit für ihn. [–] II. Ich sehe sein Gesicht etwas verändert vor mir. Es ist wie in die Länge gezogen, ein gelber Bart, der es umrahmt, ist besonders deutlich hervorgehoben.«⁹ Freud ist der Träumer. Der Traumbericht erwähnt zunächst eine emotionale Bewegung gegenüber einer Traumfigur, dem ›Freund‹ in Onkelgestalt, sodann einen Anblick: »Ich sehe sein Gesicht etwas verändert vor mir.« Der Träumer weiß mit dieser Traumerinnerung zunächst nichts anzufangen, bis er seinen Einfällen zu den verschiedenen Elementen des Traums – seinen freien Assoziationen, wie es

programmatisch heißt – nachgeht und mit den Einzelheiten der Traumdarstellung verknüpft. Dann kombiniert er wie folgt: Die Traumfigur ist ein Berufskollege und langjähriger Freund des Träumers. Der Traum setzt diese Figur einem Onkel des Träumers gleich. Dieser Onkel hatte, als Freud noch ein Kind war, eine Straftat begangen, war ins Gefängnis gekommen und hatte Freuds Vater großen Kummer gemacht. Ein schlechter Mensch, so Freuds Vater, sei dieser Mann nicht, »wohl aber ein Schwachkopf«. ¹⁰ Die im Traum deklarierte Gleichsetzung von Onkel und Freund ist ein Übertragungsvorgang: Der Freund wird im Übertragungsprozess als Schwachkopf dargestellt. Es gibt ein wunschgeleitetes Interesse, ihn im Traum so negativ darzustellen. Dem Traum gelingt das hier mit den Mitteln der Gleichsetzung ($X = Y$) und der Darstellung einer Mischfigur (die Physiognomie weist Züge mehrerer Personen auf). Der Traum antwortet auf eine spezifische Störung: Er dient als wunschkonformes Korrektiv unliebsamer Lebenswirklichkeit. Es handelte sich um eine Situation verwehrteter Beförderung. Freud erfuhr von einer Initiative seitens zweier Universitätsprofessoren, die Beförderung Freuds zum Extraordinarius der medizinischen Fakultät vorzuschlagen. Das freute ihn und mahnte ihn gleichzeitig energisch zu prophylaktisch resignativer Skepsis, zum einen aufgrund zurückliegender kränkender Erfahrung, zum andern – und dies wurde bestimmend für die Konkretion der Traumbilder – infolge einer Begegnung unter anderem mit jenem Berufskollegen und Freund, der im Traum eine Rolle spielt. Auch dieser wartete wie Freud auf die Beförderung zum Professor, war Jude wie Freud, beide warteten bisher vergebens. Der »Schwachkopf« berichtete Freud von einer Unterredung im Ministerium, in der man durchblicken ließ, dass Juden derzeit keine Aussichten auf Beförderung hätten. Freud wäre gern Professor geworden. Die Zurücksetzung schmerzte. Die Beschäftigung mit dieser Beeinträchtigung drohte den Schlaf zu stören, so die Hypothese. Der Traum setzte dem sein hedonisches Korrektiv entgegen und ließ den Kollegen als Schwachkopf dastehen. Denn wenn es sich so verhielt, dann war alles gut. Freud war kein Schwachkopf. War aber X ein Schwachkopf, wie der Wunsch diktierte, dann konnte man ihn nicht zum Professor ernennen. Die Beförderung blieb aus, weil der Schwachkopf keine intellektuellen Verdienste hatte, und nicht etwa, weil er wie Freud Jude war. Die Schwachkopf-Übertragung im Traum begünstigte die Hoffnung auf eigene Auszeichnung. Sie kam zustande durch eine Metamorphose. Diese vollzog sich nicht als Prozess wie im Beispiel der Erzählung vom Lichtof, sondern bot sich als fertiger Anblick auf der Basis einer Verwandlung, die als solche klar thematisiert wird: »Ich sehe sein Gesicht etwas verändert vor mir. Es ist wie in die Länge gezogen, ein gelber Bart, der es umrahmt, ist besonders deutlich hervorgehoben.«

VI. Übertragung als allmählicher Verwandlungsprozess im Traum

Metamorphose als Prozess allmählicher Veränderung im Hier und Jetzt, der Erzählung vom Lichthof vergleichbar, ist im Traum nicht selten. Eindrucksvoll kommt das zur Geltung in Freuds Traumbericht von *Irmas Injektion* (geträumt am 23./24. Juli 1895), dem prominentesten Traum der Psychoanalyse.¹¹ Der Traum folgte auf die abendliche Nachricht vom schlechten Zustand einer jungen Patientin Freuds (sie trägt den Decknamen Irma); es gab alarmierende Gründe anzunehmen, dass er sie falsch behandelt und ihr zusätzlich durch eine Überweisung an den befreundeten Arzt Wilhelm Fließ geschadet hatte. Ein medizinischer Skandal würde die Karriere des jungen ehrgeizigen Arztes und Psychoanalytikers Freud gefährden. Er hatte Grund zur Sorge. Es stand etwas auf dem Spiel. Er war involviert, Wunsch- und Angstfiguren machten sich im Dienst der Befindensregulierung geltend. Im Traum erscheint Irma. Es vollzieht sich an ihr eine Metamorphose. Eine Metamorphose der Übertragung. Hier sind zwei Passagen aus *Irmas Injektion*:

Ich erschrecke und sehe sie an. Sie sieht bleich und gedunsen aus; ich denke, am Ende übersehe ich da doch etwas Organisches. [...] Der Mund geht dann auch gut auf, und ich finde rechts einen großen Fleck, und anderwärts sehe ich an merkwürdigen krausen Gebilden, die offenbar den Nasenmuscheln nachgebildet sind, ausgedehnte weißgraue Schorfen.¹²

»Ich erschrecke und sehe sie an«: Das ist ein starkes Affiziertsein im Traum, und zwar vom Anblick des weiblichen Gegenübers, das sich dem erschreckten Blick dann als »bleich und gedunsen« präsentiert. Der Schreck des träumenden Ich wird in Freuds Darstellung als Innewerden eines ärztlichen Fehlers sinnfällig: Irmas schlechter körperlicher Zustand ist Ergebnis ärztlicher Fehlbehandlung, die Freud ihr tatsächlich hat angedeihen lassen. Irmas bleiche und gedunsene Physiognomie erschreckt im Traum, das heißt, sie ruft unmittelbar Beunruhigung hervor; der Träumer bekämpft sie in der Haltung des professionellen Experten. Dem Blick des träumenden Ich offenbart sich in der ärztlichen Exploration dann eine Körperlandschaft mit krausen Gebilden, die neuen Schrecken auslösen könnte. Diesem aber begegnet der Träumer wiederum kühl professionell.

All dies ist Übertragungsgeschehen. Der Träumer Freud überträgt auf Irma die leibhaftige Figur des Vorwurfs. Irma tritt auf als Gezeichnete, als dem Siechtum Anheimgegebene durch die Schuld des Arztes. Das Gezeichnet- und Entstelltsein vollzieht sich dann als Prozess zunehmender Deformation unter dem kontinuierlichen Blick des Träumenden. Freud selbst sagt nichts zur Übertragung, die sich als Schau schauriger Körperlichkeit ins Bild setzt. Aber er erwähnt marginal in seiner fragmentarischen Traumkommentierung Phantasien zur weiblichen Genitalbeschaffenheit und zu infantilen Vorstellungen über mögliche Schicksale

der Deformation, Verstümmelung und Verwundung am weiblichen Leib. Der Mann ist schuld am Leiden der Frau, das ist die Pointe.

VII. Liebeswahl und Übertragung

Im Rahmen einer Studie zum Lebensrückblick im Alter meint der 85-jährige, verheiratete Herr G: »Das Glück ist einem eigentlich schon in die Wiege gelegt«, und er sieht sich selbst als Glückskind. Herr G sieht als das größte Glück seines Lebens die eigene Frau:

Ich habe einfach gewusst: das ist die Frau
als ich meine Frau kennen gelernt habe
das ist wahrscheinlich schon das größte Glück gewesen
das ich gehabt habe
denn ich habe ja
erstens Mal, als ich sie kennen gelernt habe, an diesem Abend
ich habe gewusst
diese heirate ich
ja
sie hatte aber keine Ahnung
ja ich weiß
ich kann nicht sagen weshalb
es war einfach
wir haben uns beim Tanzen kennen gelernt
und ich, ich habe sie aufgefordert zum Tanzen
und in diesem Moment, als ich sie einfach in den Händen hatte und geführt habe
habe ich einfach gewusst
das ist die Frau
das ist meine Frau
aber ob es überhaupt etwas daraus werden würde
das habe ich ja damals noch nicht gewusst¹³

Herr G erblickt eine fremde Frau und sieht: »das ist meine Frau«. Die Fremde wird schlagartig vertraut. Das ist Übertragung. Was uns in dieser Erzählung entgegentritt, ist die aus unbewussten Wunschdispositionen gespeiste Gewissheit der Liebeswahl. Der Erzähler stellt eine Liebesübertragung dar. Die Erscheinung der Frau ist das Lebendigwerden eines Bildes, das in der Tiefe bereitlag. Die Geliebte finden heißt, einen Gegenstand der Liebe wiederfinden, so Freud.¹⁴ Frühkindliche Erfahrungen der Sinnlichkeit und Zärtlichkeit mit einer Mutterfigur sind Basis der Sehnsucht, das verlorene Objekt der Kindheit in neuer Gestalt wiederzufinden. Und es entsteht jene Kritiklosigkeit dem Objekt gegenüber, jener Verlust an Nüchternheit, der für die Verliebtheit so charakteristisch ist. Verliebtheit bedeutet ausschließliche Orientierung auf ein personales Zielobjekt in seiner geschlecht-

lichen Bestimmtheit. Dieses Zielobjekt ist Projektionsfläche für Erfüllungsprämien ästhetischer, zärtlicher, erotischer, moralischer Natur. Zur Verliebtheit im Unterschied zum erotischen Affiziertsein und zum Betörtsein durch sexuelle Attraktion gehört die Einzigartigkeit des oder der Geliebten und die Verklärung oder Auratisierung des einen, für die Dauer des Verliebtseins nicht ersetzbaren Zielobjekts. Herr G hatte die künftige Ehefrau »einfach in den Händen«, aber die Liebesübertragung führte nicht zum Liebeswahn: »sie hatte aber keine Ahnung«. Und: »ob es überhaupt etwas daraus werden würde / das habe ich ja damals noch nicht gewusst«. Was die Frau denkt und will, ist offen; das betont der Erzähler. Der Blick des Mannes fällt auf die Frau, und sie wird in der Übertragung zur Gefährtin seines Lebens. Aber anders als in der Erzählung vom Lichthof verschimmt die Dyade nicht. Zwei Figuren bleiben als unterschiedene erhalten. Und anders als im fiktiven Beispiel des Anfangs unterscheidet sich die Übertragungsgewissheit (»ich habe gewusst / diese heirate ich / ja / [...] / ich kann nicht sagen weshalb«) von situativen Erwartungen: Im Beispiel von der Bewerbung rechnet B wirklich mit der Verachtung und Zurückweisung seines realen Gegenübers. Herr G ist sich seiner Liebeswahl sicher und weiß zugleich, dass die Frau diesen Beziehungswunsch weder ahnen noch teilen muss. Beim Liebeswahn und beim Stalking gibt es diese Differenzierung nicht.

VIII. Übertragung herstellen – zur Übertragung einladen

Wenn die Rede sinnvoll sein soll, dass ›A in Bezug auf B eine Übertragung herstellt‹, so müssen basale Voraussetzungen erfüllt sein. Wenn A in Bezug auf B eine Übertragung unterhält, setzt dies voraus, dass A Wunschanliegen und Angstvorstellungen hat. Diese Wunschanliegen und Angstvorstellungen sind zu großen Teilen bewusstseinsfern. Sie sind entstanden aus primären – erfreulichen und aversiven, stillenden und frustrierenden, sichernden und bedrohlichen – Erfahrungen mit versorgenden, pflegenden, schützenden, kontrollierenden, bewertenden, Zärtlichkeit und Sinnlichkeit vermittelnden Elterninstanzen. Auf der Basis primärer Erfahrungen bilden sich Erwartungen und Befürchtungen, Handlungsmuster und innere Beziehungsmodelle aus, die prägend für die Lebenserfahrung des Kindes, Jugendlichen und Erwachsenen werden. Wer im frühen Sozialisationsprozess zu handeln und in Kontakt zu treten lernt, greift auf Erfahrungen zurück, bildet Erwartungen aus und aktualisiert Wunsch- und Angstvorstellungen. Innere Beziehungsmodelle werden an neue Objekte herangetragen. Aber nicht jedes Beziehungsmodell, das sich in der Interaktion aktualisiert, ist ein Übertragungsangebot. Übertragungsangebote haben ihren Inhalt in spezifischen wunsch- oder angstgetragenen Imaginationen, die Wirklichkeit

werden sollen. B überträgt auf A Merkmale und Attribute, das heißt, B stattet A mit Merkmalen und Attributen aus, die A haben soll, weil dies persönlichen Motiven von B entspricht. A wurde zur Projektionsfläche für B. B verwandelt A im eigenen Interesse, ohne sich selbst als Regisseur der Verwandlung zu erkennen. Vielmehr tritt ihm A als Übertragungsfigur entgegen. Dazu gibt es bedeutsame Erfahrungen aus der Frühzeit des Lebens: Wenn es sich um freundliche und liebenswürdige Eltern handelt, so pflegen diese in vielen passenden Situationen ihren Säuglingen und Kleinkindern als wunscherfüllende Figuren entgegenzutreten, oft der Gewohnheit folgend, sich selbst in der dritten Person zu präsentieren: ›Schau mal, da kommt die Mami mit der Milch! Guck mal, der Papi, er hat was für dich!‹ Auch: ›Die Mami hat dich sooo lieb. Jetzt macht die Mami mit dir ein ganz schönes Spiel‹. Die aktive Übertragungseinladung in der Selbstausrüstung mit wunscherfüllenden oder horrifizierenden Attributen ist darüber hinaus im Alltag regulärer Bestandteil der Werbung, der Einschüchterung und, wie Freud gezeigt hat,¹⁵ jeglichen Führerkultes.

IX. Übertragung und psychische Beeinträchtigung

Psychische Beeinträchtigungen kommen in einer Vielfalt von Symptomen, Beschwerden und Einschränkungen vor. Sie zeigen sich beispielsweise als Angstsymptome, Depressionen, Zwänge, als Störungen der Beziehung, des Sozialverhaltens, des Selbstgefühls, der Sexualfunktionen, körperlicher Leistungen und Befindlichkeit. Für den Patienten steht etwas Wesentliches und Ernstes auf dem Spiel: Das psychische Leiden schädigt, in psychoanalytischer Diktion, die ›Liebes- und Arbeitsfähigkeit‹, sabotiert Vitalität, Lebenstüchtigkeit und Lebensfreude, Bindung und Produktivität. Der Patient sucht psychotherapeutische Behandlung, wenn er sich allein nicht zu helfen weiß und eine Helferinstanz braucht. Helfer und Hilfesuchender stehen in asymmetrischer Beziehung zueinander, als Experte und Patient, Gesunder und Leidender, in ihrer Privatheit zugängliche und in ihrer Privatheit unzugängliche Person. Der Patient entscheidet sich zur Aufnahme einer psychotherapeutischen Behandlung, wenn er den Therapeuten oder die Therapeutin respektabel und vertrauenswürdig findet, wenn er den Eindruck hat, dass der Therapeut auf ihn eingeht und eine kompetente Person ist, die ihm berechnete Hoffnung macht. Es kann zur Zusammenarbeit auf der Basis einer Beziehung mit Vertrauens- und Zukunftskredit kommen. Weil er abhängig, bedürftig und beunruhigt ist, gerät er in eine regressive Verfassung und ist bereit, sein Gegenüber als Übertragungsfigur auszustatten. Der Therapeut engagiert sich für die Leidenssituation und das subjektive Patienten-Anliegen. Er ist transparent in der Verständigung, bei der Erläuterung des Behandlungsvorschlags und bei

der Entscheidungsfindung. Er fordert die Urteilskompetenz, Reflexivität und kritische Intelligenz des Patienten heraus. Das heißt, er lässt seine persönliche und fachliche Autorität durch den Patienten testen und kritisch prüfen. Auch der Psychoanalytiker oder Psychotherapeut seinerseits hat Übertragungsneigungen und Übertragungsbereitschaften auf den Patienten; seine Professionalität besteht darin, aufmerksam auf sie zu sein, sie zu reflektieren und für die gemeinsame Arbeit nutzbar zu machen. Die Beziehung entwickelt sich in einer Dynamik von Anlehnung und Abgrenzung, einer Dynamik des Arbeitens in und mit der Übertragung hin zur Überwindung der Evasion vor Lebensaufgaben.

X. Resonanz und Repräsentanz

Das Kind gelangt in einen Kosmos des Sehens und Riechens und Tastens und Schmeckens, der Kälte und Wärme, der Raum- und Lageorientierung, des Schwerseins und Leichtseins. Es empfängt Eindrücke, unangenehme und willkommene. Diese vitalen physischen Affektionen spielen eine Hauptrolle in der Entstehung einer Ästhetik der Erfahrung. Basale Leiberfahrungen ereignen sich in der Unmittelbarkeit des Erlebens und werden zu Grundgestalten der Anschauung, die im Lauf des Lebens zu Variation und Differenzierung gelangen. Wo immer sie sich vergegenwärtigen, werden sie dem Anschauenden wichtig. Man sieht sich von ihnen bewegt, ob man will oder nicht.

In einem Cartoon des amerikanischen Malers Ad Reinhardt gibt es ein Männlein, das auf ein abstraktes Gemälde in einer Ausstellung deutet und lachend sagt: »What does this represent?« Das Bild fährt gleichsam aus der Haut und entgegnet zornig: »What do you represent?«¹⁶ Der Betrachter verwirft das Bild, weil es nichts darstelle. Das Bild kontert: »Was stellst du denn schon dar?« Das Wortspiel macht auf einen zweifachen Gebrauch des Verbs »to represent« aufmerksam. Bei der ersten Verwendungsweise geht es um Darstellung oder Repräsentanz, bei der zweiten um Eindrucksbildung oder Resonanz. Ein Bild soll lächerlich sein, weil es nichts darstellt. Dieser Spott aus der Perspektive eines Laienpublikums, das die Spur des Gegenstands im Bilde sucht, ist uns noch heute vertraut. Ungegenständliche Bildlichkeit und abstrakte Malerei ohne Symbolisierungsanspruch fordern vom Betrachter Empfänglichkeit für Qualitäten von Farbe, Form, Rhythmus, Bildraum, die im Prozess der Anschauung selbst wahrnehmbar und wirksam werden. Es geht hier also um die Frage: Wie wirkt dieses Bild auf mich? In welcher Weise macht es Eindruck auf mich? Das Bild erlaubt kein Wiedererkennen, sondern fordert die Präsenz der Rezeption. Der Betrachter lässt sich auf den Vorgang des Sehens ein. Es sind zwei Dinge: von einer Erscheinung affiziert sein und die Erscheinung als etwas verstehen. Beides wirkt in der Übertragung zusammen. Ohne Präsenz

der Rezeption keine Übertragung. Ohne Verstehen-Als keine Übertragung. Wir haben es bei der Präsenz der Rezeption mit einem prozessualen Verwendungsmodus zu tun, der den Blick auf das Objekt als Resonanz erfasst. Wir haben es bei Verstehen-Als mit einem referentiellen Verwendungsmodus zu tun, der den Blick auf das Objekt als Repräsentanz erfasst. Beides ist für das Beziehungsgeschehen der Übertragung grundlegend. Der prozessuale Verwendungsmodus verdient besondere Aufmerksamkeit. Die Pionierzeit der nicht-gegenständlichen Malerei und die Pionierzeit der Psychoanalyse fallen zusammen. Sehen wird in der Malerei zum Ereignis. Sehen wird zur Erfahrung in eigenem Recht. Auch in der Psychoanalyse werden der Wahrnehmungsprozess, das Sehen und Mitvollziehen zum Programm. Affektion und Resonanz werden auch in der Psychoanalyse als kreativ-produktiver Vorgang erschlossen, in dem sich etwas als evokative Bildlichkeit offenbart. Der Kontakt mit dem Anderen ist affizierendes Beziehungsgeschehen. Andererseits ist der Kontakt mit dem Anderen ein festlegendes Geschehen. Es ist Darstellen als Repräsentanz. In dieser Perspektive ist die Darstellung Wiedergabe oder Symbol. Die Darstellung wird Text und lesbares Zeichen. Die Orientierung auf Repräsentanz einerseits, auf Resonanz andererseits lassen sich manchmal prägnant trennen. Im Beispiel von der abstrakten Malerei steht der ästhetische Wahrnehmungsprozess im Vordergrund. Im Übertragungsgeschehen verbinden sich beide Perspektiven. Der Betrachter lässt sich einerseits erfassen und ergreifen von der Art und Weise, wie ihm sein lebendiges Gegenüber begegnet. Und er staffiert andererseits die Erscheinung so aus, dass er sie in gutem und bösem Sinne zu kennen und wiederzuerkennen meint.

XI. Die fundamentale Objektangewiesenheit

In der Psychoanalyse ist die primäre Objektabhängigkeit im Dienst der Erhaltung zentral. Das Kind gedeiht durch parentale Investition. Die fundamentale Objektangewiesenheit bringt aber Versorgungslücken mit sich. Die Versorgungslücken, die das Kind nicht selbst beheben kann, die es zum Warten und zum Aushalten von Spannungen nötigen, fordern eine Art Versorgungs-Ersatz; das ist eine eigentümliche mentale Selbstregulierung, die wenigstens vorübergehend spannungsmindernd wirkt. Entspannung entsteht durch die Imagination des Bekömmlichen. Das Kind wartet auf Nahrung und Zuwendung, es kommt niemand, es kann nicht selbst aktiv werden, da evoziert es mental Sinneseindrücke vergangener Erfahrungen der Pflege und Fütterung und kann nun durch mentale Suggestion entspannt vorübergehend warten. Die Entwicklung von Frustrationstoleranz und Zuversicht mit Hilfe der wunschimaginativen Regulierung gelingt, wenn die Systemüberlastung nicht zu stark und nicht zu häufig ist. Andernfalls horrifiziert sich die Imagination.

Freud hat sich besonders mit der Bedeutung der Bezugspersonen als Triebobjekten in der psychischen Realität des Kindes und mit den Folgen der skizzierten Beziehungskonflikte in Form von Verinnerlichung, Kompromiss- und Symptombildung beschäftigt. In der Nachfolge der psychoanalytischen Triebtheorie, z. B. in den psychoanalytischen Objektbeziehungstheorien, der Bindungsforschung und in der aktuellen Säuglingsforschung wird dagegen die Bedeutung der Qualität der realen Beziehung zwischen dem Kind und seinen Bezugspersonen für die psychische Entwicklung hervorgehoben.¹⁷ Wiederkehrende Interaktionserlebnisse mit den Bezugspersonen lassen eine innere Welt der Objektbeziehungen mit psychischen Repräsentanzen des Selbst, der Objekte und den gemeinsamen Beziehungserfahrungen entstehen.¹⁸ Diese formen das eigene Selbstbild und Selbstempfinden und werden zu einem Arbeitsmodell, das die Erwartung zukünftiger Beziehungserfahrungen steuert und so die Möglichkeiten und Grenzen eigenen Beziehungshandelns festlegt. Frühe Objektbeziehungen gelten als prägend für die Beziehungsschicksale des Jugend- und Erwachsenenlebens. Die primären Modi der Beziehungsgestaltung, unbewusste Wünsche und Angstfiguren, Erwartungen und Befürchtungen werden jeweils wieder belebt und auf die neue Person übertragen. Die Psychoanalyse misst dem Fortdauern vergangener Beziehungen in der Gegenwart Bedeutung bei und betrachtet die therapeutische Beziehung zunächst vor allem als Übertragungsbeziehung.

Der Umgang mit der Übertragung des Patienten stand für Freud im Zentrum therapeutischen Handelns.¹⁹ Der Analytiker sollte die Beziehung so gestalten, dass die Übertragung des Patienten möglichst sichtbar, möglichst artikulierbar würde. Dafür sollte der Therapeut sich dem Patienten als Projektionsfläche für dessen innere Beziehungswelt anbieten. In der Regel erinnert sich der Patient nicht einfach an seine früheren Beziehungserfahrungen und -phantasien, sondern versucht, in der therapeutischen Situation ähnliche Beziehungskonstellationen zu realisieren.²⁰ Der Analytiker ist in diesem Prozess der Herstellung von Beziehungsdramaturgien aktiv beteiligt. Er fördert die Aktualisierung früherer gesunder wie pathogener Beziehungserfahrungen und Triebwünsche im Annehmen und Ausgestalten der Übertragungsangebote, gerade um an die Stelle der bloßen Wiederholung pathogener Muster die Chance zu bewusstem Erleben, Reflektieren und Neugestalten zu eröffnen.²¹ Der Therapeut ist dabei zugleich Mitspieler, Erlebender und Beobachter. Er übernimmt zeitweise die ihm vom Patienten zugewiesene Rolle, so dass sich eine lebendige Szene zwischen ihnen entfalten kann.²² Er tritt jedoch auch wieder zurück und betrachtet die szenische Gestalt von außen, um die Inszenierung zu verstehen.

Durch die Aktualisierung in der analytischen Beziehung werden die frühen Beziehungserfahrungen, die Angst- und Wunschbiographie lebendig. Für Freud bestand die Hauptaufgabe des Analytikers darin, sie dem Patienten deutend zu

Bewusstsein zu bringen. In einem langwierigen gemeinsamen Durcharbeitungs- und Trauerprozess sollte sich der Patient seine alten Beziehungserfahrungen und seine unerfüllten Wünsche und Ängste vergegenwärtigen und zu weniger pathogenen Lösungen kommen.²³ Wenn der Patient sich auf den analytischen Prozess einlässt, dann, weil er eine regressiv kindlich-abhängige Bindung an die Person entwickelt, die zum Helfer und Retter werden soll.²⁴ Das ist im günstigen Fall eine benigne Übertragung: Es ist die im Kontakt mit den ersten Bezugspersonen erworbene Fähigkeit, sich an eine Person zu binden und auf ihre verlässliche Fürsorge zu vertrauen. Diese »milde unanstößige Übertragung«²⁵ ermöglicht überhaupt erst, dass der Arzt für den Patienten bedeutungsvoll wird. Sie soll daher nicht analysiert und aufgelöst werden.²⁶ Freud selbst sah in der Fähigkeit zur Bindung an den Arzt eine notwendige Voraussetzung für eine analytische Behandlung. Inzwischen sieht man die Bündnisbildung bei Patienten, denen diese Basis fehlt, als eine zentrale therapeutische Aufgabe an.²⁷ Wenn wir auf das fiktive Eingangsbeispiel zurückblicken, ist klar, dass in kommunikativer Praxis zweierlei zusammenkommt: 1. Kooperation an der gemeinsamen Aufgabe; 2. beiderseitige Übertragungsbereitschaften. Im Beispiel war die gemeinsame Aufgabe die Durchführung eines Bewerbungsgesprächs. Der Anbieter ist aufgefordert, eine sachlich fundierte Wahl zu treffen. Dem Bewerber geht es darum, sich zu profilieren und sachlich fundierte Überzeugungsarbeit zu leisten. Die Übertragung des Bewerbers war für die Profilierungsaufgabe kontraproduktiv. Und womöglich bestand beim Anbieter eine Gegenübertragungstendenz, mit einer gewissen Neigung, den Bewerber abzuweisen. Man kann 1. Kooperation an der gemeinsamen Aufgabe auch als Arbeitsbeziehung bezeichnen, und man kann 2. beiderseitige Übertragungsbereitschaften auch als Übertragungsbeziehung ansprechen. Es gibt seit Freud verschiedene Vorschläge, das therapeutische Bündnis von Therapeut und Patient als Arbeitsbündnis oder Realbeziehung von der Übertragungsbeziehung abzugrenzen. Zwar werden die komplizierten Einzelheiten einer solchen Differenzierung immer noch kontrovers diskutiert,²⁸ in jedem Fall aber ist damit eine eher innovative Betrachtungsweise der psychoanalytischen Beziehung einhergegangen: Die auf Veränderung ausgerichtete Zusammenarbeit von Therapeut und Patient im Hier und Jetzt der therapeutischen Situation wird in ihrer Bedeutung für das Gelingen einer Therapie stärker betont.²⁹

XII. Übertragung und hilfreiche Beziehung

Beim Aufbau einer hilfreichen Beziehung geht es, wie die psychoanalytische Bindungsforschung betont, zunächst vor allem um Vertrauensbildung. Eine stabile, verlässliche und konstante Beziehung, die durch die empathische Resonanz, die

Verfügbarkeit und die Zuverlässigkeit des Therapeuten gefördert wird, stellt die »sichere Basis« dar, von der aus der Patient beginnen kann, seine eigene Innenwelt, schmerzhaft und bedrohliche Erfahrungen und Phantasien zu erkunden.³⁰ Es geht um die Vermittlung von Verständnis und um Einfühlung bei gleichzeitigem Interesse, die Arbeit an der gemeinsamen Aufgabe – Überwindung psychischer Einschränkung im Dienst verbesserter Liebes- und Arbeitsfähigkeit – zu fördern. Nur so kann sich eine produktive Spannung entwickeln, in der ein Therapeut neue und andere Perspektiven einnehmen und dem Patienten anbieten kann.³¹ Vor allem aufgrund der Ergebnisse der empirischen Psychotherapieforschung wird heute in der Qualität der hilfreichen Beziehung zwischen Therapeut und Patient der grundlegende Wirkfaktor jeder Psychotherapie gesehen.³² Eine solche Beziehung wird immer von beiden, Therapeut und Patient, gestaltet.³³ Im Laufe ihrer Interaktion entwickeln sie ihre eigene Form der Kommunikation und eine gemeinsame Beziehungsgeschichte.³⁴ Die therapeutische Beziehung ereignet sich in einem institutionalisierten und formalisierten Kontext. Es ist eine ungleiche Beziehung, in der nur die Geschichten und die Geschichte des Patienten Beachtung finden, während der Analytiker als private Person weitgehend anonym bleibt. Diese Ungleichheit ermöglicht, dass die Übertragungsbiographie des Patienten sichtbar und für die Reflexion artikulierbar wird. Doch gelingt dies nur, wenn zugleich Hoffnung und Zuversicht geweckt wird.³⁵ Patienten sind zu Behandlungsbeginn oft auf der Suche nach äußeren Quellen für Zuversicht und Motivation,³⁶ die ihnen selber fehlen. So ist es für sie eine Schlüsselfrage, wie der Therapeut zu ihnen steht, und sie reagieren besonders sensibel auf Signale von Zuversicht oder Skepsis. Zuversicht vermittelt sich aber nicht wohlfeil. Vielmehr kommt es auf die wirkliche, oft unbewusste Einstellung des Therapeuten zu seinem Patienten an.³⁷ Vom ersten Kontakt an kommt es zu einem wechselseitigen Zuschreibungs- und Einschätzungsprozess, begleitet und vorgeformt durch basale Übertragungsneigungen.³⁸ Der Therapeut macht sich ein Bild vom Patienten, er nimmt eine Einschätzung der Ziele des Patienten, dessen Persönlichkeit und Entwicklungsmöglichkeiten vor. Diese Bewertung wirkt wiederum auf sein therapeutisches Handeln zurück.³⁹ Initiale Erfahrungen der Begegnung – sowohl auf der Kooperations- als auch auf der Übertragungsebene – haben eine oft bemerkenswerte Konstanz.⁴⁰ Für das Gelingen der therapeutischen Zusammenarbeit ist deshalb eine grundlegende Voraussetzung, dass der Therapeut eine positive Grundeinstellung gegenüber dem Patienten und dessen zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten besitzt.⁴¹ Der psychotherapeutische Prozess ist aus psychoanalytischer Sicht Arbeit an und mit der therapeutischen Beziehung. Die Arbeit an der Beziehung bedeutet den Aufbau einer hilfreichen Beziehung im beschriebenen Sinn. Es ist nötig, dass eine Atmosphäre entsteht, in der sich der Patient öffnen kann, sich sicher und als fähiger Partner anerkannt fühlt, und dennoch zur Auseinandersetzung mit seinen

Konflikten und früheren pathogenen Beziehungserfahrungen angehalten wird. Die Arbeit an der Beziehung, an der Bildung eines gemeinsamen Bündnisses steht zu Beginn der Therapie im Zentrum und ist die Basis der weiteren Zusammenarbeit. Joseph Weiss beschreibt, wie Patienten die Tragfähigkeit der Beziehung und die Sicherheit bietende Verlässlichkeit des Therapeuten testen.⁴² Erweist sich die hilfreiche Beziehung als stabil und sicher, dann kann sie den motivierenden Hintergrund für die weitere Zusammenarbeit bilden, ohne ständig thematisiert werden zu müssen.

Stattdessen kann die Arbeit mit der Beziehung in den Vordergrund treten. In den Erzählungen des Patienten über seine gegenwärtigen und früheren Beziehungen werden seine alten pathogenen Beziehungserfahrungen und ungelösten Konflikte erkennbar, in der Übertragungsbeziehung werden sie unbewusst aktualisiert. Der Therapeut fördert die Entfaltung der Übertragung, stellt sie zur Ansicht und gibt ihr Kontur. Dies ist die Einladung, nicht nur in Übertragung zu sein, sondern sich ihr betrachtend zuzuwenden. Das ist ein produktives Geschehen, das Selbstkenntnis und Beziehungswahrnehmung fördert. Dieser Prozess der Übertragungsentwicklung, Neuerfahrung und neuer Praxis wird vorangetrieben durch und ist eingebettet in einen gemeinsamen Deutungs- und Verständnisprozess. Der psychotherapeutische Prozess besteht somit gleichermaßen aus dem Beziehungshandeln und dessen Interpretation. So wird die Einsicht des Patienten in die Dynamik seiner pathogenen Beziehungserwartungen und Konflikte angeregt und sein Handlungsrepertoire in der Lebenswirklichkeit erweitert. Wenn Therapeut und Patient redend und inszenierend eine Bühne für die mentale Welt des Patienten einrichten, dann kommt es zur Entfaltung, aber auch zur produktiven Demontage des Übertragungs-Gegenübertragungsgeschehens.

B, der Bewerber, zunächst eingeschüchtert durch A, den väterlichen Feind, will, sobald er Einsicht in die Geschichte seiner pathogenen Beziehungserfahrungen und Konfliktmuster gewonnen hat, das eigene Interesse, sich zu profilieren, nicht länger sabotieren. Er schaut sich um, wie gut er mithalten kann in der Konkurrenz, er macht sich ein Bild davon, wie sein Auftreten auf andere wirkt, er lässt sich im psychoanalytischen Dialog auf das Neuerleben der Beziehung zum Vater und auf die Beziehung zu Väterlichkeit ein, das schafft Trauer um Nicht-Gelebtes, das öffnet die Augen für neue Beziehungen. Herrn A, dem etwas strengen Herrn, kann man mit Courage begegnen, sogar mit Offenheit, man darf jetzt riskieren, ihm aus der Nähe zu begegnen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Jonathan Lear: Eine Interpretation der Übertragung, in: *Psyche* 9/10 (1999), S. 1071–1101.
- 2 Vgl. Hermann Staats: Das zentrale Thema der Stunde. Die Bestimmung von Beziehungserwartungen und Übertragungsmustern in Einzel- und Gruppentherapien. Göttingen 2004.
- 3 Vgl. Vera Luif: Die Psychose als Erzählgeschehen. Eine textanalytische Tagebuchstudie. Lengerich 2006, S. 147.
- 4 Vgl. Heiko Hausendorf, Elisabeth Gülich: Vertexungsmuster Narration, in: Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann, Sven F. Sager (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Berlin 2000 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft [HSK] 16/1), 1. Halbbd., S. 369–385.
- 5 Johann Wolfgang von Goethe: Gefunden (1815), in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz. München 1982, Bd. 1, S. 254 f., hier S. 254, V. 1–4.
- 6 Ebd., V. 6.
- 7 Alle im Folgenden erwähnten Märchen sind zu finden in: Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder und Hausmärchen, hg. von Heinz Rölleke. 3 Bde. Stuttgart 1982, hier Bd. 1.
- 8 Vgl. Brigitte Boothe, Monika Becker-Fischer, Gottfried Fischer: Die »ewige Tochter«. Ein neuer Ansatz zur Konfliktpathologie der magersüchtigen Frau, in: Günter H. Seidler (Hg.): Magersucht. Öffentliches Geheimnis. Göttingen 1993, S. 87–133.
- 9 Sigmund Freud: Die Traumdeutung (1900 [1899]), in: ders.: Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud (1940), Nachdr. Frankfurt/M. 1999 (nachfolgend GW), hier Bd. II/III, Bd. II, S. 143.
- 10 Ebd., S. 144.
- 11 Vgl. Brigitte Boothe: Der Patient als Erzähler in der Psychotherapie. Gießen 2004, S. 148ff.
- 12 Freud, Die Traumdeutung (Anm. 9), S. 111f.
- 13 Brigitte Boothe: Liebesfreuden – Lebensfreuden. Glück und Schmerz im Lebensrückblick, in: dies., Bettina Ugolini (Hg.): Lebenshorizont Alter. Zürich 2003 (Zürcher Hochschulforum 35), S. 189–218, hier S. 210.
- 14 Vgl. Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse (1921), GW XIII, S. 71–161.
- 15 Vgl. ebd.
- 16 Vgl. neweyes.atlblogs.com/archives/Ad%20Reinhardt%20cartoon.bmp (27.11.2009).
- 17 Vgl. Donald W. Winnicott: Reifungsprozesse und fördernde Umwelt. München 1974; John Bowlby: Bindung. Historische Wurzeln, theoretische Konzepte und klinische Relevanz, in: Gottfried Spangler, Peter Zimmermann (Hg.): Die Bindungstheorie. Grundlagen, Forschung und Anwendung. Stuttgart 1995, S. 18–26; Martin Dornes: Die frühe Kindheit. Entwicklungspsychologie der ersten Lebensjahre. Frankfurt/M. 1999.
- 18 Vgl. Otto Kernberg: »Trauer und Melancholie«, 80 Jahre später, in: Forum der Psychoanalyse 15 (1999), S. 304–311.
- 19 Vgl. Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916–1917 [1915–1917]), GW XI, S. 466–482 (Die analytische Therapie [1917]).
- 20 Vgl. Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten (1914), GW X, S. 125–136.
- 21 Vgl. Ulrich Streeck, Brigitte Weidenhammer: Hintergrundannahmen und sprachliche Handlungsmuster des Analytikers bei der Handhabung der Übertragung, in: Materialien zur Psychoanalyse und analytisch orientierten Psychotherapie XIII (1987), S. 179–195; Ulrich Streeck, Brigitte Weidenhammer: Zum Redeverhalten des Analytikers im Übertragungsgeschehen, in: *Psyche* 41 (1987), S. 60–75.
- 22 Vgl. Joseph Sandler: Gegenübertragung und die Bereitschaft zur Rollenübernahme, in: *Psyche* 4 (1976), S. 297–305.
- 23 Vgl. Freud, Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten (Anm. 20).
- 24 Vgl. Freud, Die analytische Therapie (Anm. 19).
- 25 Freud, Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten (Anm. 20), S. 131.
- 26 Vgl. Freud, Die analytische Therapie (Anm. 19).

- 27 Vgl. Brigitte Boothe: Die psychoanalytische Allianzbildung. Anregungen aus der Rechtsphilosophie, in: Wolfgang Tress, Michael Langenbach (Hg.): Ethik in der Psychotherapie. Göttingen 1999, S. 87–117; Jürgen Körner: Psychoanalytisches Arbeitsbündnis, in: Wolfgang Mertens (Hg.): Schlüsselbegriffe der Psychoanalyse. Stuttgart 1997, S. 309–314.
- 28 Vgl. Boothe, Die psychoanalytische Allianzbildung (Anm. 27); Körner, Psychoanalytisches Arbeitsbündnis (Anm. 27).
- 29 Vgl. Reinhold Herold, Heinz Weiß: Übertragung, in: Wolfgang Mertens, Bruno Waldvogel (Hg.): Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe. Stuttgart 2008, S. 799–811; Hans Thomä: Zur Theorie und Praxis von Übertragung und Gegenübertragung im psychoanalytischen Pluralismus, in: Psyche 9/10 (1999), S. 820–872.
- 30 Vgl. Henning Schauenburg, Bernhard Strauß: Bindung und Psychotherapie, in: Anna Buchheim, Horst Kächele und Bernhard Strauß (Hg.): Klinische Bindungsforschung. Theorien – Methoden – Ergebnisse. Stuttgart, New York 2002, S. 281–291, hier S. 281.
- 31 Vgl. Thomä, Zur Theorie und Praxis (Anm. 29).
- 32 Vgl. Hans Strupp: Ein zeitgemäßer Blick auf die psychodynamische Psychotherapie und deren Zukunft, in: Psychotherapeut 45 (2000), S. 1–9; Lester Luborsky: Einführung in die analytische Psychotherapie. Ein Lehrbuch. Göttingen 1995; Jérôme Frank: Die wichtigsten therapeutischen Elemente aller Psychotherapien, in: Stefan de Schill, Serge Lebovici und Horst Kächele (Hg.): Psychoanalyse und Psychotherapie. Herausforderungen und Lösungen für die Zukunft. Stuttgart 1997, S. 106–124.
- 33 Vgl. Wolfgang Senf, Gisela Schneider-Gramann: Was hilft in der analytischen Psychotherapie? Rückblicke ehemaliger Patienten, in: Volker Tschuschke, Dietmar Czogalik (Hg.): Was wirkt in der Psychotherapie? Zur Kontroverse um Wirkfaktoren. Berlin, Heidelberg, New York 1990, S. 31–53.
- 34 Vgl. Judy Kantowitz: Ergebnisforschung in der Psychoanalyse. Rückblick und Neubewertung, in: Marianne Leuzinger-Bohleber, Ulrich Stuhr (Hg.): Psychoanalysen im Rückblick. Methoden, Ergebnisse und Perspektiven der neueren Katamneseforschung. Gießen 1998, S. 61–71.
- 35 Vgl. Luborsky, Einführung in die analytische Psychotherapie (Anm. 32); Gerd Rudolf: Die therapeutische Arbeitsbeziehung. Berlin, Heidelberg, New York 1991.
- 36 Vgl. Frank, Die wichtigsten therapeutischen Elemente (Anm. 32).
- 37 Vgl. Hans Strupp: Nachhaltige Lektionen aus der psychotherapeutischen Praxis und Forschung, in: Psychotherapeut 41 (1996), S. 84–87; Rudolf, Die therapeutische Arbeitsbeziehung (Anm. 35).
- 38 Vgl. Strupp, Nachhaltige Lektionen (Anm. 37), sowie ders., Ein zeitgemäßer Blick (Anm. 32).
- 39 Vgl. Joseph Sandler, Anna Dreher: Zum Problem des Behandlungsziels, in: Leuzinger-Bohleber, Stuhr (Hg.), Psychoanalysen im Rückblick (Anm. 34), S. 61–71.
- 40 Vgl. Strupp, Nachhaltige Lektionen (Anm. 37).
- 41 Vgl. Rudolf, Die therapeutische Arbeitsbeziehung (Anm. 35).
- 42 Vgl. Joseph Weiss: How Psychotherapy Works. Process and Technique. New York 1993.

Zur Dynamik der Übertragung und Übersetzung in der transkulturellen Psychotherapie

In diesem Beitrag geht es um die Frage, was das Thema ›Übertragung‹ für die transkulturelle Psychiatrie und Psychotherapie bedeutet. Welche Rolle spielen ›Übertragung‹ und ›Übersetzung‹ in der kulturellen Dynamik des Austausches mit psychisch kranken Migrantinnen und Migranten? Außerdem geht es um den Stellenwert, den diese Begriffe und Konzepte für die psychotherapeutische Behandlung haben. Zunächst kann festgehalten werden, dass Transformation das Ziel jeder psychotherapeutischen Behandlung darstellt. Im Folgenden wird deshalb auf die zentralen Begriffe ›Übertragung‹ und ›Übersetzung‹ in der kulturellen Dynamik des Austausches mit psychisch kranken Migrantinnen und Migranten näher eingegangen.

I. Einleitung und Begriffsklärungen

Der Begriff der Übertragung ist weit verbreitet und wird in den verschiedensten therapeutischen Kontexten verwendet. Wir gehen in diesem Beitrag vom psychoanalytischen Begriff aus.

Sigmund Freud sah in der Übertragung zunächst nur einen Widerstand gegen die Bewusstwerdung verdrängter Inhalte. Im weiteren Verlauf seiner praktischen und theoretischen Entwicklung der Psychoanalyse nahm er dann aber eine Umwertung vor: Die Übertragung wurde zu der zentralen Behandlungsgrundlage. Im Rahmen des Behandlungssettings kommen in der Übertragung die verinnerlichten früheren Erfahrungen in der gegenwärtigen Beziehung zum Ausdruck. Diese Übertragungsphänomene zeigen sich während der Therapie konkret an einem unangemessenen Verhalten dem Therapeuten¹ gegenüber. Aufgabe der Arbeit mit und an den Übertragungen ist es, prägende frühere Beziehungserfahrungen bewusst zu machen. Dies ist insbesondere dann von zentraler Bedeutung, wenn sich bestimmte eingeschlossene Beziehungsmuster in nicht mehr angemessener Weise wiederholen.

Das Übertragungskonzept wurde auf Grund der therapeutischen Erfahrungen noch weiter ausgebaut. Denn es zeigte sich, dass nicht nur Gefühle und Triebre-

gungen übertragen werden, sondern auch die Abwehrstrategien gegenüber den mehr oder weniger bewussten Konflikten. Außerdem wird heute anerkannt, dass auch die Eigenschaften des Therapeuten (z. B. Alter, Geschlecht) zum Übertragungsgeschehen beitragen.

Zu fragen ist nun, ob dieses Konzept tragfähig und tauglich ist für die spezielle transkulturelle Behandlung psychisch kranker Migranten. Bevor darauf näher eingegangen werden kann, müssen wir aber noch weitere begriffliche Klärungen voranstellen. Denn es ist keineswegs von vorneherein klar, was unter ›Kultur‹ und ›transkulturell‹ zu verstehen ist.

Unter ›transkulturell‹ verstehen wir den wechselseitigen Austausch verschiedener Kulturen und die gegenseitige Beeinflussung verschieden kulturell geprägter Personen. (Gelegentlich wird mit ›transkulturell‹ auch eine Bezugnahme auf kulturübersteigende, universelle anthropologische Konstanten gemeint. In dieser Bedeutung wird der Begriff von uns aber explizit nicht verstanden.) Der Begriff der Interkulturalität betont dagegen das Zusammentreffen fest umrissener Kulturen. Hinter dieser Auffassung der Interkulturalität steht unseres Erachtens eine essentialistische Vorstellung, die Annahme, dass es ein fest umrissenes ›Wesen‹ der einzelnen Kultur gäbe, was wir für falsch halten.

Es gibt eine große und anhaltende Debatte über den Begriff der Kultur. Aus pragmatischen Gründen nehmen wir hier die Kulturdefinition der UNESCO anlässlich der Weltkonferenz über Kulturpolitik von 1982 auf, die wir leicht modifizieren²: Kultur kann in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt Lebens- und Verhaltensformen, Rechts- und Wertesysteme, Kunst, Literatur, Traditionen und Glaubensrichtungen ein. Entscheidend ist für uns die Auffassung, dass Kultur nichts Statisches darstellt, sondern dass Kulturen in einem dynamischen Austauschprozess stehen. So ist es unsinnig von *der* Kultur der Afrikaner, *der* Kultur der Deutschen, der Schweizer etc. zu sprechen. Konsequenterweise verstehen wir unter der transkulturellen Psychiatrie einen Aushandlungsprozess in der therapeutischen Praxis, der die Anamnese, die Diagnosestellung und die Behandlung betrifft. Konkret heisst dies, dass anstelle eines allgemeinen Wissens über die Kultur der Anderen, das mit der Gefahr von Stereotypenbildung und Vorurteilen behaftet ist, die Erforschung der Biografien, der Lebensentwürfe und der Vorstellungen der einzelnen erkrankten Person in ihrem sozialen Kontext im Vordergrund steht.

II. Unser therapeutisches Vorgehen an der Psychiatrischen Universitätsklinik Zürich

Schwerpunkt unserer Behandlung stellt die ethnopsychiatrische Gruppenpsychotherapie dar.³ Um Missverständnisse zu vermeiden sei gleich betont, dass mit ›Gruppe‹ dabei nicht eine Gruppe von Patienten gemeint ist, sondern dass es sich um eine Gruppe unterschiedlicher Therapeuten (Ethnologen, Psychiater, Psychologen, Sozialarbeiter und Pflegepersonal) handelt, die sich mit *einem* erkrankten Patienten zusammensetzen, wobei auch Angehörige dieses Patienten und u. U. ein Dolmetscher teilnehmen können. In dieser Art des Vorgehens beziehen wir uns auf die Ansätze der französischen Ethnopsychiatrie und Ethnopsychoanalyse, wie sie von Tobie Nathan⁴ und Marie Rose Moro⁵ in Frankreich entwickelt wurden. Der Grund für diese Art Gruppentherapiegespräche besteht darin, dass von vielen unserer Patienten mit einem Migrationshintergrund die Einzeltherapiegespräche, also das duale Setting, oft als zu intim erlebt werden. Bei der Durchführung dieser speziellen Gruppenpsychotherapie ist jeweils sicherzustellen, dass die Gesprächsführung bei einer Fachperson liegt und dass nicht etwa alle anderen therapeutischen Teilnehmer in gleicher Weise den betroffenen Patienten befragen. Denn dies würde nur zu einer Einschüchterung des Patienten führen und den Gesprächsablauf blockieren. Die anderen therapeutischen Teilnehmer haben dagegen die Aufgabe, ihre Assoziationen und Hypothesen zu äußern, die sich aus der Interaktion zwischen der Moderatorin und dem Patienten ergeben. Diese Assoziationen und Hypothesen sollen indirekt in die Gruppe gebracht und zur Diskussion gestellt werden, also etwa eingeleitet mit den Worten ›ich frage mich‹ oder: ›ich stelle mir vor‹.

III. Die Bedeutung der Übersetzerinnen und Übersetzer in der transkulturellen Psychiatrie

Eine besondere Aufgabe in der und für die Behandlung stellt die immer wieder erforderliche Einbeziehung von Dolmetschern dar.⁶ Übersetzer ermöglichen auf der einen Seite erst den sprachlichen Austausch, erschweren aber zugleich den direkten therapeutischen Rapport.

Hier kann und soll nicht auf die generelle Problematik von Übersetzungen eingegangen werden. Wir stellen einzig unser pragmatisches Vorgehen dar. Dazu gehört schon die Auswahl der übersetzenden Personen. Sprachkompetenz allein ist kein ausreichendes Kriterium. So gibt es gute Gründe, auf den Einbezug von fremdsprachigen Mitarbeitern aus der Institution zu verzichten (sie unterliegen z. B. nicht selbstverständlich der Schweigepflicht wie professionelle Übersetzer,

oder es gibt institutionelle Abhängigkeiten, die zu Konflikten führen können). Auch der Einbezug von Familienangehörigen ist zu problematisieren (das gilt nicht nur bei bestehenden innerfamiliären Konflikten, sondern auch für intime Problembereiche, die nicht zur Sprache kommen, wenn beispielsweise Kinder für ihre Eltern übersetzen müssen). Wir erwarten von den Dolmetschern eine konsequente und möglichst wörtliche, kommentarlose und unparteiische Übersetzung. Wir wissen dabei selbstverständlich, dass eine solche Übersetzung nicht einfach zu bewerkstelligen ist, dass in jede Übersetzung Interpretationen einfließen und dass metaphorische Ausdrücke vieldeutig sind.

Wichtig für die Durchführung einer Therapie mit Dolmetschern ist uns, dass die Verantwortlichkeiten klar geregelt sind: Die Gesprächsführung liegt beim Therapeuten und nicht beim Übersetzer. Um die Aufgaben klar abzugrenzen, führen wir vor jedem Therapiegespräch eine Vorbesprechung mit dem Übersetzer durch. Wir sehen die Übersetzer nicht als Kulturvermittler an und setzen sie auch nicht in diesem Sinne ein. Dennoch ist es immer wieder hilfreich, dass uns Übersetzer aus dem gleichen Kulturraum auf spezifische Äußerungsformen und Traditionen hinweisen können. Dafür geben wir Raum in der Nachbesprechung, die ohne den Patienten stattfindet. Diese Nachbesprechung ist wichtig, um auch auf die emotionale Betroffenheit der Übersetzer eingehen zu können. Gerade auch um das komplexe Übertragungsgeschehen im Auge behalten zu können, ist dies erforderlich. Denn Übersetzer bringen ihre eigene Lebens- und oft auch Migrationsgeschichte mit, was sich einerseits in Identifikationen oder fehlender Abgrenzung und andererseits in Ablehnung und Distanziertheit bemerkbar machen kann. Umgekehrt bilden Patienten gegenüber den Dolmetschern verschiedene Beziehungsangebote und Übertragungsbeziehungen aus. Sie können versuchen, Dolmetscher als Bündnisgenossen zu vereinnahmen, oder es kann im Gegenteil vorkommen, dass sie den Dolmetschern misstrauisch begegnen, weil sie befürchten, dass diese vertrauliche Informationen weiterverbreiten. Übertragungen können sich aber auch zwischen Therapeut und Übersetzer einstellen.⁷

IV. Überlegungen zum Übertragungskonzept in der transkulturellen Psychotherapie

Unser Eindruck ist,⁸ dass wir in der transkulturellen Psychotherapie das psychoanalytische Übertragungskonzept nicht einfach übernehmen können. Wir müssen uns fragen, was jeweils die Übertragungsbeziehungen prägt und was sie behindert. Die klassische Psychoanalyse geht davon aus, dass vor allem eine längere und hochfrequente Behandlung (etwa 2–4 Stunden pro Woche) die Entwicklung der Übertragungsbeziehung ermöglicht. Demgegenüber sind unsere transkulturellen

psychotherapeutischen Behandlungen (beginnend im stationären Rahmen mit der Möglichkeit, die Therapie ambulant fortzusetzen) oft relativ kurz. Das liegt vor allem daran, dass nach Abklingen der aktuellen Störungen, der psychischen und sozialen Probleme, eine weitere Behandlung von den Patienten oft für nicht mehr nötig oder sogar als unsinnig angesehen wird. Auch werden in der ambulanten Nachbehandlung von den Patienten häufig größere zeitliche Abstände zwischen den Sitzungen angestrebt. Diese von den Patienten bestimmte niederfrequente Behandlung ist möglicherweise selbst auch durch Übertragungen geprägt. Das Aufwachsen in einem größeren Familienverband führt beispielsweise nicht zu so engen Beziehungen wie in der Kleinfamilie. Eine weitere Schwierigkeit für längerfristige Behandlungen ergibt sich, wenn für die Therapie Dolmetscher erforderlich sind. Während bei uns von der Klinik die Kosten für die Dolmetscher übernommen werden, ist dies für die (Weiter)Behandlung in der freien Praxis bisher oft nicht geregelt.

Eine aus der Arbeit mit psychisch kranken Migranten gewonnene Einsicht ist, dass die Übertragungsbeziehungen nicht nur durch die frühkindlichen Erfahrungen getriggert und beeinflusst werden, sondern auch durch die Gründe, die zur Migration führten, wie politische Verfolgung, wirtschaftliche Not, Hoffnung auf bessere Lebensbedingungen etc. Dabei haben wir, gerade auch wenn wir in einer psychiatrischen Institution tätig sind, hinsichtlich der Übertragungen die bisherigen Erfahrungen der Patienten mit anderen Institutionen zu bedenken, wie beispielsweise Befragungen durch Asylbehörden.

Erschwert oder behindert werden können die Übertragungsbeziehungen, wenn sehr unterschiedliche kulturelle Hintergründe zwischen Patient und Therapeut bestehen. Schon eine Geschlechterdifferenz kann ein Hindernis darstellen. Auch die politisch-gesetzlichen Rahmenbedingungen können im Einzelfall eine kaum zu überbrückende Behinderung darstellen, wenn beispielsweise bei einem psychisch kranken Asylbewerber mit jeder Besserung des Befindens die Ausweisung droht. Wenn die Einweisung in die Klinik gegen den Willen des Betroffenen erfolgte, wird die Beziehungsgestaltung und Übertragungsentwicklung ebenfalls blockiert.

V. Ansätze zu einer Neufassung des Übertragungskonzeptes

Aus den genannten Erfahrungen und Überlegungen ergibt sich für uns die Überzeugung, dass die Übertragungsbeziehung im transkulturellen Kontext neu konzeptualisiert werden muss.

An erster Stelle steht – wie dies auch für die anderen Psychotherapien gilt – der Aufbau einer positiven (Übertragungs-)Beziehung. Während im sogenannten klassischen psychoanalytischen Setting angenommen wird, dass die abstinente Haltung des Analytikers die Entwicklung der Übertragungsbeziehung fördert,

kann die abstinente Haltung in der Behandlung von Migranten den Aufbau einer therapeutischen Beziehung basal in Frage stellen, eine negative Übertragung bewirken und zum Beziehungsabbruch führen. Die konkreten Fragen und der Wunsch nach einer direkten Antwort bedeuten von Seiten der Migranten oft eine vorsichtige Annäherung und Abklärung, ob über die belastenden, oft tabuisierten Themen überhaupt gesprochen werden kann (z. B. über eine Vergewaltigung). Die therapeutischen Beziehungen zu psychisch kranken Migranten werden sehr oft bestimmt durch aktuelle Probleme und Nöte, so dass die therapeutischen Aufgaben zunächst ganz in der Hilfe, Unterstützung und Lösung gegenwärtiger psychischer und sozialer Schwierigkeiten liegen. Ein Ausweichen des Therapeuten vor diesen oft bedrückenden Schwierigkeiten muss als eine Abwehr angesehen. Die Durchführung der Behandlung hat deshalb einerseits die Aufgabe Übertragungen zu ermöglichen, andererseits muss der Behandelnde sich ganz konkret und präsent der Beziehung stellen. Die Bearbeitung und Deutung der Übertragungen steht deshalb auch nicht im ständigen Fokus der Therapie.

Eine weitere Schwierigkeit in der psychotherapeutischen Behandlung liegt im Spannungsfeld zwischen technisch geforderter Neutralität versus der von den Patienten angestrebten bzw. gewünschten Parteilichkeit. Wenn man die Geschichte der posttraumatischen Belastungsstörung und anderer Traumatheorien bedenkt, so zeigt sich, pointiert ausgedrückt, die Hintergrundannahme, dass ›das Böse von außen kommt‹ und der Betroffene als Opfer anzusehen ist. Dass die Patienten häufig Opfer sind, steht außer Frage. Hier wollen wir nur darauf hinweisen, dass eine Generalisierung dieser Annahme zu therapeutischen Schwierigkeiten führen kann. Denn aus der genannten Hintergrundannahme erwächst nicht selten der Wunsch, der Therapeut möge sich parteilich auf die Seite des Opfers stellen. Dies kann aber bei Personen, die in aktive Kriegshandlungen verwickelt waren, in therapeutische Sackgassen führen, wenn nämlich ein Patient nicht nur Opfer, sondern auch Täter war. Diese Behandlungen stellen eine besondere Herausforderung dar. Unseres Erachtens kommen in einer Therapie die Opfer- *und* Täterseite nur dann zur Sprache und werden für eine Bearbeitung zugänglich, wenn der Therapeut eine unparteiliche Position einnimmt.

Ein zusätzlicher Gesichtspunkt in der Psychotherapie von traumatisierten Migranten besteht darin, dass der Therapeut für die Traumatisierten oft als Zeuge der überwältigenden Erlebnisse wichtig ist. Der Therapeut ist oft der Erste – und gilt dabei nicht selten als Vertreter der Anderen –, der von diesen Traumatisierungen zu hören bekommt. In dieser Rolle als Zeuge ist es dann für den Therapeuten nicht notwendig, Deutungen zu geben.

Außer diesen praktischen Erfahrungen müssen wir noch grundlegendere Fragen an das Konzept der Übertragung stellen: Ist dieses überhaupt als universell gültig anzusehen oder ist es kulturabhängig? In einzelnen Kulturen wird die Übertragung

ganz konkretistisch als ›Ansteckung‹ verstanden, als Übertragung von zumeist schlechten Einflüssen durch Geister oder Ahnen. Diese Vorstellungen verweisen auf andere Konzeptionen hinsichtlich der Ursache und Genese der Erkrankungen, auf sogenannte Externalisierungen, also auf die Annahme, dass die Krankheitsursache von außen kommt. Demgegenüber basiert das Konzept der Übertragung auf intrapsychischem Geschehen und inneren Repräsentationen.

Können wir aber anders als mit Übertragungsgefühlen auf den Patienten reagieren? Wie könnte unser Erleben in der therapeutischen Beziehung anders beschrieben und gefasst werden? Wir sollten zumindest immer wieder reflektieren, dass unsere jeweiligen psychotherapeutischen Ausbildungen, Theorien und Konzepte, zu denen auch die Übertragung gehört, aus einem bestimmten kulturellen Kontext erwachsen und insofern kulturgebunden sind, und wir können nicht von vornherein eine universelle Gültigkeit in Anspruch nehmen. Also müssen wir ständig überprüfen, ob wir die Übertragungsangebote richtig verstehen, oder uns fragen, inwiefern diese durch kulturelle Unterschiede verzerrt sein könnten.

Anmerkungen

- 1 Der besseren Lesbarkeit halber wird durchgängig nur eine Geschlechtsform verwendet; selbstverständlich sind immer beide Geschlechter gemeint.
- 2 Vgl. Schlussbericht der von der UNESCO vom 26. Juli bis 6. August 1982 in Mexiko-Stadt veranstalteten internationalen Konferenz über Kulturpolitik. Hrsg. von der Deutschen UNESCO-Kommission. München: K. G. Saur 1983 (UNESCO-Konferenzberichte, Nr. 5), S. 121.
- 3 Vgl. Bernhard Küchenhoff, Heidi Schär Sall: Transkulturelle Psychiatrie an der psychiatrischen Universitätsklinik Zürich, in: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie 160 (2009), S. 124–125.
- 4 Vgl. u. a. Tobie Nathan: La Folie des Autres. Traité d'ethnopsychiatrie clinique. Paris 1986. Tobie Nathan: Die Ethnopsychiatrie, eine Psychotherapie für das 21. Jahrhundert, in: Ernestine Wohlfahrt, Manfred Zaumseil (Hg.): Transkulturelle Psychiatrie – interkulturelle Psychotherapie. Heidelberg 2006, S. 113–126.
- 5 Vgl. u. a. Marie Rose Moro: Aufwachsen im Exil: Ethnopsychanalyse mit Eltern und Kindern, in: Fernanda Pedrina et al. (Hg.): Kultur, Migration, Psychoanalyse. Tübingen 1999, S. 148–188. Marie Rose Moro, Gesine Sturm: Die Differenzierung der therapeutischen Räume in der Therapie von Migranten, in: Wielant Machleidt, Ramazan Salman und Iris Calliess (Hg.): Sonnenberger Leitlinien. Integration von Migranten in Psychiatrie und Psychotherapie. Berlin 2006, S. 141–149.
- 6 Vgl. Cinur Ghaderi, Eva van Keuk: Transkulturelle Psychotherapie mit traumatisierten Flüchtlingen unter Mitwirkung von Dolmetschern, in: Solmaz Golsabahi, Thomas Heise (Hg.): Von Gemeinsamkeiten und Unterschieden. Berlin 2008, S. 177–186.
- 7 Ferdinand Haenel: Spezielle Aspekte und Probleme in der Psychotherapie mit Folteropfern unter Beteiligung von Dolmetschern, in: systema 2 (1997), S. 136–144.
- 8 Die Überlegungen beziehen sich auf eigene Erfahrungen mit psychisch kranken Migranten vor allem aus Südosteuropa, Afrika, Südamerika, Indien und Sri Lanka, die auf Grund der Schwere ihrer Erkrankungen hospitalisiert werden mussten.

II. Adaption, Transformation, Reflexion: Artistische Übertragungsprozesse

Intransitivität – Un/Übersetzbarkeiten

I. Unübersetzbarkeit des Dings

Vielleicht ist die ästhetische Erfahrung überhaupt eine Erfahrung von *Unübersetzbarkeiten*. Kunst bringt Klänge zu Gehör oder stellt Dinge vor Augen, die, wie es Martin Heidegger im *Ursprung des Kunstwerkes* ausgedrückt hat, im Gewöhnlichen ein Ungewöhnliches oder Außergewöhnliches zum Vorschein kommen lassen bzw. dem Geheuren einen »Stoß ins Un-geheure« versetzen,¹ und zwar deshalb, weil sie singular sind und keinen einfachen Anhalt oder Maßstab mit Anderem teilen. Im ähnlichen Sinne hatte Theodor W. Adorno in seiner Kranichsteiner Vorlesung *Vers une musique informelle* gesagt, dass die Gestalt »aller künstlerischen Utopie heute« sei: »Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.«² Stets haben wir es in der Begegnung mit Kunst mit einer Ereignung, einem Fremden und Überraschenden oder zuvor noch nicht Dagewesenen zu tun, die das Urteil aussetzen, weil die Kriterien der Erkennbarkeit oder des Verstehens fehlen.³ Wo z. B. die künstlerische Arbeit dem Ding besondere Aufmerksamkeiten zollt, spaltet sie dessen Gebrauch, entreißt es seinem Kontext oder entwöhnt es seiner Normalität – jener Ordnung, worin es zusammen mit anderen Dingen Platz nimmt und seine Bestimmung findet. Wie kaum ein Künstler der Avantgarde hat sich etwa Claes Oldenburg mit der Entstellung des Dings, seiner Verwüstung oder Zerrüttung durch die Massenproduktion und -konsumption auseinander gesetzt – der Tatsache, dass es intrinsisch mit Abfall verwandt ist, dass seine Nichtigkeit, seine Wert- und Gleichgültigkeit durch einen exzessiven Fetischismus der Oberfläche kompensiert wird. Er setzte dagegen einen Aufstand der Dinge im Zeichen ihrer Fremdwerdung: Lackierte Kuchenstücke aus Gips in seinem *Store* von 1961; die *Soft Things*, etwa die aus Vinyl gefertigten *Soft Light Switches* von 1964 oder das schwarze *Pay-Telephone* (1963), das, seiner technischen Funktionen beraubt, schlaff und ironisch an der Wand hängt, als sei ihm die Luft ausgegangen; oder umgekehrt die *Big Things*, zum Beispiel ein monströser Hamburger aus Schaumstoff und Pappe oder die gewaltigen, hausgroßen Lippenstifte, Löffel oder Heftklammern (seit 1969) und der in einem Erholungspark aufgestellten *Typewriter Eraser* von 1976 als Monument einer längst vergessenen und überflüssig gewordenen technischen Errungenschaft:



Abb. 1: Claes Oldenburg: Soft Light Switches (1964).

Abb. 2: Claes Oldenburg: Typewriter Eraser (1976).



Objekte, die mit nichts zu vergleichen sind, die Rätsel aufgeben und deren Beschreibung allenfalls zu Metaphern herausfordern, die allerdings so unzureichend bleiben wie die Interjektionen, der Ausruf oder Verblüffungsschrei, die, mit solchen Dingen konfrontiert, ebenso Erstaunen bekunden wie eine plötzliche Evidenz.

II. Ästhetik des Intransitiven

Kunstobjekte oder ästhetische Ereignisse verweigern sich einer angemessenen Bezugsetzung. Es handelt sich um Prozesse oder Erfahrungen ohne direkten Verweisungscharakter: Genommen als Zeichen durchbohren sie ihre Referenz oder unterbrechen die Reihe von Signifikationen, mit denen sie in Beziehungen gesetzt werden können und allererst jene Relationen eröffnen, die ihnen eine Bedeutung zuschriebe. Sinn ist, wie die strukturelle Semiologie betonte, eine Funktion differenzieller Ketten, einer Figuration, die unterschiedliche Glieder miteinander in Verbindung bringt und auf diese Weise eine Bewegung entstehen lässt.⁴ Mindestens gehören ihr vier Elemente und eine doppelte Spaltung an: eine vertikale, die eine Referenzialität anzeigt, sowie eine horizontale, die eine Assoziation herstellt. Die künstlerische Praxis kommt gewiss nicht ohne sie aus,

aber sie stört und durchquert sie, um etwas hinzusetzen oder eine Verwirrung zu stiften, was sowohl die Referenz als auch die Produktion einer Assoziation vereitelt oder diese ins Leere laufen bzw. jäh und unvermutet in Anderes umspringen lässt: Etwas wird gezeigt oder steht da, ohne präzisen Anhalt oder mit viel zu vielen möglichen Kontexten, in der Einsamkeit seines Selbstbezugs, eine Alterität, ohne in etwas Bekanntes transferierbar zu sein oder darin einen Spiegel und mithin eine Deutung oder ein Verständnis zu finden. Nichts anderes meint der zunächst aus der Sprachwissenschaft entlehene Begriff der *Intransitivität*: Ein Gegenstand, eine Erfahrung, die keinen präzisen Bezugspunkt besitzen oder dulden, die nirgends festgemacht werden können und nichts sagen oder zeigen außer sich selbst und denen einzig eine Tautologie oder eine Beschwörung, die rituell nach dem Dreimal sagen verlangt, angemessen zu sein scheint: *Eine Rose ist eine Rose ist ein Rose. Sie ist ohne Warum. Sie blühet, weil sie blühet.*⁵

Man kann, analog und über den gewöhnlichen Sprachgebrauch hinaus, auch von ›intransitiven‹ Objekten, Relationen oder Ereignissen sprechen. In diesem Sinne nannte Ludwig Wittgenstein ein Verstehen von Bildern bzw. Musikstücken im Unterschied zum Verstehen von Sprache »intransitiv«. In einer Bemerkung aus der *Philosophischen Grammatik* aus den frühen 1930er Jahren heißt es beispielsweise:

Über das Verstehen eines Bildes möchte ich noch folgendes sagen: Man wird von einem Verstehen eines Genrebildes (z. B.) reden, wenn wir den dargestellten Vorgang, die Handlung in ihm erkennen. [...] Ist das Bild dagegen eines, wovon wir sagen würden, »wir erfassen es auf den ersten Blick«, so finden wir die Schwierigkeit zu sagen, worin das Verstehen hier eigentlich besteht. [...] Und »ich verstehe es« heißt hier auch nicht: Ich verstehe endlich (nach einer Bemühung) daß es *dieses* Bild ist. [...] Wenn ich sage: »ich verstehe dieses Bild«, so fragt es sich eben: will ich sagen, »ich verstehe es so«? Und das »so« steht für eine Übersetzung des Verstandenen in einen andern Ausdruck. Oder ist es ein, sozusagen, intransitives Verstehen? Denke ich gleichsam beim Verstehen des Einen an ein Anderes; d. h., besteht das Verstehen darin, daß ich an etwas Anderes denke? Und meine ich das nicht, so ist das Verstandene quasi autonom, und das Verstehen dem Verstehen einer Melodie zu vergleichen.⁶

Ausdrücklich unterscheidet damit Wittgenstein intransitives Verstehen von Übersetzen. Es handelt sich bei einem solchen um ein »Erfassen auf einen Blick«, das mit fragloser Evidenz vergleichbar ist: »Ich möchte sagen: ›Ich sehe was ich sehe‹«,⁷ und eine Passage aus den *Bemerkungen zur Philosophie der Psychologie* ergänzt: »Es ist, als käme das Bild [...] zur Ruhe.«⁸ Die Intransitivität schließt ab; sie duldet gleichsam keine Ergänzung und impliziert Vergleichslosigkeit, die zur Wiederholung neigt. Sie fällt damit aus der Logik von Anschluss und Fortsetzung heraus. So weist Wittgenstein im sogenannten *Braunen Buch* darauf hin, dass es z. B. von »Meinen« auch einen intransitiven Gebrauch gibt: »›Ich sagte [...] und meinte es.‹ Meinen, was du sagst, könnte hier [...] ›wiederholen‹ [...] genannt

werden. [...] Tatsächlich gebraucht man den Ausdruck ›Ich meine, was ich meine‹, um zu sagen: ›Ich habe keine Erklärung dafür‹.«⁹ *Intransitives Verstehen und seine Artikulation verführen deshalb zu zirkulären Figuren*. Jede weitere Erläuterung wird schal, weil sie bestenfalls nur verdoppeln kann: »Wenn ich es nicht kann, dann kann ich es nicht.« »Ich bin, wie ich bin.« »Es ist eben, was es ist«, führt Wittgenstein im *Braunen Buch* an,¹⁰ und die *Philosophische Grammatik* erteilt mit Blick auf Bilder den oft zitierten Bescheid: »Das Bild sagt mir sich selbst, möchte ich sagen. D. h., daß es mir etwas sagt, besteht in seiner eigenen Struktur, in seinen Formen und Farben.«¹¹ Darum schau noch einmal hin, hör noch einmal zu, wie die späteren *Philosophischen Untersuchungen* nahe legen.¹²

III. Kunst und Sprache als Unübersetzbarkeit

Offenbar verweist die Intransitivität auf nichts, sie behauptet. Das Sagen enthält dann nichts als das Sagen selbst: eine stumme Identität mit sich. Damit erweist sich die Behauptung der Intransitivität als eine Singularität. Sie verweigert sich ihrer Übersetzbarkeit, denn sie lässt sich nicht im literalen Sinne ›hinüber-setzen‹ in Anderes, sowenig wie sie sich durch die Zentralfigur der Versetzung, der Metapher, substituieren lässt; vielmehr sperrt sie sich des Transfers genauso wie ihrer Transposition. Gleichwohl bedeutet dies nicht, die Frage der Übersetzung auf diese Weise schon erledigt zu haben, sondern ihre Brisanz, ihre Problematik fängt hier erst an. Intransitivität markiert keinen Endpunkt, die Übersetzbarkeit obsolet machte, wie Wittgenstein zu suggerieren scheint, vielmehr setzt sie einen Beginn. Zwar impliziert die Übersetzung, die Überführung von einem ins Andere, immer schon den Bruch, den Medienwechsel und damit den ›un/möglichen‹ Sprung im Doppelsinn seines Wagnis' wie seiner Unmöglichkeit, weil das *Nichtmittelbare*, der Riss in der Sprache sowie die Differenz zwischen den medialen Formen durch ihre Übertragung, wie unzureichend auch immer, verloren geht. Jede Übersetzung weckt den Anschein ihrer Erfüllung, sofern ihr Begriff von einem Gelingen spricht, der sich notwendigerweise Lügen strafen muss; doch erübrigt dies keineswegs die Unerlässlichkeit ihrer Anstrengung, vielmehr bleibt ihrer Aufgabe das Scheitern, die Nicht-Identität immanent – und gerade darin besteht ihre Chance.¹³

Die Kunst bildet dafür seit je ein bevorzugtes Paradigma. Denn ihr Anspruch auf Autonomie, wie er sich seit der frühen Neuzeit durchzusetzen begann, birgt bereits die Behauptung, dass das Ästhetische ein eigenständiges Terrain bewohnt, dass es, in Bezug auf Regeln oder das ›Reich der Zwecke‹, ein Selbständiges und damit auch Unübersetzbares darstellt, das nicht auf Anderes im Sinne einer Repräsentation oder bestimmten Referenz verweist und sich entsprechend seiner Versprachlichung verwehrt. Seit dem 18. Jahrhundert ist diese Disparität zwischen Ästhetik und Ra-

tionalität oder dem Sinnlichen und dem Begrifflichen ein anhaltendes Thema, nicht nur in Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*, der zum ersten Mal die Eigenleistung des Bildes gegenüber der Sprache betonte und damit gleichermaßen eine Unübersetzbarkeit wie Unersetzbarkeit beider Medien postulierte, auch wenn er zuletzt doch der Poesie den Vorzug erteilte,¹⁴ sondern vor allem durch die philosophischen Diskurse der Aufklärung, die, wie bei Alexander Baumgarten oder Immanuel Kant, die Wahrnehmung und damit die Irreduzibilität des ›Asthetischen‹ in den Kanon der Erkenntnisfunktionen wieder aufzunehmen trachteten, freilich unter der weiterhin unangetasteten Schirmherrschaft des Verstandes. Seither haben wir es mit einer Spannung, einer gegenseitigen Provokation oder Verwerfung zu tun, die das Pendel mal nach der einen und mal nach der anderen Seite hat ausschlagen lassen, sei es, indem die epistemische Kraft der Kunst ins Irrationale gerückt oder umgekehrt als Überschießendes gefeiert wurde, sei es, indem man ihr die Unfähigkeit zur Selbsterklärung bescheinigte oder aber eine Teilhabe an höheren Wahrheiten zumaß: Immer sind wir mit zwei einander ausschließenden Extremen konfrontiert, die zugleich das Zeugnis einer Verlegenheit oder Inkommensurabilität ablegten – die Ästhetik Georg Wilhelm Friedrich Hegels, die der Kunst einen Anteil an der Wahrheit und damit eine erkenntnistheoretische Relevanz zubilligte, um sie im selben Atemzug gegenüber der Philosophie wieder abzuwerten, wie ebenso die verkündende Kunstauffassung der Romantiker, die sie der Philosophie noch vorordneten, um sie endgültig zu theologisieren, können als je verschiedene Antworten auf den ungelösten Gegensatz zwischen ihnen gelesen werden.

Indessen besteht die philosophische Verkennung darin, dass die Philosophie, indem sie selbst in eine bestimmte diskursive Struktur oder Aussageform verstrickt ist, diese für die einzig mögliche hält und alle anderen darauf verpflichtet. Der philosophische Diskurs bedeutet daher von sich her die Vorentscheidung für eine spezifische mediale Form, die eine implizite Hierarchisierung vornimmt. Spätestens seit Gottlob Frege, der jedoch nur eine allgemeine Tendenz des Philosophischen formalisierte, die sich durch dessen gesamte europäische Geschichte seit Platon und Aristoteles zieht, gilt der Gedanke als vollständiger Satz und entsprechend das, was nicht satzförmig erscheint, als nichtig, sodass bestenfalls jener ästhetische Ausdruck oder Teil eines Kunstwerks, welcher solche Übersetzung zulässt, gewürdigt werden kann und Anerkennung findet, während sein Anderes, Undarstellbares nicht einmal der Abwertung, sondern überhaupt der Verbannung oder des Ausschlusses anheim fiel, so als sei es *nichts*, zumindest nichts, dem sich ein Sinn zuschreiben ließe. Der strittige Punkt ist hier folglich jene philosophische *déformation professionnelle*, wie sie sich in einem medialen Reduktionismus niederschlägt, der, indem er gleichsam *ein* Medium auszeichnet, jedes andere verwirft oder überformt und damit eine Projektion oder Selbstverblendung vornimmt, welche allein die Urteilsform, die propositionale Rede absolut setzt, um sich hinsichtlich der Kompetenz anderer Dar-

stellungsformen in dem zu üben, was wiederum Wittgenstein abschätzig eine »einseitige Diät« nannte.¹⁵ Dann gilt nur, was sich dem Kriterium der Aussage oder der diskursiven Bestimmung fügt, was zugleich den Hof des Relevanten klein schneidet und vereinfacht, sodass die Kunst oder das Visuelle und Akustische entweder nicht Teil eines Denkens oder einer Erkenntnisform sind oder in den obskuren Bereich des Vorsprachlichen oder Präkognitiven verschoben werden. Dem entspricht, als andere Seite, die auffallende Neigung der Kunstkritik, die sich ja als Statthalter einer Rede über Kunst versteht, deren Unübersetzbare zu mystifizieren, und die dabei entweder in eine bloße Beschreibung von Formen und verwendeten Materialien verfällt oder beschwörende Gesänge anstimmt, die Gespinste aus Figuren flechten oder sich in ein Stakkato von Aufzählungen oder fragmentarischen Abbrüchen verliert: sie rhapsodiert, stammelt, interruptiert.

IV. Paradoxe Medialität des ›Über-Setzens‹

Der Zusammenhang von Kunst und Erkenntnis, wie er sich in Ansehung von Intransitivität stellt, enthüllt auf diese Weise eine Schwierigkeit, die für die Frage der Übersetzbarkeit als exemplarisch angesehen werden kann: Denn jede Übertragung, jede Translation beruht nicht nur darauf, ein Symbolisches auf ein anderes Symbolisches zu beziehen oder darein zu überführen, um auf diese Weise die buchstäbliche ›Hinüber-Setzung‹ auf der Ebene der Repräsentation oder Signifikation zu bemeistern, sondern ist selbst ein Mediales, das nicht umhin kann, die Dispositionen und Engführungen des Mediums, seine spezifischen Modalitäten des Eröffnens und Verschließens sowie der Ermöglichung und Einschränkung mitzureflekieren. Die Medialität der ›Über-Setzung‹ betrifft damit ebenso sehr eine Notlage wie Verzerrung, nirgends aber eine Neutralität. Darum birgt sie bereits in sich eine nicht zu tilgende Negativität: Weil sie ein Anderes meint, das sie ohne Mitarbeit des Mediums weder *als* ein Anderes zu kennzeichnen noch *in* ein Anderes zu transferieren vermag, schwankt sie zwischen Aneignung und folglich Überwältigung und Integration oder Löschung, die ihr Usurpatorisches verleugnen, oder aber sie verharrt in Fremdheit, Versagen und Bruch, die der Unerfüllbarkeit des Medialen eingedenk bleiben. Klaus Reichert hat deshalb mit Bezug auf Friedrich Schlegel von einer »unendlichen«, und d. h. auch nicht zu bewältigenden Aufgabe gesprochen, die einen Spagat beschreibt, der zwischen »Appropriation«, »Assimilation« und einem, noch näher zu benennenden Dritten oszilliert. »Der Mensch ist [...] auf das Übersetzen angewiesen«, heißt es gleich zu Beginn der Schrift, das jedoch gleichzeitig an der »Eigengesetzlichkeit der Sprachen« zerschelle¹⁶ und eines Sprungs bedürfe. Zurückgehend auf die unterschiedlichen Etymologien zwischen »Übersetzen« als Wechsel auf eine

andere Seite, und *translatio* oder *transferre* als Versetzung und Verpflanzung schwanke folglich ihr Prozess zwischen zwei Unmöglichkeiten, wie bereits die Übersetzungstheorien des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts herausgestellt hätten, nämlich zwischen der appropriierenden Bewegung der Adäquation, der von Anfang an ein Herrschaftsgestus innewohne, und dem vergeblichen Versuch einer Festhaltung dessen, was die Übersetzung überspringe und damit im Unkenntlichen liegen lassen müsse – ein Verlust, der gerade auch den Verlust des Verlusts mit einschließt, weil er im Augenblick der Übertragung nicht darüber verfügt und auch nicht wissen kann, was ihm entgeht. Reichert spricht hier, wenig prägnant, von »Assimilation« im Wortsinne der »Anähnelung«, die gleichwohl die Dissimilation, die Unähnlichkeit, immer schon mit sich führt und deren Ton der Abstand ist, den das Übersetzte gegenüber dem zu Übersetzenden wach hält.¹⁷ Es wäre also eine Transmission der Verfremdung, die dem Anderen als Anderen Gehör zu verschaffen versucht und darum irritiert oder stocken lässt, um an die Nichteinfachheit der Übertragung und »die Differenz zwischen dem Einem und dem Anderen«, wie Reichert sich ausdrückt, zu erinnern.¹⁸

Die Aufgabe des Übersetzens wäre so letztlich dessen »Aufgabe« im Sinne des »Seinlassens«, und die Frage, die damit aufgeworfen ist, lautet: Gibt es eine Übersetzung, die die Hemmung, das Hindernis der Übersetzung sowie ihr erforderliches Paradox der »Zweisprachigkeit in der Einsprachigkeit«¹⁹ mit verwahrt, indem sie ihre grundlegende Nichtidentität, ihre Verwerfung mit anzeigt? Es sei hinzugefügt, dass Reichert eine dritte Möglichkeit andeutet, die er wiederum von Walter Benjamin und dessen Baudelaire-Übertragung bezieht, nämlich die unlösbare Verflechtung von Verlust und Gewinn, die im Eigenen das Fremde einbüßt, um sich gleichzeitig durch es hindurch zu erweitern. Entsprechend sei die Aufgabe der Übersetzung nicht, den »Sinn« des Gemeinten festzuhalten, sondern, wie Benjamin formuliert, »flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinns das Original [zu berühren], um [...] in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen«.²⁰ Bereits die frühe Arbeit *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* von 1916 hatte die Frage nach der Medialität des Übersetzens ins Zentrum gerückt²¹ und noch messianisch im Sinne einer frühromantischen Sprachauffassung gelöst.²² Denn ihren Halt findet die ans Versagen grenzende Anstrengung der Übertragung in der utopischen Gestalt der Sprache Gottes als »reiner Sprache«, der allein die unmittelbare Nennung des »Wesens« im Wort gelinge, wohingegen die Sprache des Menschen, der Übersetzung bedürftig, an chronischer Verfehlung leidet, wie ebenfalls die Vorrede zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nahe legt.²³ Alles Sprechen ist danach schon *Mediation*, wie alle *Mediation Übersetzung* ist, die ihre Ankunft verweigert und den Grund »aller Traurigkeit und [vom Ding aus betrachtet] allen Verstummens« der Natur ausmacht.²⁴ Ihre Leistung könne daher, wie es später angesichts der Baudelaire-

Übertragung heißt, nur darin bestehen, die Differenzen zwischen Sprachen ebenso zu bezeugen wie ihre »überhistorische Verwandtschaft« zueinander und daran zu wachsen.²⁵ Als Übersetzung des Unübersetzbaren hatte Garcia Düttmann solches charakterisiert, das an künstlerische Verfahren rührt; doch gilt dies für die Kunst selber und ihre schmerzhaft Beziehung zum Diskurs und zur interpretativen Rede im noch gesteigerten Maße: Wie diese die Uneinlösbarkeit des Gesagten und den Medienbruch stets mittransportieren muss, der zwischen ihr und den Objekten, den Bildern und Installationen oder Performances klafft, geht es darum, in jedem Augenblick die Verfehlung, d. h. die Inadäquanz des Kommentars mit einzugestehen sowie auch, dass der Text den ästhetischen Manifestationen stets ein Anderes hinzufügt, das er nicht von ihnen zurückerstattet bekommt. Dann wäre erneut der Eigensinn des Ästhetischen gegen die Angriffe diskursiver Aneignung, aber auch die ›Anähnelung‹ zu verteidigen: Nichts anderes meinte Adorno in seiner Volte gegen das Hermeneutische, das gegen die Ästhetik eine Grenze wahrt und von einer *unaufhebbaren Alterität* handelt, weil die Kunst das Andere des Sagens bewohne. In einer der eindringlichsten und zugleich luzidesten Passagen seiner *Ästhetischen Theorie* spricht deshalb Adorno von der »Rätselgestalt« der Kunstwerke, weil diese noch ihre erschöpfendsten Lektüren überlebten: »Durch ihre Form werden sie sprachähnlich, scheinen in jedem ihrer Momente nur eines und dieses zu bekunden, und es entwischt. [...] Alle Kunstwerke und Kunst insgesamt, sind Rätsel«. Entsprechend wären sie »nicht [...] als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre [...] ihre Unbegreiflichkeit.« Und weiter:

Wer Kunstwerke durch Immanenz des Bewußtseins in ihnen versteht, versteht sie auch gerade nicht, und je mehr Verständnis anwächst, desto mehr auch das Gefühl seiner Unzulänglichkeit, blind in dem Bann der Kunst, dem ihr eigener Wahrheitsgehalt entgegen ist. [...] Schließt ein Werk ganz sich auf, so wird seine Fragegestalt erreicht und erzwingt Reflexion; dann rückt es fern, um am Ende den, der der Sache versichert sich fühlt, ein zweites Mal mit dem Was ist das zu überfallen. Als konstitutiv aber ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo er fehlt: Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.²⁶

V. Das Unding und das ›Chiastische‹

Indessen erweist sich die so gestellte Frage zwischen Kunst und Sprache vorzugsweise noch als eine des Bedeutens, des Symbolischen. Ist in jeder Übersetzung jedoch sowohl das Problem von Alterität als auch ihre Medialität zu thematisieren, gilt dies mit Bezug auf das Ästhetische in anderer Weise. Denn zeigte sich für Hegel der Mangel künstlerischer Schöpfung in deren Angewiesenheit auf den Körper, auf Sinnlichkeit und Materialität, die ihren Sinn, ihr Geistiges beharrlich verunreinige, erweisen sich das Sinnliche und seine Materialität zugleich als Überschuss, als

Exzedenz, welcher nicht nur der diskursiven Rede, dem Verstehen entgegentritt und Widerstand leistet, sondern überhaupt dessen Wahrnehmbarkeit und damit seine Realität und Dinglichkeit garantiert und allererst in eine *Existenz* bringt. *Existenz* und *Exzedenz* gehören damit zusammen:²⁷ Das wird an Claes Oldenburgs *Soft* und *Big Things* ersichtlich. Denn es wäre verfehlt, sie allein mit Blick auf eine Verfremdung, einen Aufstand gegen ihre Instrumentalisierung, ihre Reduktion auf technische Funktionen oder ihren Verbrauch und Bezug zu Abfall zu lesen, wie wir dies zu Anfang, um sie überhaupt namhaft zu machen, getan haben: Entscheidend ist ebenfalls ihr Materialshift, die Verbindung von Essbarem und Nichtessbarem wie Gips, woran man sich die Zähne ausbeißt, oder Schaumstoff und Plastik, die unverdaulich sind, ferner ihre schiere Größe, ihr Überwältigendes, die sie der Skulptur anähneln und eine Sache der Erfahrung, der *Aisthesis* sind. Beide Seiten, die wir dem Ding zuschreiben und die es uns unheimlich werden lassen, sind darin enthalten: Die *Soft Things* scheinen ein Leben, eine Seele zu besitzen, die uns vorwurfsvoll anstarrt, während die *Big Things* sich unbotmäßig aufdrängen und ihren stummen Protest durch ihre Monstrosität bekunden. So ereignet sich in ihnen ein Riss, eine Fraktur, die einen Konflikt, eine Kontradiktion anzeigt, weil sie zunächst an eine schlichte Reminiszenz appellieren und sie *als* Tortenstück, *als* Hamburger oder auch *als* Lippenstift und *Typewriter Eraser* erkennbar machen (vgl. Abb. 2). Denn das Ding »in der Menschenwelt«, wie sich Jacques Lacan ausdrückte, gibt es zunächst nur innerhalb eines »als Rede strukturierten Universums«,²⁸ d. h. im Akt der Wiedererkennung und den Regimen des Symbolischen, während solche »Undinge«, um mit Vilém Flusser zu sprechen,²⁹ im gleichen Augenblick aus der Herrschaft des Symbolischen heraustreten und sie dementieren, wie sie das Ding seiner Zweckdienlichkeit und damit einfachen Gebrauchsfähigkeit berauben. Die Dinge entraten damit ihrer Ordnung, stellen sich dem ›Wort‹, dem Begehren und damit sowohl dem Subjekt als auch dem Objekt entgegen, markieren sich als Grenze, als Fremdheit oder Andersheit, die, wie Lacan in einer an Heidegger gemahnenden Nebenbemerkung hinzufügte, vom Kunstwerk immer wieder neu einer indirekten »Einkreisung« unterzogen werden.³⁰

Tatsächlich hatte Heidegger zu Beginn und im Mittelteil seines *Ursprungs des Kunstwerkes* eine ganz ähnliche Überlegung angestellt, als er, von *Sein und Zeit* (1927) herkommend, zwischen Zeug und Ding unterschied, um der Kunst die Aufgabe der Reflexion auf die Dinghaftigkeit des Dings zuzuschreiben.³¹ Die Kunst ›ver-rücke‹ dessen Stellung, und zwar so, dass sie uns »jäh anderswo« hinstellt, »als wir gewöhnlich zu sein pflegen«. ³² Sie entrücke und verstelle damit das Ding, indem sie mit ihm chiasmisch verfährt und »Erde« und »Welt«, wie sich Heidegger ausdrückt, d. h. seinen ›Grund‹ und seine ›Wirklichkeit‹ oder seinen Sinn, die zueinander in beständigem Streit stehen, auf andere Weise in ein Verhältnis setzt.³³ Anders jedoch als van Goghs verbrauchte Bauernschuhe, die ihrer

Verwendung *als* Schuhe entzogen wurden und, wie Meyer Shapiro hervorhob, eigentlich die Stadtschuhe des Künstlers selber seien,³⁴ sprengen die *Soft* und *Big Things* Claes Oldenburgs die *Dimension* ihrer Dinglichkeit und lassen uns somit im Unklaren darüber, womit wir es überhaupt zu tun haben – das ›Exzentrische‹ und darin unmittelbar Ekeleregende des *Hamburgers* erscheint sowenig als essbares Ding, wie der schlaff herabhängende Lichtschalter oder das in sich zusammengesfallene Telefon als technische Gegenstände genommen werden können: Sie gleichen vielmehr, wie der Löffel, der eine Kirsche zu präsentieren scheint, die unseren Mund vollstopfen würde, oder der überdimensionierte Lippenstift auf einem Panzerfahrzeug, der die Kriegsmaschinerie mit der ›Bewaffnung‹ der Frau durch die Schönheitsindustrie in Verbindung bringt, Albträumen phallischer Begehrensstrukturen und wirken damit einfach nur obszön. Zwar bleiben sie, ihrer Form nach, die Dinge, die sie sind, und stellen sich folglich auch nicht in ihrer vermeintlichen Dinghaftigkeit selber aus, doch sie werden ihrer Dinglichkeit entkleidet, um ihr Phantasmatisches, ihre Besessenheit zu dekuvirieren.

In diesem Sinne stehen die *Soft* und *Big Things* von Claes Oldenburg René Magrittes *Pfeife* näher als den van Goghschen Schuhen, weil sie mit einem Widerspruch, einer Überschneidung operieren und so, obzwar als popkulturelle Objekte, zugleich ins Surreale gleiten. Wie in der Magritteschen Serie *Ceci n'est pas une pipe* (1928–1966) die Pfeife zwischen ihrer Sicht- und damit Erkennbarkeit und ihrer Verneinung, mithin das Bild zwischen Ikon und Satz und also auch das Kunstwerk zwischen der Autarkie des Symbolischen und seiner ästhetischen Re-Präsentation hin und her schwankt, halten die Ding-Objekte Oldenburgs den Platz im Zwischenraum zwischen Stofflichkeit und Oberfläche oder Konkretion und Abstraktion. Gerade die *Soft Things* scheinen entkernt und ausgeblasen; ihre Gestalt gleicht einer Höhlung ohne Volumen und Materialität, reduziert auf ihre reine Oberfläche, die wie eine abgelegte Maske von einer Abwesenheit kündigt und gerade deshalb jene Wunschbesetzungen zu entlarven gestattet, die die *Big Things* in einer umgekehrten Bewegung noch zu übersteigern und aufzublähen scheinen. Die Dinge präsentieren sich also in einer konträren Konstellation, die nicht anders denn als ›Chiasmus‹ zu bezeichnen ist, weil sich in ihr, gleich einer Parallaxe, zwei gegenläufige Ordnungen kreuzen und dadurch einen Raum öffnen, der die *Things* zu dem macht, was sie für uns sind: künstlerische Objekte, die sich, wie ›zahlenlose Rechnungen‹, nach keiner Seite hin eindeutig auflösen lassen. Dabei prononciert der Begriff des Chiasmus eine Spaltung wie irreduzible Verschränkung, die gleichzeitig eine Spannung hält. In diesem Sinne gehört das Chiasmatische überhaupt zum Medialen, weil es sich wörtlich *in medias* befindet und sich daher nur paradox rekonstruieren lässt – ein Beispiel dafür wäre die Stimme, die gleichermaßen an der Artikulation wie am Körper, am Symbolischen wie an Materialität oder Absenz und Präsenz teilhat, insofern wir nicht anders

können, als in ihr einen Laut, ein Gesagtes zu vernehmen und zugleich von ihr angesprochen oder auch abgestoßen zu fühlen.³⁵ Ausdrücklich wird die Struktur des Chiasmus in diesem Sinne von Oldenburg ausgespielt, ja ›ent-zerrt‹, um den Raum gleichsam ein Stück weiter aufzureißen und seine chronische Unvereinbarkeit, sein Nichtversöhnbares zu demonstrieren.

Keiner Doppelcodierung geschuldet, wie man meinen könnte, die zunächst eine Bedeutung versteht, um in einer zweiten Szene die sekundären Konnotationen des Körpers, seine Expressionen oder physiognomische Schrift sowie die sogenannte Sprache der Materialien zu entziffern, handelt es sich vielmehr um eine aporetische Verwicklung, um den Konflikt zweier Gesetzesreihen, die das implizieren, was die mittelalterliche Philosophie als *Insolubiles*, als ›Unlösbarkeiten‹ bezeichnete und die Moderne im weitesten Sinne unter den Begriffen der Paradoxie oder Antinomie rubrizierte. Genau diese Verwicklung hatte Heidegger, von Friedrich Hölderlin herkommend, aus der Unterscheidung zwischen ›Erde‹ und ›Welt‹ zu rekonstruieren getrachtet, soweit sich eine im anderen spiegelt, ohne für sich selbst je Bestand gewinnen zu können. Denn duldet die ›Erde‹ allenfalls eine negative Bestimmung, gibt es die ›Welt‹ nicht ohne sie, sofern sie durch sie allererst aufgerichtet und ausgetragen wird: ›Die Erde‹, so Heidegger, ›ist das, wohin das Aufgehen alles Aufgehende und zwar als solches zurückbirgt‹, während die Welt als das ›Ungegenständliche‹ gefasst wird, worin ›alle Dinge ihre Eile und Weile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge‹, kurz: ihr ›Sein‹ erhalten.³⁶ Und dennoch erscheint in der ›Dingpolitik‹ Oldenburgs anderes: Keine Differenz zwischen Materialität und Sinn, sondern zwischen Praxis bzw. Performanz und *Ekstasis*: Tatsächlich kann der Riss, der das Ding seinem Platz entfremdet, um es *als solches* erscheinen zu lassen, auf ganz unterschiedliche Weise vollzogen werden.

VI. Verwurstung der Dinge

Nimmt man des Weiteren hinzu, dass für Heidegger der Ausdruck ›Sein‹ stets schon mit der Stockung von ›Sinn von Sein‹ versehen war und damit eine ›ursprüngliche‹ Differenz enthielt, stößt man zugleich auf den Gegensatz, der, wie ich bevorzugen würde zu entwickeln, *zwischen Sagen und Zeigen bzw. dem Symbolischen und ›Ex-sistenz‹* zu ziehen wäre.³⁷ Beide Seiten bleiben konträr, einander ›entrissen‹ und doch notwendig aufeinander bezogen. Irreduzibel verwoben treten sie gleichzeitig auseinander, ohne ineinander transferierbar zu sein, ja beide – als Korrelat der Unmöglichkeit einer Selbstinklusion des Medialen – erweisen sich als gegenseitig unübersetzbar. Sie lassen darum auf je eigene Art Zwischenräume entstehen, Klüfte oder Lücken, die lediglich Sprünge, Vexierungen oder ›Aspektwechsel‹ (Wittgenstein) zulassen, in deren Zwischenräumen Reste, Verwerfungen

oder Residuen eines Unbegriffenen hausen. Nichts anderes bedeutet der Hinweis auf das Chiasmische. Es ist nicht nur allem Medialen immer schon immanent, sondern avanciert gleichzeitig zur ausgezeichneten *techné* der Künste, ihrer privilegierten reflexiven Strategie, um genau jenes Dazwischen zu betreten, das die Grenze des Symbolischen deutlich macht und sich jeder angemessenen Darstellung verweigert. Dann ist die Konsequenz, dass es nicht nur Unübersetzbares gibt, weil es Alteritäten gibt, sondern auch, dass sich das Unübersetzbare gleichsam in der Mitte des Medialen und damit auch innerhalb eines jeden Übersetzungsprozesses selber aufhält. Wie ein Parasit wuchert es in dessen Innern, sodass sich Übertragung und Transformation selber als ›Unlösbarkeiten‹/ *Insolubiles* erfahren, die sich mit jeder vermeintlichen Erfüllung nur noch weiter fortschreiben, verpflanzen oder vervielfältigen. Anders ausgedrückt: Das Mediale gehorcht nicht nur einer ›un/möglichen‹ ›Über-Setzung‹, sondern die Nichtübersetzbarkeit erscheint ihr auf untüglbare Weise bereits inskribiert. Sie impliziert die Verweigerung von Ankunft oder Identität. Alle Mediation leidet an dieser Wunde, an der Heimsuchung durch eine nicht zu bewältigende Disparität. Kunst, als die Gleichzeitigkeit ihrer Ventilierung, operiert in deren Feld, beutet es auf exzessive Weise aus. In dieser Hinsicht gehören Kunst und Intransitivität zusammen, ist die ästhetische Praxis der Künste immer schon eine intransitive, die sich der stets neu und anders ansetzenden Praktik des Aufrisses verdankt. Ihre Multiplizität geschieht dabei ohne Methodik, ohne Anleitung und Kanonik: Sie ist eine *techné* ohne definierbares Verfahren, die sich bevorzugt im Singulären ereignet.³⁸ Gleichwohl bleiben für sie, gerade weil sie sich auf Singularitäten der Wahrnehmung beruft, Wiederholung und Variation konstitutiv. Deswegen reicht es, wie im Falle Claes Oldenburgs, nicht aus, ein *Soft Thing* nur einmal und ein *Big Thing* lediglich ein einziges Mal hinzusetzen oder aufzustellen, vielmehr wären an ihnen, im Sinne ständig neuer Experimente und unter Verzicht eines einheitlichen Schemas oder Vorbildes, die verschiedenen Möglichkeiten des Risses immer wieder anders durchzuspielen. Vielleicht kann gerade deshalb die ästhetische Erfahrung überhaupt als eine Erfahrung von *Unübersetzbarkeit* bezeichnet werden. »Kunst bringt Klänge zu Gehör oder stellt Dinge vor Augen, die, wie es Martin Heidegger im *Ursprung des Kunstwerkes* ausgedrückt hat, im Gewöhnlichen ein Ungewöhnliches oder Außergewöhnliches zum Vorschein kommen lassen bzw. dem Geheuren einen ›Stoß ins Un-geheure‹ versetzen, eben weil sie singulär sind und keinen einfachen Anhalt oder Maßstab mit Anderem teilen.« Doch wäre dies keine *conclusio*, kein Ende, sondern eine Rückkehr zum Anfang, dem Ausgangspunkt unserer Überlegungen, die in einer Art sich zitierender Schleife dazu aufforderte, von Neuem zu beginnen, womöglich mit einem anderen Künstler des Dinghaften, z. B. mit Dieter Roths »Wörtlichnehmen« der Metapher, ihrer buchstäblichen »Verdinglichung«, etwa *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden*, der Verwurstung der

Abb. 3: Dieter Roth: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden (1974).



Zwanzigbändigen Gesamtausgabe, erschienen 1970 bei Suhrkamp, entstanden 1974, zerkleinert, mit Gewürzen und Schmalz angereichert in Würstdärmen an Holzgestell ...

Anmerkungen

- 1 Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36), in: ders.: Holzwege. Frankfurt/M. 1950, S. 7–68, hier: S. 56, auch S. 53, 54.
- 2 Theodor W. Adorno: Vers une musique informelle (1961), in: ders.: Musikalische Schriften I-III. Frankfurt/M. 2003 (Gesammelte Schriften 16), S. 493–540, hier S. 540.
- 3 Vgl. dazu auch meine Überlegungen in Dieter Mersch: Gibt es Verstehen?, in: Juerg Albrecht u. a. (Hg.): Kultur Nicht Verstehen. Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung. Zürich, Wien, New York 2005 (T:G/04), S. 109–126; ders.: Ding, Gabe und die Praxis der Künste, in: Andreas Hetzel (Hg.): Negativität und Unbestimmtheit. Beiträge zu einer Philosophie des Nichtwissens. Bielefeld 2009, S. 91–104.
- 4 Vgl. vor allem Roland Barthes: Elemente der Semiologie (1964). Frankfurt/M. 1983, bes. S. 31–48. Vgl. auch Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002, S. 283–326.
- 5 Vgl. zum Motiv der Rose sowie Gertrude Stein und Angelus Silesius: Dieter Mersch: Umberto Eco zur Einführung. Hamburg 1992, bes. S. 23ff.
- 6 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Grammatik (um 1933), hg. von Rush Rhees. Frankfurt/M. 1973 (Werkausgabe 4), S. 77ff. (§ 37, Herv. i. Orig.).
- 7 Ebd., S. 165 (§ 115).
- 8 Ludwig Wittgenstein: Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (1946/47), hg. von Gertrude E. M. Anscombe und Georg H. von Wright. Frankfurt/M. 1984 (Werkausgabe 7), S. 160 (§ 871, Herv. i. Orig.).
- 9 Ludwig Wittgenstein: Eine philosophische Betrachtung (Das sogenannte Braune Buch) (1934/35), in: ders.: Das Blaue Buch, hg. von Rush Rhees. Frankfurt/M. 1980 (Werkausgabe 5), S. 117–282, hier S. 249 (§ 15).
- 10 Ebd.
- 11 Wittgenstein, Philosophische Grammatik (Anm. 6), S. 169 (§ 121), auch: S. 165 (§ 115).

- 12 Vgl. Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen (1945), in: ders.: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt/M. 1984 (Werkausgabe 1), S. 225–577, hier S. 277 (§ 66): »Wie gesagt: denk nicht, sondern schau!«
- 13 Vgl. dazu auch die ausgezeichnete Studie von Klaus Reichert: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München 2003, bes. S. 25–41.
- 14 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon – oder die Grenzen der Poesie und Malerei (1766), in: ders.: Werke und Briefe in 12 Bänden, hg. von Wilfried Barner. Frankfurt/M. 1985–2003, Bd. 5/2 (1989).
- 15 Vgl. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen (Anm. 12), S. 459 (§ 593).
- 16 Reichert, Die unendliche Aufgabe (Anm. 13), S. 9, 11ff.
- 17 Ebd., S. 25ff.
- 18 Ebd., S. 32.
- 19 Vgl. Jacques Derrida: Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese (1996). München 2003, bes. S. 19ff.
- 20 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers (1923), in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1972, Bd. IV.I, S. 9–21, hier S. 20.
- 21 Vgl. Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen (1916), in: ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 20), Bd. II.1, S. 140–157.
- 22 Vgl. Winfried Menninghaus: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie (1980). Frankfurt/M. 1995; Anja Hallacker: Es spricht der Mensch. Walter Benjamins Suche nach der lingua adamica. München 2004, S. 47ff.
- 23 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928), in: ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 20), Bd. I.1, S. 202–430, hier S. 214–218.
- 24 Benjamin, Über Sprache überhaupt (Anm. 21), S. 155.
- 25 Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers (Anm. 20), S. 13.
- 26 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 1970, S. 182, 179, 184ff.
- 27 Vgl. meine Ausführungen in Dieter Mersch: Negative Präsenz, in: Arno Böhler, Susanne Granzer (Hg.): Ereignis Denken. TheatRealität, Performanz, Ereignis. Wien 2009, S. 109–128.
- 28 Jacques Lacan: Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar VII. Weinheim, Berlin 1996, S. 58.
- 29 Vgl. Vilém Flusser: Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen. München 1993.
- 30 Vgl. Lacan, Ethik der Psychoanalyse (Anm. 28), S. 173. Vgl. dazu auch Edda Hevers: »Hinter dem Spiegel«. Lacan und die Abgründe der Malerei, in: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.): Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Zürich, Berlin 2005, S. 163–182, hier S. 172–174.
- 31 Heidegger, Ursprung des Kunstwerks (Anm. 1), S. 19ff., bes. S. 24, 27f., 29–31.
- 32 Ebd., S. 24.
- 33 Vgl. ebd., S. 31–38. Zum Verhältnis von »Erde« und »Welt« vgl. auch meine Überlegungen in Dieter Mersch: Absentia in Praesentia. Negative Medialität, in: Christian Kiening (Hg.): Mediale Gegenwartigkeit. Zürich 2007 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 1), S. 81–94.
- 34 Vgl. zur Diskussion auch Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei (1978). Wien 1992, S. 303ff.
- 35 Dies bildet den Ausgangspunkt einer »negativen« Medientheorie; vgl. dazu vorläufig Dieter Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine »negative« Medientheorie, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004, S. 75–96, sowie ders.: Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium? Frankfurt/M. 2008, S. 304–321.
- 36 Vgl. Heidegger, Ursprung des Kunstwerkes (Anm. 1), S. 31, 33, 34ff.
- 37 Vgl. Mersch, Was sich zeigt (Anm. 4), bes. S. 236ff. Tatsächlich bedeuten »Ekstasis« und »Existenz« das Gleiche: Hervortreten, Aus-sich-Herausstellen.
- 38 Vgl. auch meine Überlegungen in Dieter Mersch: Kunst als epistemische Praxis, in: Elke Bippus (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich, Berlin 2009 (Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste 4), S. 27–47.

How to Taste a Painting

The genesis of the painting by Titian which is now called *The Worship of Venus* is well-known (fig. 1).¹ The Venetian artist had created it between 1518–1519 for the *Camerino d'Alabastro* of Alfonso d'Este, Duke of Ferrara, where it was exhibited together with works from Giovanni Bellini, Dosso Dossi and Titian himself. We also know that in a first moment, the Duke had focused his attention on the Florentine artist Baccio della Porta, called Fra Bartolommeo, who barely had time to produce a sketch before dying in October 1517 (fig. 2).

As many scholars have noted, nothing is more contrary to the thinking of Fra Bartolommeo than Titian's painting.² While the Florentine artist had conceived his work as a pyramidal composition, the Venetian painter decentralized it in a rather striking way. While Fra Bartolommeo had arranged everything in his composition around the statue of the goddess of Love, Titian puts the statue of Venus in a marginal place, (although one not devoid of signification) and confers a capital importance to the landscape where a crowd of little Cupids spreads out along a rather whimsical perspective. The contrast between the two solutions involves not only two different kinds of artistic vision and two opposite ways of conceiving the *dispositio* of a painting, but also two contrasting ways of approaching its *inventio*. Or, to be more precise: Titian's *dispositio* is a result of his specific engagement with the *inventio*. The *inventio* itself – and this is another well-known fact – finds its inspiration in the famous *ekphrasis* of Philostratus who, in chapter 6 of his book *Eikones (Imagines)*, dating from the third century after Christ, puts all his writing talent into the description of a painting (it doesn't matter here whether this painting is real or fictitious) entitled *Erotes (Cupids)*. In all probability, it was the Duke of Ferrara himself who put an Italian translation of this text at the disposal of the painter,³ who used it in the context of a complex *paragone*. It was the Duke's wish and Titian's aim, for the Alabaster Chamber to outdo, if possible the Art Galleries of the Ancients (in this case the Neapolitan Gallery described by Philostratus), whilst the painting of the *Cupids* itself was to enter a severe artistic competition on at least three different levels. On the one hand, the painting was to contend with all other paintings displayed in the Chamber, and probably above all with the *Feast of the Gods* of the old but still brilliant Giovanni Bellini;



Fig. 1: Titian: *The Worship of Venus* (1518–1520). Madrid, Prado.

on the other hand, it was to take up the challenge set out by Philostratus who, in his *ekphrasis*, described a tour de force of ancient painting with a dazzling mass of detail. This involved an attempt to outdo the invisible masterpiece, but also the beautiful and magnificent prose recalling it.

It is this last aspect I would like to focus on in the following reflections. Indeed, it seems to me that the analysis of the well-known relationship Titian created between the text inspiring him and his painting, has paradoxically never been led to its ultimate consequences. This relationship is doubtless one of competition, but of a competition which takes place on multiple and interlinked levels. While Philostratus' text in itself has been generated by the enormous challenge of transforming an image into words, the painting of Titian in turn had to reform the words into an image. This is not particularly exceptional in the context of the Horatian *ut pictura poesis* – in its Renaissance version.⁴ Many artists had faced this problem before Titian and many would face it again after him. What is really exceptional in Titian's approach, is the artist's successful engagement with the innermost core of the *ekphrasis* problem in general and of the Philostratean *ekphrasis* of the *Erotes* in particular.



Fig. 2: *Fra Bartolommeo: The Worship of Venus. Drawing (1517). Florence, Uffizi Gallery, Gabinetto dei Disegni, 1269E.*

As a literary genre, the description of paintings treats of the relationship between picture and word; as a rhetorical genre, of the relationship between sight and hearing. The rhetorical description should be able to give to hearing what the picture offers to sight. In the exercise of declamation and even more in the exercise of ‘translating’ an *ekphrasis* back into a visual image, multiple connections are set up between the pictorial expression and the describing discourse, between the sense of hearing and the sense of sight. One might say that this kind of exercise sets forth a double challenge where logocentrism and oculo-centrism are in turns attacked and praised.⁵ This situation is evidenced in the correspondence between Titian and the Duke of Ferrara, which above all demonstrates the artist’s serious commitment to his task:

My Illustrious Lordship,

The other day [...] I received your letters together with the canvas and stretcher that you sent me; and having read the letters and the included information, it has seemed so beautiful and genius to me [...] and truly the more I have thought about it, the more I am confirmed in my opinion that the greatness of the art of ancient painters was in large part, indeed, in its entirety, aided by those great Princes who

most ingeniously guided them, for which they [the painters] then won so much fame and praise. Therefore, if God grant me that I can in some part satisfy the expectation of your Lordship, who does not know that I shall be praised? And in this I shall nonetheless have given only the body and your Excellency the soul, which is the most worthy part of a picture [...]. I assure you that Your Most Illustrious Lordship could not have ordered me [to paint] anything more pleasing nor more in conformity with my own heart, and I am disposed to invest my every industry and study in it, so that it will turn out beautiful.⁶

In the case of our painting, the great problem of re-transposing a descriptive discourse into visual language is further complicated by the special position the description of the *Erotos* painting takes inside the *Eikones*: We are dealing with the longest and also the most complex one of all the *ekphrasis* in Philostratus's first book. The text presents itself deliberately and consciously as a panegyric of the rhetorician's capacity to re-create with words and sounds the whole range of sensations that could and should be – so we understand – expressed in the original painting solely by means of the visual language. In this exemplary *ekphrasis* the sensations are all organized by word and sound, just as in the painting all sensation is organized by visual means of expression. The move from painting to *ekphrasis* and from *ekphrasis* to painting presupposes a whole operation of centralizing and de-centralizing the sensory effects.⁷ I suggest that we try to follow this operation through the privileged example given by Titian's painting and its literary source.

Let's start by reading the text of the *ekphrasis*, with an eye on Titian's canvas. Philostratus begins his description in a rather abrupt way, with a direct allusion to his sense of sight: "See, Cupids are gathering apples."⁸ The beholder/listener is again addressed by the following sentence which also contains – and here I am anticipating – a first key to Titian's *dispositio* and the Cupids' exceptional place therein: "[...] and if there are many of them, do not be surprised. For they are children of the Nymphs and govern all mortal kind, and they are many because of the many things men love [...]."⁹ After mentioning desire as the symbolic core of the *inventio*, the description turns immediately into a moralizing interpretation: "[...] and they say that it is heavenly love which manages the affairs of the gods in heaven."¹⁰

In Titian's painting, the placement of the statue of Venus so that is silhouetted by the sky, is a very skilful visual translation of this idea. Nothing proves that in the hypothetical painting of the Neapolitan Gallery, this moral idea would have been represented in the same way – thus we begin to understand Titian's cunning game: He is doing everything to convince the educated visitor of the Alabaster Chamber that Philostratus' *ekphrasis* 'could have' taken place in front of his own canvas. By doing so, he slightly corrects Fra Bartolommeo's solution in which Venus was

given a central position; Titian replaces the statue in a sense at the margins of his representation, and yet at the same time – and this is his great innovation – at the highest level.

This way, Titian follows closely and exactly the literary model which talks about Venus' position only at the end of the long and detailed description:

[...] and do you look, please, at Aphrodite. But where is she and in what part of the orchard yonder? Do you see the overarching rock from beneath which springs water of the deepest blue, fresh and good to drink, which is distributed in channels to irrigate the apple trees? Be sure, that Aphrodite is there, where the Nymphs, I doubt not, have established a shrine to her [...].¹¹

The degree of visibility the author of the *ekphrasis* confers to Venus is on the brink of uncertainty: The beholder has to do a real visual effort if he wants to discover her; he will never completely be sure of her real presence there, in the dark and mysterious cavity of the orchard. Titian reduces this uncertainty somewhat, but retains the minor importance of the representation of the goddess. In the painting as in the text, it is the Cupids who are “gathering apples,” the playground of the orchard and the surrounding scenery which constitute the principal object of the pictorial figuration. What we have here is a rare example of bifocal setting in the Renaissance period. It is rather strange that this fact has not yet been mentioned in art history research on Titian's painting. Most of the studies concerning this work have focused on the iconological aspects of the area surrounding the statue of Venus and neglected the true central area; more importantly, they have neglected the fact that the painting really comes together in the internal tension between the display of the main subject and the marginalization of the secondary one. Compared to the challenge of perceiving Venus who is floating between presence and absence, the play of the little Cupids powerfully grasps the senses of the beholder. Yet Philostratus' approach to the Cupids scene is strange, to say the least: “Do you catch aught of the fragrance hovering over the garden, or are your senses dull?”¹²

What is the meaning of this appeal to the sense of smell in the context of the description? An immediate answer contains a thinly veiled compliment to the painter's skill so great – we are made to understand – that it succeeds in suggesting an olfactory sensation by visual means (we shall see further down how Titian dealt with this challenge). A second answer more closely connected to the issues of *ekphrasis* rhetorics, is suggested by the following sentence: “But listen carefully; for along with my description of the garden the fragrance of the apples also will come to you.”¹³ Such an incitement looks rather like a program. What is at stake this time, is the talent of the orator; he is put forward as the rare capacity of transmitting, by the means of word and sound, the most ineffable of all sensations, the sensation of fragrance and perfume.

A first playful but necessary question ('How to smell a painting?'), will necessarily draw an ambivalent answer, depending on one's point of view: One might 'feel/smell' a painting by 'seeing' it or by 'listening' carefully to its skillfully elaborated description. However, one thing is certain – the smell that may emanate from the one or the other way of proceeding will be neither the smell of turpentine nor the smell of oil! In the case of the painting we are talking about, the masterpiece of the Neapolitan Gallery described by Philostratus, this smell must be "the fragrance of the apples."

If we look at the Italian translation of the *Eikones* which Titian had probably known and consulted, we can see that precisely at the most delicate and sensitive point of the *ekphrasis*, the context of synaesthesia is widening in a way we have to take seriously: The sentence "But listen carefully; for along with my description of the garden the fragrance of the apples also will come to you" becomes: [...]*sij pronto al udar' perché da qui a uno poco te percoterando i pomi con le parole insieme.*¹⁴ Which can be translated as: "be ready to listen, for the apples, together with the words, will soon strike you."

This time, the sensory transmission happens, so to speak, in an even more 'striking' way than the one operated by the ineffable medium of smell. It is produced by a direct contact, by touch or even by collision. We understand that, through the spoken discourse, the word 'strikes' the listener's senses. It 'touches' him. It 'hits' him like an apple thrown at his chest. The Italian version of the *ekphrasis* is much more direct, more violent perhaps, and directs the auditory syntax to the sense which has been considered as the most important one of the five senses since Aristotle: "The same account may be given of touch and the tangible. If touch is not a single sense but includes more senses than one, there must be a plurality of tangible objects also. It is a question whether touch is several senses or only one. What, moreover, is the sense-organ for touch?"¹⁵

The sensory shifting performed by the Italian translation can be partially explained through the influence of the Aristotelian School of Padua on the translators of the *Eikones*, Demetrius Moschus and Mario Equicola, the learned secretary of Isabella d'Este. If we read the sentence in the light of the Aristotelian statement, it stands for the capacity of verbal discourse to stimulate, through the sense of touch, all our other senses. Nevertheless, such a reading gets its full justification and complete meaning only by an internal analysis of the relationship between the *ekphrasis* and the painting it generates. If we read the text of the *Eikones* with attention, we realize that, after promising the fragrance of the apples to the listener, Philostratus leaves the subject completely aside. And yet, he insists on the beauty of the "golden and red and yellow"¹⁶ apples (*pomi di colore aureo e focoso e solar*), on the wings of the Cupids which are "dark blue and purple and in some cases golden,"¹⁷ noting that they "all but beat the very air and make har-

monious music.”¹⁸ Here, the Italian translation slightly modifies the chromatic of the description in order to create one more fitting to the object: *nere e rosice e auree sono le ali et alcuni batthono con esse quasi l’aere con armonia musicale*. What follows is a slow and skilful shifting from the descriptive to the narrative mode:

Ah, the baskets into which they gather the apples! What abundance of sardonyx, of emeralds, adorns them, and the pearls are true pearls; but the workmanship must be attributed to Hephaestus! But the Cupids need no ladders wrought by him to reach the trees, for aloft they fly even to where the apples hang.

Not to speak of the Cupids that are dancing or running about or sleeping, or how they enjoy eating the apples, let us see what is the meaning of these others. For here are four of them, the most beautiful of all, withdrawn from the rest; two of them are throwing an apple back and forth, and the second pair are engaged in archery, one shooting back. Nor is there any trace of hostility in their faces; rather they offer their breasts to each other, in order that the missiles may pierce them there, no doubt. It is a beautiful riddle; come, let us see if perchance I can guess the painter’s meaning.¹⁹

You will have noted the centrality to this narrative of the apple, acting as a symbolic object of desire. As such, the fruit is visually coveted, touched, eaten. Within this multi-sensory and pan-sensual scene, the Italian translator focuses on the episode of the thrown apple (*dui se rimandono uno pomo al altro*), as an emblem of his *ekphrasis*. The diegesis overflows its own borders and integrates the listener/ beholder in this orgy of the senses: *da qui a uno poco te percolerando i pomi con le parole insieme* (“for the apples, together with the words, will soon strike you”). Philostratus’ final injunction “look!” (*skopei gar*), is the polar opposite of the inaugural one (“listen carefully”), and asks the listener to withdraw from his attitude of listening to an *ekphrasis* in order to adopt the attitude of the well-advised beholder of a painting. Sight acts as a control for hearing, and the best proof of the quality of an *ekphrasis*, is to compare it to the painting itself. Let us now have another look at Titian’s canvas ourselves. Everything is there; we have good reasons to believe Titian’s own claim that nothing would have been “more pleasing nor more in conformity with [his] own heart”²⁰ than the task the Duke of Ferrara ascribed to him. It’s in this context I would like to repeat the two questions which are, in the end, only two sides of the same coin: What was the modality which allowed Titian to face the basic problem of the Philostratean *ekphrasis*, namely, as we have seen, the problem of the multi-sensory?²¹ What position is allocated to the beholder of such a painting, a painting which aims to be a real knot of synaesthesia?

There is little doubt that, against the suggestive capacity of speech and hearing as emphasized by Philostratus’ discourse, we have to attend to the capacities of painting

and of the visual in the picture inspired by this text. We must therefore identify the visual centre of the scene, and this despite the crosswise perspective and despite the chaotic mess of forms and colors dominating it. The attentive eye will thus discover, in the middle part of the picture, slightly to the left, the most important visual sign, one which helps us to re-centralize our perceptual efforts: There, a Cupid is watching us (fig. 3). This Cupid is standing alone amongst his companions, most of whom are paired in play. Yet, the look he gives the beholder, takes him out of isolation and integrates him into another, and no less attractive, game. For the *connoisseur* of Renaissance painting this figure comes as no surprise. Under the particular features of this Cupid it assumes the role of the ‘admonisher’ which had already been defined by Leon Battista Alberti in his famous treatise *Della Pittura* (1435):

In an *istoria* I like to see someone who admonishes and points out to us what is happening there; or beckons with his hands to see; or menaces with an angry face and with flashing eyes, so that no one should come near; or shows some danger or marvellous thing there; or invites us to weep or to laugh together with them.²²

It’s this Albertian figure of the ‘admonisher,’ disguised under the features of the Cupid looking at us, which is in charge of centralizing Titian’s difficult composition. But we should not forget that for Alberti, the ‘admonisher’ was not only a figure of contact, but, first of all, was thought to be a character of the *storia*, even if a multi-functional one. So we should stop for a moment in order to inquire more closely into the action Titian’s Cupid is involved in. Half sitting, half standing, this Cupid shows an attitude rather difficult to characterize, and is uneasy to define exactly what he is really doing. The apple he holds in his right hand covers the bottom of his face. Is he tasting the fruit? Is he enjoying its perfume? Or is he giving it a kiss before throwing it towards one of his companions, like some of the Cupids in Philostratus’ description: “[...] and so the one kisses the apple before he throws it, and the other holds out his hands to catch it, evidently intending to kiss it in his turn if he catches it and then throw it back [...]”²³

It is difficult to say which one of the senses is put forward by Titian’s interpretation of the Philostratean text: Is it taste, touch or smell? Or is it all of them together? Despite these uncertainties, one element is absolutely obvious – the element of sight, that is, the staring gaze of the little Cupid. There is no doubt that the strategic importance of the ‘admonisher’s’ figure for the pictorial composition is due to the thematization of the gaze. This observation calls for a second one: In contrast to Philostratus’ description, this Cupid has – at least apparently – no playmate, the child stands alone. His loneliness is further emphasized as he finds himself standing in the middle of several activities going on between the different couples of little Cupids to his right and to his left: Two of his playmates are kissing each other, some of them are shooting love darts, others in the foreground are thro-

Fig. 3: Titian: The Worship of Venus. Detail.



wing apples at their companions. Compared to the activities of his companions, the direction of this solitary Cupid's stare forms a perpendicular axis creating a connection to an invisible interlocutor.

The moment has come to remember the admonition of the *ekphrasis* as it is reproduced by the Italian translation: [...] *sij pronto al udar' perché da qui a uno poco te percoterando i pomi con le parole insieme.* – “[...] be ready to listen, for the apples, together with the words, will soon strike you.” As we have already seen, the Italian translator had re-formulated the original admonition of the Greek text: “But listen carefully; for along with my description of the garden the fragrance of the apples also will come to you.”²⁴ Yet, Titian's painting is not meant for the ear, but for the eye. If the fragrance of the apples is to reach the beholder of the painting, it is certainly not by the means of hearing but – we might say – by the means of ‘optic delight.’ If the apple the admonisher-Cupid seems to be about to throw hits the beholder, it will doubtless be in a virtual way – by means of an ‘optical transfer,’ so to speak.

Let's dwell for a moment on the sensory uncertainty of this detail, or, to be more precise, on its multivocality. If in the Greek text it was the perfume of the fruit that had to be transmitted to the listener by the rhetorician's words, while in the Italian translation the golden fruit had to touch, even to hit, the listener directly, in Titian's version the sensory transfer is much less determined, much more poetic

and also much more complex. For my part, I wouldn't exclude that Titian may have introduced an additional playful allusion to the sense of taste. We certainly will never know whether Titian's Cupid is really biting the apple in his hand, and whether it is the flavor he wants to transmit to his invisible playmate through his fixed and insistent stare. What we know is that the discussion about the five senses and their figurative representation underwent an extremely significant evolution in the circles Titian was in contact with. So, in Lodovico Dolce's *Dialogue on Painting*, published in Venice in 1557, Pietro Aretino, the spokesman of the Titianesque poetics, makes the following observation:

Puossi ben dire, che quantunque il pittore non possa dipingere le cose, che soggiacciono al tatto; come sarebbe la freddezza della neve: o al gusto; come la dolcezza del mele: dipinge non di meno i pensieri e gli effetti dell'animo.

One may properly say, that although the painter cannot depict those things which stand subject to touch (like, for example, the coldness of snow), or the taste (like the sweetness of honey), he depicts, nonetheless, the thoughts and feelings of the spirit.²⁵

Furthermore, Robert Klein, in his now classic 1961 study, has already pointed out the part Venice had played in this long-lasting reflection about the notion of taste (*gusto*) and its relationship with the notion of critical judgment (*giudizio*).²⁶ The most significant development of this reflection has been advanced by the same Dolce:

[...] la pratica fa il giudizio: e vi affermo, ch'è piu agevole, che l'intelletto, che l'occhio, s'inganni. Non di meno tenete pur fermo, che in tutti è posto naturalmente un certo gusto del bene e del male, e così del bello e del brutto, in modo, ch'è lo conoscono.

[...] practical experience produces judgement; and I tell you roundly that all men are endowed by nature with a certain sensitivity towards god and evil, and similarly towards beauty and ugliness, in such a way that they recognize these attributes.²⁷

In the context of the theoretical discussion around Titian's 'oeuvre,' the painting of the *Cupids*, ordered by the Duke of Ferrara, may have had the decisive role of starting a practical and concrete reflection about the capacity of the Art of Painting to operate, on the basis of the suggestions of an ancient *ekphrasis*, a de-centralization and re-centralization in the matter of perception, by the direct display of a 'sensory transfer.'

The question 'How to taste a painting' raised by the title of my essay may now be answered, in Titian's good company. The only way to 'taste' a painting is – there is no doubt – by looking at it!

- 1 Many thanks to Matei Candea and to Lilian Juriens for the help given in the preparation of this article.
- 2 Cf. fundamentally Charles Hope: The 'Camerino d'Alabastro' of Alfonso d'Este, in: *The Burlington Magazine* 113 (1971), pp. 641–650 and pp. 712–721; Michaela J. Marek: Ekphrasis und Herrscherallegorie. *Worms* 1985 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 3), pp. 39–74; John Shearman: Alfonso d'Este's Camerino, in: *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*. Rome 1987, pp. 209–229; Rona Goffen: *Titian's Women*. New Haven, London 1997, pp. 107–126, and Stephen I. Campbell: *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the 'Studiolo' of Isabella d'Este*. New Haven, London 2006, pp. 252–269.
- 3 Marek, Ekphrasis und Herrscherallegorie (note 2), pp. 123–137; Philipp P. Fehl: *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting. Essays in the History of the Classical Tradition*. Vienna 1992, pp. 46–87; Goffen, *Titian's Women* (note 2), p. 110.
- 4 See still Rensselaer W. Lee: *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting (1940)*. New York 1967.
- 5 Among the immense literature on this problem were especially helpful the articles of Fritz Graf: Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike, and of Otto Schönberger: Die Bilder des Philostratos, both published in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (ed.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, pp. 143–155 and pp. 157–173, as well as the articles of Simon Goldhill: *The Naïve and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, and of Norman Bryson: *Philostratus and the Imaginary Museum*, both published in: Simon Goldhill, Robin Osborne (ed.): *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge, New York 1994, pp. 197–223 and pp. 255–282.
- 6 »Illustrissimo Signore mio, L'altro giorno con la debita mia reverentia recevi le lettere sue insieme con il tellaro et tella che la mi manda, et lette le lettere et la informatione inclusa la mi è parso tanto bella et ingegnosa, che non so che si potesse trovare et veramente quanto più vi ho pensato, tanto più mi sono confirmato in una opinione che la grandezza de l'arte di pictori antichi era in gran parte, anzi in tutto aiutata da quelli gran Principi, quali ingeniosissimi li ordinaveno, di che poi avevano tanta fama et laude. [...] Ma lasciamo stare [...] io affirmo che più grata cosa né più conforme al mio core Vostra Illustrissima Signoria non mi haveria potuto ordinare, et li son per mettervi ogni mia industria et studio, acciò che la vengi bella.« Letter published by Giuseppe Campori: Tiziano e gli estensi, in: *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti* 27 (1874), pp. 581–620, here pp. 586–587. The English translation is quoted after Goffen, *Titian's Women* (note 2), p. 111.
- 7 Concerning the multi-sensory in the paintings for the *Camerino d'Alabastro*, see the fine study of Valeska von Rosen: 'Diletto dei sensi' and 'diletto dell' intelletto.' Bellini's and Tizian's 'Bacchanals' for Alfonso d'Este in the Context of their Reception, in: *Städel Jahrbuch N. F.* 18 (2001), pp. 81–112.
- 8 All English quotations follow Philostratus the Elder, the Younger: *Imagines / Callistratus: Descriptions*. With an English translation by Arthur Fairbanks. Cambridge, Mass. 1979, pp. 20–29, here p. 21.
- 9 Philostratus, *Imagines* (note 8), p. 21.
- 10 *Ibid.*, p. 23.
- 11 *Ibid.*, p. 29.
- 12 *Ibid.*, p. 21.
- 13 *Ibid.*
- 14 All quotations of the old Italian translation by Demetrius Moschus follow the transcription of Maria Raina Fehl after the Ms. Ital. 1091 of the Bibliothèque Nationale of Paris published by Marek, Ekphrasis und Herrscherallegorie (note 2), pp. 133–135.
- 15 Aristotle: *De Anima*, II, 11, 422b17. Translated by Michael Durrant. London, New York 1993, p. 44.

- 16 Philostratus, *Imagines* (note 8), p. 23.
- 17 *Ibid.*
- 18 *Ibid.*, p. 25.
- 19 *Ibid.*
- 20 In the letter which was published by Guiseppe Campori: *Tiziano e gli estensi*, in: *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti* 27 (1874), pp. 581–620, here pp. 586f.
- 21 On the multi-sensory of Tizian's paintings, cf. Lucia Corrain's fine essay: *Les sens de Vénus*, in: Omar Calabrese (ed.): *Vénus dévoilée. La Vénus d'Urbino du Titien*. Exhibition catalogue. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2003–2004. Gand 2003, pp. 165–181. On the context, see Tonino Tornitore: *Scambi di sensi. Preistoria delle sinestesie (sec. XV-XVII)*. Turin 1988 (*Collana di semiotica critica*). On the reception of Tizian's painting, see Anthony Colantuono: *Titian's Tender Infants. On the Imitation of Venetian Painting in Baroque Rome*, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* 3 (1989), pp. 207–234.
- 22 »E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegna a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso crucciato e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa, o te inviti a piangere con loro insieme o a ridere.« Leon Battista Alberti: *On Painting*. Translated by John R. Spencer. London 1956, p. 78.
- 23 Philostratus, *Imagines* (note 8), p. 25.
- 24 Cesare Ripa: *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione*. Roma 1603, p. 448.
- 25 Mark W. Roskill: *Dolce's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. New York 1968 (Toronto 2000), pp. 96f.
- 26 Robert Klein: *La forme de l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne. Articles et essais*. Paris 1970, pp. 341–353. Concerning the history of the 'taste' (respectively of the 'good taste'), one may refer to Ute Frackowiak: *Der gute Geschmack. Studien zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs*. München 1994; George Dickie: *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*. New York et al. 1996, and Carolyn Korsmeyer: *Making Sense of Taste: Food & Philosophy*. Ithaca, NY 1999. For what concerns the Renaissance, one should refer to the important considerations of David Summers: *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (1987). Cambridge et al. 1994, pp. 54–109, and of Michel Jeanneret: *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la renaissance*. Paris 1987.
- 27 Roskill, *Dolce's 'Aretino'* (note 25), pp. 102f.

HENRI DE RIEDMATTEN

Bill Viola's Tears

Refraction, Reflection, Disturbance

Bill Viola is an artist who cries:¹ “I cry a lot,” he says. “Usually once a day. I think it’s one of the most profound forms of human expression.”²

I

In 2000, Bill Viola started working on a cycle of videos – brought together under the title of *The Passions*³ – whereby he explores the human passions as expressed by the body, above all by the face. According to the artist, the project goes back to the year 1998, when he was a scholar-in-residence at the Getty Research Institute, Los Angeles. The residence at the Getty offered him a cell for silent reflection as well as unlimited access to the masterworks of the museum. Moreover he participated in a weekly seminar (entitled “Representing the Passions”) that investigated how to represent extreme emotional states when their nature defies representation. The visually as well as intellectually stimulating environment of the Getty Research Institute appears then as the context from which emerges Viola’s *Passions* cycle.⁴

Bill Viola’s work doesn’t arise solely from intellectual endeavors, but also from the emotional events and states that delineate the artist’s existence. Far from being excluded from his artistic production, the events that affect the artist’s everyday life in one way or another assert themselves explicitly as an inspirational force driving his creation.⁵ Viola reveals to us that precisely during the time he was at the Getty, his father was dying slowly and inexorably. He tells us he spent a lot of time crying that year, and notably describes his encounter at the Art Institute of Chicago with the *Weeping Madonna* (1470–1475) by the Netherlandish painter Dieric Bouts (fig. 1).⁶ Touched most deeply by the Virgin’s face and the detail of her eyes, swollen and red from having cried too much, tears still streaming down her cheeks, he began sobbing, uncontrollably. Viola analyzes with finesse his own reaction to the representations of the Crying Virgin: a circuit of sympathy⁷ had



Fig. 1: Dieric Bouts: Mater Dolorosa (1470–75). Oil on oak, 38.8 x 30.4 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago.



Fig. 2 : Dieric Bouts: Christ Crowned with Thorns (c. 1462). Oil on canvas, transferred from wood panel 43.8 x 37.1 cm. London, National Gallery.

formed from the image to the spectator and, reminded of his own sorrow, he began to cry. They were both crying, caught in a mirror effect. This meeting resulted in radical change in perceiving the function of an artwork.⁸ The emotional quality of his response to the Bouts Madonna, outside any intellectual consideration, seems to have made everything that followed possible. In other words, one finds Viola's own tears at the very source of the *Passions* cycle.

The *Weeping Madonna* from Chicago corresponds to a very popular type of private devotional half-length image⁹ – the *Mater Dolorosa* – that Bouts and his workshop must have produced in an almost industrial quantity.¹⁰ Furthermore, in the fifteenth-century Netherlands, the *Mother of Sorrows* (or *Weeping Madonna*) is frequently associated with another type of devotional image, relating to Passion of Christ, such as the *Man of Sorrows* or the *Christ Crowned with Thorns* (fig. 2). Put together, they compose a small hinged diptych, and thus form a kind of portable altarpiece, to be opened and closed at ease. Sixten Ringbom even sees in it the ideal devotional instrument, “handy and suitable as a recipient both for the *Aves* and the *Pater noster*.”¹¹

For instance, the National Gallery in London possesses a similar *Mother of Sorrows*, from Bout's workshop, this time accompanied by his *pendant*, the *Christ Crowned*



Fig. 3: Dieric Bouts, workshop of: Mater Dolorosa and Christ Crowned with Thorns (c. 1475–1500). Oil on oak, 36.8 x 27.9 cm/36.8 x 27.8 cm. London, National Gallery.

with Thorns (fig. 3).¹² Coupling the diptych's two panels reveals some aspects of their representation. The Virgin is depicted in three-quarter, her hands put together in a praying position, and leans slightly to the right, towards her Son. She is indeed turned to her Son, but their eyes do not meet. Christ, in a frontal position with crossed hands, functions almost as a counterpoint. The two images converse, but in another way: both are crying. The Mother's compassionate tears respond to the Son's tears of suffering. Tears – instead of gazes – serve as the 'hinge' between the diptych's panels. Their eyes don't meet but their eyes cry. And the spectator outside of the tableau is not struck by the eyes – drifting away because of the pain and not gazing upon any object – but by their secretions, their tears, urging him to meditate on Christ's Passion and to emulate the compassion of the Virgin.

II

Dolorosa (2000),¹³ one of the first groups in the cycle, responds intimately to this devotional image pair (fig. 4). It presents a small format diptych structure, on two freestanding hinged LCD flat panels.¹⁴ Using the same digital flat screens



Fig. 4: Bill Viola: *Dolorosa* (2000). Color video diptych on two freestanding hinged LCD flat panels, 40.6 x 62.2 x 14.6 cm, edition of five. Photo: Kira Perov, courtesy Bill Viola Studio.

that were designed for portable computers, this work ingeniously connects two “distant but parallel”¹⁵ times, both witness to a revolution affecting the physical constitution of the image. The video image is also easily transportable, and can thus accompany every individual in any of his movements, while maintaining its immersive impact.¹⁶

The left panel is occupied by a woman and the right panel depicts a man. They are both represented *en buste*, before a neutral, brushed, grey-brown tuned background. Their faces, slightly larger than life, are side-lit by a golden light so that even their most intimate features show up with clarity. Both are crying, tears streaming down their cheeks. Both panels deliver a moving image that traces, in a loop, the evolution of their sorrow. In extreme slow motion, their heads slowly move to adopt different positions attesting to their grief.¹⁷ On the same level as the Virgin-Christ couple from Bouts workshop, the man and the woman do not actually interact here, but enter a dialogue through their desolation, while exhibiting their tears to the spectator. *Dolorosa* reformulates the attributes of the devotional image through a medium that delivers a moving one while keeping the empathic approach of its fifteenth-century inspiration. This approach consists in the dramatic close-up, the absence of

narrative context and the nonexistence of any scenic accessories, revealing a spatial setting reduced to a black or neutral background. But in *Dolorosa*, as throughout the *Passions* cycle, Bill Viola seems less concerned with appropriating or restaging old pictures than getting to the roots of his emotions and to the nature of emotional expression itself.¹⁸ His work rests primarily on the desire to probe the quality of transmission of an emotion from one individual to another, to explore this strong empathic flux capable of connecting human beings with each other, and even to investigate the very human response to another's pain that we call compassion. The spectator is left then to contemplate and to respond to the daily tragedy of the suffering of his peers, without even needing to consider the reasons for their distress. Of course, *Dolorosa* still falls within the Christian tradition of the devotional image, due to its title, structure and staging. But in presenting just a man and a woman and not the Virgin and Christ, it strips away the iconographical signs enabling any individualization or identification of the two participants; it could plausibly be any of us and we thus partake of everyone's sorrow.

III

Surrender (2001), also from the *Passions* cycle, present itself as a silent video diptych, composed of two plasma flat-panel screens, mounted on the wall in a vertical configuration, one over the other (fig. 5).¹⁹ The piece stages two characters from the waist up, in axial symmetry, suggesting a reflection process (fig. 6).²⁰ But this mirror-like display disqualifies itself insofar as it pronounces at the same time the alterity between the two actors of the image, by their different genders – a man and a woman – as well as by the color of their clothes: the man wears a red shirt while the woman is in blue. Their affected position and the exhaustion that above all emanates from their faces bear witness to their deep inner desolation. In *Surrender* – as the title suggests – the artist engages in a 'pathognomic' study of the affliction, deep sorrow and despair of the human being.

On this vertical diptych, both characters stand erect without making eye contact, before they simultaneously lean towards each other, as if they were trying to touch or more precisely, to embrace one another (fig. 7).²¹ Their faces cannot meet, and soon they find themselves confronted with the existence of a water surface at the border of the two panels above and beyond the picture frame, the water confirming the limit already described by the frames demarcating the two screens (fig. 5). At the moment that the two characters, fully inclined, are about to engage the surface, we distinguish their reflection in motion on a thin strip at the linked extremities of the two pictures, making us even more aware of the presence of a water surface. Both actors achieve their descent and their faces meet the water.

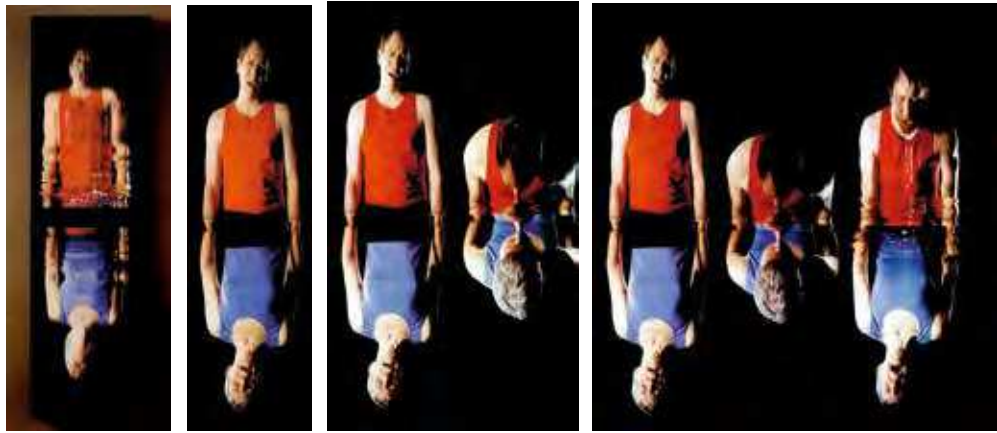


Fig. 5–9: Bill Viola: *Surrender* (2001). Color video diptych on two plasma displays mounted vertically on wall, 204.2 x 61 x 8.9 cm, edition of six. Photo: Mike Bruce, courtesy Anthony d’Offay, London.

Finally they stand up and their emersion naturally troubles the surface. Water – like tears – streams off their faces, further disturbing the surface (fig. 8). But oddly, it is the image of their ‘bodies’ and not of their ‘reflections’ that is undulating; this oscillation gains ground and progressively invades the two screens (fig. 9). Gradually we become aware that it is not their bodies cut off at the waist that we see dominating the frame but rather the reflection of their bodies! Thus the thin strip which was supposed to represent their reflection at the edge of the image gives in reality direct access to the person.

The disturbing of the water reveals to us a ‘scopic’ display, showing the image to be not of the actors directly but of their reflection, their mirror doubles. Viola films the water surface, not the characters directly. The spectacle of their movements captured by the video camera is provided through a natural mirror. Thereby, we find ourselves in a sort of double medial distance from them.²² The artist is playing here on the degree of reality that the image discloses: the image of a body that turns out to be the image of a reflection of a body. The ‘truth’ of the image, so to speak, is revealed to us through its being disturbed.

Moreover, *Surrender* transcends the traditional pathos-representation by using the reflective properties of the water surface – and especially by troubling them. The distortion of the actors’ physical features, determined by the passion inhabiting them, is indeed emphasized by the trouble of the medium; the increasing perturbation of the surface depicts even more intensely the emotion that grasps the two protagonists. The piece adds to the actors’ performance, deepening their already



deformed bodies through the distortion of the medium of their own reflection, representing the human passion of sorrow in its most extreme stage. The troubling of the surface amplifies and finally overwhelms the troubling of the face.

But the literal connection of the natural mirror to the devastated faces is a stream of 'tears.' The tear, traditionally the most explicit manifestation of sadness on the afflicted's face, is at the same time the 'troublemaker' pounding the surface. Indeed, their faces gently penetrate the water; when they emerge, the surface convulses and begins to undulate. Then the flood that streams off their faces once again hits the surface. It appears to be a torrent of tears. In truth, the whole represented space is nothing but tears. In fact, Bill Viola, during his conversation with Hans Belting, explains that he encouraged the two performers – Weba Garretson and John Fleck – to consider the water tank as filled with the tears of everyone who has ever cried. They were to bend down and submerge in the source of all sorrows.²³ So, when they emerge, their faces have absorbed these universal tears and they discharge them again on the surface of this fount of sadness.

This cycle of bending down, facial immersion and standing up is repeated three times²⁴ and agitates the water surface to such an extent that it ends up disintegrating both their bodies, dissolving them into an arabesque of pure light and color.²⁵ Thus, the process itself of representing the two protagonists in *Surrender* – a process that unveils itself through the 'bi-mediality' of the image: a plasma screen presenting an image in motion reflected and disturbed in a natural mirror, that is in the water surface – gradually transforms their faces and their torsos into pure emotion.



Fig. 10–13: Bill Viola: Purification (2005) [*Basin of Tears*]. Video installation, rear projected color High-Definition video diptych. Screen size: 223 cm x 260 cm; room dimensions variable, 52:10 minutes. Photo: Kira Perov, courtesy Bill Viola Studio.

Surrender conjugates then a double archetypal quality of natural mirror and purification symbol, both of them proper to the aqueous element. But the union between mirror and purification is embodied by the operation of tears, and even more by the double function that their disturbing the surface has in the image: a) A medial function: the disturbance of the surface lifts the veil of illusion that had heretofore covered the work. It reveals that the image is actually a water mirror, and provokes in us the odd pleasure we experience upon receiving the interpretative key to the work in front of us. b) A mystical function: the disruption of the surface translates with even more intensity the disruption of the soul, transforming the image into pure emotion. It results from a partial immersion of the two characters in the basin, and then from the tears that are drawn from it. The ‘tears’ adorn their faces, already afflicted, and then they drip off to hit the surface and thus return to their source. The actors’ silhouette is now an undecipherable abstraction, a *via negativa* of the image, a nebula, a ‘shadow’ unveiling us their ‘passion’ in its most achieved expression.

This cycle of compassion and purification through water is ultimately a baptism²⁶ – a ‘baptism of tears.’ The notion of ‘baptism of tears’ appears in the first place among the Greek Fathers, whose texts are filled with abundant tears of all sorts: tears of compunction (from the Greek *penthos*, compunction is penitence mixed with sensitivity),²⁷ tears of love, tears of fear, etc.

While the Greek Fathers in general insist on the purificatory power of tears, St. Gregory of Nazianzus (c. 325–389) explicitly mentions tears as a fifth baptism. The four others are, in increasing order of perfection, the – allegorical – baptism of Moses in the water of the Red Sea; the baptism of John the Baptist, which was not only in water but also ‘unto repentance;’ the one of Christ in the Spirit; the baptism by martyrdom and blood, which Christ himself also underwent. The baptism of tears is in a way more painful than the one of martyrdom.²⁸ Other



Greek spiritual writers use the notion of ‘baptism of tears,’ regarding it in high esteem and as being even more purifying than traditional baptism.²⁹

The idea that tears are like a new baptism appears similarly in the Christian West, notably in the Middle Ages. Pierre Adnès mentions as an example Thomas of Froidmont (second half of the twelfth century), or quotes an excerpt from the *Epistles* of Guigues II the Carthusian († 1188): “At the baptism of babies, the purification of the interior man is figured and signified by the exterior ablution. Here, on the contrary, from the interior ablution proceeds the exterior purification. O happy tears, whereby interior stains are washed away and the fires of our sins are extinguished!”³⁰

It seems therefore perfectly relevant to refer to *Surrender* by Viola in these terms – while taking into consideration his syncretic and universalizing approach to diverse spiritual traditions – for it stages a traditional immersion-emersion ritual, whose purificatory virtue increases due to the presence of tears that trouble face and surface. Viola’s ‘baptism of tears’ visually responds to the traditional purification ritual through water, but we are here in the presence of a purification ritual whose waters are the tears shed by all humanity.

IV

Such a ‘baptism of tears,’ whose cathartic efficiency is signified as much by the desolation on the character’s face as by the disturbance of their reflection at the water surface, is again thematized in *Purification* (2005). This piece comes after the *Passion* series and is part of Viola’s latest big project: *The Tristan Project*. Indeed, Bill Viola, Esa Pekka Salonen, music director of the Los Angeles Philharmonic and the opera director Peter Sellars decided to collaborate on a new production of



Fig. 14: Bill Viola: *Migration* (1976). Video-tape, color, mono sound, 7 minutes. Photo: Kira Perov, courtesy Bill Viola Studio.

Richard Wagner's *Tristan und Isolde*, with the desire of reformulating the notion of *Gesamtkunstwerk* according to a new aesthetic incorporating music, stage performance and visual art.³¹ *Purification* is one of the works created on the occasion of this production of *Tristan und Isolde*. But due to its deliberate universal nature, the piece has been exhibited afterwards not only outside its Wagnerian context but also independently from the other works of the *Tristan Project*.³² In addition, the component parts of *Purification* exist as individual works.

As it appears in the *Tristan Project*, *Purification* is a silent video installation consisting of a rear projected color High-Definition video diptych. The work is structured of seven image sequences taking place in slow motion, across a time span of 50 minutes.³³ The contiguous sections embody the ritual preparations for a symbolic sacrifice required for the transformation and rebirth of the two characters: *The Approach*; *The Arrival*; *The Disrobing*; *Ablutions*; *Basin of Tears*; *The Cleansing*; *Dissolution*.

Basin of Tears is the fifth part of the purification process that constitutes *Purification*. The two characters wearing a simple *perizonium* find themselves standing, head lowered, in front of an altar table situated in the foreground, on which rests a round basin filled with water. They raise their heads and slowly move forward toward the basin, so that the reflection of their face and shoulders gradually appears on the water surface. They put their hands flat on the table, close their eyes and bend down toward the receptacle (fig. 10).

Basin of Tears reproduces the cycle of bending down, facial immersion and standing up that is familiar to us from *Surrender*. Likewise the reflection of the actors is distorted after they emerge from the basin, and this distortion is likewise accentuated by the tears that their faces have gathered and then re-deposit on the surface (fig. 11). The two protagonists also repeat the cycle three times.³⁴ Shortly before their second immersion, they grasp the basin with their hands and, as they break the surface with their heads, water overflows the basin with increasing intensity. The actors wear an ecstatic smile the last time they come out of the water (fig. 12),

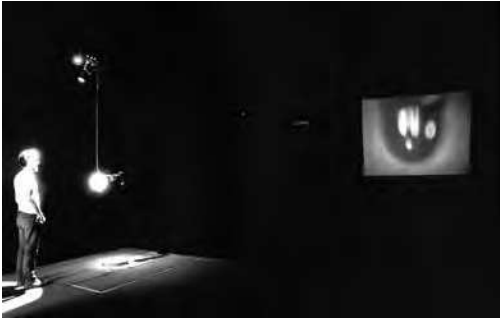


Fig. 15: Bill Viola: *He Weeps for You* (1976). Video/sound installation. Photo: Shigeo Anzai, courtesy Bill Viola Studio.



Fig. 16: Bill Viola: *He Weeps for You* [detail] (1976). Video/sound installation. Photo: Kira Perov, courtesy Bill Viola Studio.

but their features quickly break down and we can now read in them a profound desolation (fig. 13). Their shaking and their sobbing which convulse their bodies emphasize their distress. We are again, in an even more evocative way, confronted with a ‘baptism of tears.’ The video sequence – which features an immersion-emersion rite in a basin of tears – also brings together the expression of the human passions, the disturbed mirror-play and the flood of tears.

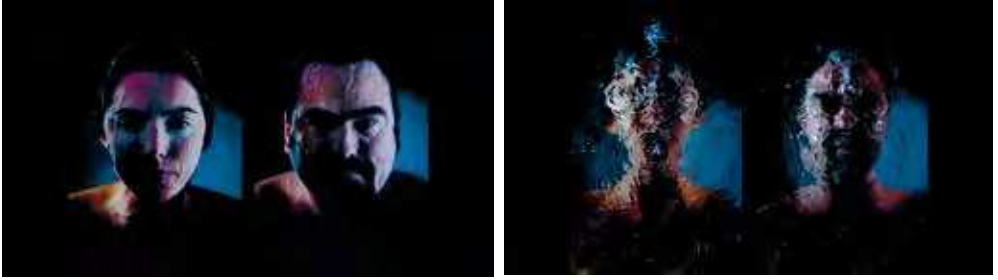
The exhibition of a face’s reflection in a round basin appears previously in Viola’s work. *Migration* (1976, Videotape, color, mono sound, 7 minutes), presents the reflection of the artist’s face (the unreflected image of which is not shown) at the surface of a bowl of water, resting on a table in front of which he is sitting. A few drops of water slowly drip, one after another, from a faucet located over the bowl, and disturb the reflection (fig. 14). *Migration* insists on this phenomenon of deformation of the reflected face in its final sequence: the camera provides a close-up on a few of these drops and uses them as an additional lens through which appears, by a refraction effect, the inverted face of the artist. The drop stretches it, distorts it and drags it along to its fall. The phenomenon of the drop of water refracting the surrounding area also constituted the central theme of the installation entitled *He Weeps for You* (1976, video/sound installation) (fig. 15; 16).³⁵ The drop of water, which, in a microcosm-macrocosm correspondence, contains a “hundred pure oceans,”³⁶ can also be understood – and not only on account of the title of the installation – as a tear.³⁷ *Basin of Tears* synthesizes then in a brief and achieved way the work Viola has been undertaking for many years. *Dissolution* is the seventh and last sequence of *Purification*. The man and the woman find themselves before a brushed blue background. We see them from the waist up. Their faces are well-groomed, their hair pinned up. Their eyes are closed and their expressions serene



Fig. 17–20: Bill Viola: Purification (2005) [Dissolution]. Video installation, rear projected color High-Definition video diptych. Screen size: 223 cm x 260 cm; room dimensions variable, 52:10 minutes. Photo: Kira Perov, courtesy Bill Viola Studio.

(fig. 17). They seem completely immobile until we see their noses break a liquid surface, with furrows surrounding the point of contact. Their faces progressively submerge in water. Or maybe they are pulling back from this liquid surface wherein their whole body had previously been submerged? It is difficult to tell properly on which side of the surface their faces are located: they do break the surface, but it is unclear whether they do so to submerge or to emerge (fig. 18). The thin border of the surface – actually the line demarcating the space where their faces submerge or emerge from the space where their bodies remain – broadens inch by inch to finally outline their entire faces. From that moment on, we can consider the cadaver-like complexion of their faces as well as their prominent veins. Their faces are – by means of a refraction effect – disproportionate compared to their bodies, and their necks are not visible. Due to these signs, it is now manifest that both actors are submerged in the water. They now open their eyes (fig. 19).

Suddenly they exhale, forming air bubbles, and emerge from the water. On the other side of the surface, a rain of ‘tears’ streams off their faces and comes to hit the surface (fig. 20). We view then the scene from the inside of this ‘basin of tears,’ the inside of these so to speak baptismal fonts. The agitated surface now constitutes a liquid obstacle between the eye of the submerged camera and the characters’ faces. This blurring impediment distorts their faces and prevents us from distinguishing them clearly. We are indeed on the other side of this thin ‘layer of water’ – a layer of water mediating between screen and scene, not a water mirror here (a medium that carries a reflected image) but merely a blurring obstacle.³⁸ We are standing in front of them; all that is left for us to do is imitate them and in turn pour tears. The scene continues for about two minutes, before the colors which were animating the image begin to fade. The image converts gradually to black and white; the shaking of the water is so turbulent that we can no longer distinguish their features any more nor differentiate the man from the woman. They are not specific faces



any more but could now be any face. And soon they are not faces but blurred stains. The light now dims and the screen sinks in the dark. We slowly approach a most complete blackness. Only the odd wave still shines on the surface. Then, nothing; *Purification* ends on this image of the void.

The distortion of face and surface effected by Bill Viola – in a continuing search for a purer representation of human emotion – presents us with a medial as well as mystical understanding of tears. The tear – understood medially and mystically – is a disturbance, a zone of interference between the image and the beholder. Of course tears – be they pouring from the protagonists’ faces or flowing out of our own empathic eyes – veil here our gaze and shadow the object of our perception. But this perturbation of our vision may be the only way capable of guiding us to what we wouldn’t be able to see with our eyes alone. This constant reminder of the tension between seeing, knowing and weeping, capable of taking place in the human eye, enlightens us to what we should glean from Viola’s work: that one only sees well through tears.

Notes

- 1 I am grateful to William Duba for help with the English version of this text.
- 2 Joyce Morgan: Tears of a modern mystic, in: *The Age* (July 27, 2005): www.theage.com.au/articles/2005/07/26/1122143839413.html?oneclick=true, (consulted Nov 2008).
- 3 Cf. John Walsh (ed.): *Bill Viola: The Passions*. Exhibition catalogue. Los Angeles, London 2003.
- 4 Hans Belting, *Bill Viola: A Conversation*, in: Walsh, *Bill Viola: The Passions* (note 3), pp. 190–220, here pp. 197f.
- 5 See for example Simon Grant: *Bill Viola: The visual Pilgrim*, in: *Bill Viola Love/Death: The Tristan Project*. Exhibition catalogue. London 2006, pp. 4–7.
- 6 Belting/Viola, *A Conversation* (note 4), p. 198.

- 7 For an explanation of feelings of sympathy and empathy, cf. Carl Ransom Rogers, G. Marian Kinget: *Psychothérapie et relations humaines: théorie et pratique de la thérapie non-directive*. 2 Vols. Louvain, Paris 1962, here Vol. 1, pp. 99–100.
- 8 Belting/Viola, *A Conversation* (note 4), pp. 198–199. See also James Elkins: *Picture and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York, London 1995, pp. 150–165. This book – mentioned in passing by Belting – dedicates a whole chapter, titled “Weeping, watching the Madonna weep” pp. 150–165, about Bouts’s *Weeping Madonna* from Chicago, where Elkins describes his own emotional reaction to this image of devotion.
- 9 Cf. Sixten Ringbom: *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting* (1965). *Doornspijk* 1984, p. 48: “The intimate quality of the half-length icon made it particularly well suited for the private devotion and profound empathy of the individual. Its character of a ‘close-up’ gave to meditation the immediacy of a quiet conversation; it had the ‘nearness’ so dear to the God-seeking devout. All these qualities distinguish the close-up from the full length narrative. By rendering the subject in isolation from the narrative context, the artist stressed the emotional element of the motif, giving predominance to expression instead of action.”
- 10 Cf. Max Julius Friedländer: *Early Netherlandish Painting*. 14 Vol.s. Rev. English ed. Leyden 1968, here Vol. 3; Dieric Bouts and Joos van Gent, p. 71; p. 88 note 67; no. 83–83f, pl. 92–93. Among the different images studied by Friedländer, n° 83f. is the *Madonna* currently in Chicago; see also Martha Wolff: *An Image of Compassion: Dieric Bouts’s Sorrowing Madonna*, in: *The Art Institute of Chicago, Museum Studies* 15:2 (1989), pp. 112–125.
- 11 Cf. also Ringbom: *Icon to Narrative* (note 9), pp. 61–67, here p. 67; see also p. 67: “This coupling was accomplished in the Trecento in the circle around Simone Martini, and spread to Bohemia through Tommaso da Modena about 1360. In France the diptych form is documented from about the same time.”
- 12 Cf. *ibid.*, pp. 142–143; see also Moshe Barasch: “The Crying Face,” in: *Artibus et Historiae* 15 (1987), pp. 21–36, here pp. 26–32.
- 13 *Dolorosa* (2000). Color video diptych on two freestanding hinged LCD flat panels, 40,6 x 62,2 x 14,6 cm. Edition of five. Cf. Walsh, Bill Viola: *The Passions* (note 3), p. 265.
- 14 Cf. *ibid.*, pp. 76–79, here p. 76: “The screens are framed and mounted together in a hinged diptych, and the arrangement is presented upright like an open book resting on a small table or pedestal”.
- 15 Belting/Viola, *A Conversation* (note 4), p. 198.
- 16 Cf. *ibid.*, pp. 202f.: “VIOLA [...]. When I started looking into the crying Madonna pictures, I immediately discovered that Mary’s image was usually part of a diptych with the Man of Sorrows, the suffering Christ, crying and crowned with thorns. That was a very powerful image for me, a man and a woman crying, locked together in a hinged frame. This format still exists today in the hinged family photographs that many people have on their mantel. As we said earlier, diptychs like these in the early fifteenth century arose at time when an increasingly mobile population needed smaller, more portable devotional images. Travelers would check into an inn, unlatch the diptych, and set it up on a table for their evening prayers, like we do with our laptops today. In fact, in a piece like *Dolorosa*, I’m using the same digital flat screens that were designed for portable computers. – For me, though, the issue was not so much how to deal with the diptych form, but how to achieve the level of immersion in the image that I sensed was necessary for these pieces to work. In the past, I had always achieved this with large-size images, huge projections and sound that filled the room and washed over your body. Here with the new technology of liquid-crystal-display (LCD) flat screens, the image is small – ironically, about the size of an art book.”
- 17 See also Cynthia Freeland: *Piercing Our Inaccessible, Inmost Parts. The Sublime in the Work of Bill Viola*, in: Chris Townsend (ed.): *The Art of Bill Viola*. London 2004, pp. 24–45, here pp. 30f.
- 18 Belting/Viola, *A Conversation* (note 4), p. 199: “VIOLA. [...] The old pictures were just the starting point. I was not interested in appropriation or restaging – I wanted to get inside the

pictures ... to embody them, to inhabit them, to feel them breathe. Ultimately, it became about their spiritual dimensions, not the visual forms. As to my concept in general, it was to get to the root source of my emotions and the nature of emotional expression itself. In my art training in the 1970s, that was a place you did not go, a forbidden zone. This is so even today. But from my own life experience I found myself completely taken over by this powerful emotional force, and it was so much deeper than the mere sentimentality I was taught to avoid. I felt that as an artist I needed to understand this better.”

- 19 *Surrender* (2001). Color video diptych on two plasma displays mounted vertically on wall, 204 x 61 x 8.9 cm. Edition of six. Cf. Walsh, Bill Viola: The Passions (note 3), p. 273. Cf. as well David Prudames: Bill Viola Work Acquired by Scottish National Gallery Of Modern Art , in: 24 Hour Museum – official guide to UK museums, galleries, exhibitions and heritage (July 31, 2003): www.24hourmuseum.org.uk/nwh_gfx_en/ART17657.html, (consulted Nov 2008).
- 20 My interpretation of *Surrender* (2001) is framed by Viola and Belting’s discussion of the piece. Cf. Belting/Viola, A Conversation (note 4), p. 206.
- 21 In the following photos (fig. 7; 8; 9), I show *Surrender*’s chronological course by lining up stills in order and side-by-side.
- 22 Cf. Belting/Viola: A Conversation (note 4), p. 206: “BELTING. [...] When they [the two figures] retreat from this liquid surface, drops of water stream off their faces and fall back into the pool. From then on, the whole picture explodes in undulating movements, producing anamorphic, distorted forms. – VIOLA. A disturbed mirror. – BELTING. Indeed, and it is so ambiguous that in one moment you have the impression of seeing a body, and then in the next moment, this body is reduced to a reflection of a body. So instead of a physical body, you see the water as a medium that makes the body visible. You experience the element of water, a medium of nature, as revealed through the element of video, a medium of technology. One mirror reflects the other, and the reflection mirrors the reflection. So I became fascinated by the ambiguity between the mental movement on the face and the very different type of movement originating on the water surface. In the final stage, the bodies in our view become so dissolved that the two images seem to dissolve into each other. Only when the body retreats into the image in this way can the two figures merge. I found myself moving between the experience of video images reflected by the water and the experience of the bodies of the individuals who had created these images, and were suffering the consequences.”
- 23 See Belting/Viola: A Conversation (note 4), p. 207: “VIOLA. [...] I told the performers, Weba Garretson and John Fleck, that the water tank they were standing in front of was a pool filled with the tears of everyone who has ever cried, that they were bending down to submerge in the source of all sorrows.”
- 24 Cf. note 26.
- 25 Cf. Walsh, Bill Viola: The Passions (note 3), p. 134 (note on *Surrender* by Bill Viola). This note is available online, in: A Close Look at Human Emotions: Bill Viola at the Kunsthalle Bremen, in: Bill Viola’s official website: www.billviola.com/pm_viola_eng.pdf (consulted Nov 2008); See also Prudames, Bill Viola Work Acquired (note 19).
- 26 Cf. St. John Chrysostom (c.347–407): Commentary on the Gospel of John: Homily XXV. Translated by Charles Marriott (1889), rev. and ed. by Kevin Knight: <http://www.newadvent.org/fathers/240125.htm> (consulted Nov. 2008): “In Baptism are fulfilled the pledges of our covenant with God; burial and death, resurrection and life; and these take place all at once. For when we immerse our heads in the water, the old man is buried as in a tomb below, and wholly sunk forever; then as we raise them again, the new man rises in its stead. As it is easy for us to dip and to lift our heads again, so it is easy for God to bury the old man, and to show forth the new. *And this is done thrice*, that you may learn that the power of the Father, the Son, and the Holy Ghost fulfills all this.” (My emphasis, HR) See also: Mircea Eliade: *Traité d’histoire des religions*. Paris 1949, p. 175. For *Surrender*’s relationship to a baptismal ritual, see Prudames, Bill Viola Work Acquired (note 19): “Made up of two silent plasma screens hung one above the other, *Surrender* plays out a metaphorical baptism and two characters bend towards water, and

- each other, three times. Each time the protagonists rise from the water, they are increasingly distressed and distorted. The artist has described this intensifying agony as ‘Crying; returning to the source of the tears’.”
- 27 Cf. Irénée Hausherr: *Penthos. La doctrine de la componction dans l’Orient chrétien*. Roma 1944: »Pour que la contrition soit réelle, point n’est besoin de larmes; le *penthos* ne se conçoit pas sans elles« (p. 31); »Aussi bien, quand il s’agit de péchés graves à expier, la componction s’apparente-elle de près à la pénitence proprement dite; elle la pénètre seulement d’un élément de sensibilité qui, à nous autres modernes du moins, ne lui semble pas être essentiel« (p. 40); see also Pierre Adnès: *Art. Larmes*, in: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique: doctrine et histoire*. Tome IX. Paris 1976, pp. 287–303, here p. 291.
- 28 Cf. St. Gregory of Nazianzus, *Oratio* 39, 17. Translated by Charles Gordon Browne and James Edward Swallow (1894), rev. and ed. by Kevin Knight: www.newadvent.org/fathers/310239.htm (consulted Nov 2008): “Yes, and I know of a Fifth [Baptism] also, which is that of tears, and is much more laborious, received by him who washes his bed every night and his couch with tears; whose bruises stink through his wickedness; and who goes mourning and of a sad countenance; who imitates the repentance of Manasseh and the humiliation of the Ninevites upon which God had mercy; who utters the words of the Publican in the Temple, and is justified rather than the stiff-necked Pharisee; who like the Canaanite woman bends down and asks for mercy and crumbs, the food of a dog that is very hungry”. Cf. also Adnès, *Larmes* (note 27), p. 293.
- 29 Cf. Adnès, *Larmes* (note 27), p. 294.
- 30 Cf. Thomas de Froidmont: *Liber de modo bene vivendi*, 10, 29, *Patrologia Latina* [PL], t. 184 (Bernard de Clairvaux, saint), ed. Jacques Paul Migne, Paris 1854, pp. 1199–1306, here p. 1217 AB: *Quia ergo post Baptismum inquinavimus vitam, baptizemus lacrymis conscientiam nostram*; Guigues II le Chartreux: *Lettre sur la vie contemplative*: *Scala claustralium*. L’échelle des moines, ed. and tr. Edmund Colledge, James Walsh. Paris 1970 (*Sources chrétiennes* 163), *Epist.* 8, SC 163, pp. 98f: [...] *ut sicut in baptismo parvulorum per exteriorem ablutionem figuratur et signatur interioris hominis ablutio, ita hic e converso ex interiori ablutione exterior procedat purgatio. O felice lacrimae per quas interiores maculae purgantur, per quas peccatorum incendia extinguntur!* Cf. Adnès, *Larmes* (note 27), p. 298.
- 31 Cf. Jane Moss: *The Best Things Happen to Those Who Wait*, in: *The Tristan Project* (New York Premiere), Program, Avery Fisher Hall, Lincoln Center For the Performing Arts, Wednesday May 2, 2007 (1800) and Saturday May 5, 2007 (1400), 2007, pp. 7f.
- 32 The exhibition at Haunch of Venison in London entitled “Bill Viola Love/Death: The Tristan Project,” Works from *Tristan and Isolde* (2005 - 2006),” from June 21, 2006 to September 2, 2006, presented the *Tristan Project* divided into different sections: *Purification* (2005); *Bodies of Light* (2006); *Becoming Light* (2005); *Lover’s Path* (2006); *Poem B (The Guest House)* (2006); *Old Oak (Study)* (2005); *Passage into Night* (2005); *Fire Woman* (2005); *Tristan’s Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)* (2005); *Isolde’s Ascension (The Shape of Light in the Space After Death)* (2005). Cf. the catalogue that has been published on this occasion: Bill Viola Love/Death (note 5). Ever since, several pieces from the *Tristan Project* have been exhibited individually. Cf. www.billviola.com/pastexhibitions.htm (consulted Nov 2008).
- 33 *Purification* (2005). Video Installation. Rear projected color High-Definition video diptych. Screen size: 223 cm x 260 cm; room dimensions variable, 52:10 minutes. Cf. Bill Viola Love/Death (note 5), p. 11.
- 34 Cf. note 26.
- 35 Regarding the refraction of the face by the drop of water in *Migration* and in the installation *He Weeps for You*, see also Anne-Marie Duguet: *Les vidéos de Bill Viola: une poétique de l’espace-temps*, in: *Parachute* 45 (déc. 1986/janv./févr. 1987), pp. 10–15, here p. 12.
- 36 These words are taken from an extract of *The Rose Garden of the Secrets* (Golshan-e Râz, 1317) by the Sufi mystic Mahmūd Shabestārī. Bill Viola transcribed it in one of his notebooks (December 1, 1977). Cf. Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994*. Cambridge, Mass. 1995, pp. 42f. The extract is here associated with *He Weeps for You* (1976);

cf. p. 43: "Know the world is a mirror from head to foot,/ In every atom are a hundred blazing suns./ If you cleave the heart of one drop of water,/ A hundred pure oceans emerge from it./ If you examine closely each grain of sand,/ A thousand atoms [Adams] may be seen in it./ In its members a gnat is like an elephant./ In its qualities a drop of rain is like the Nile./ The heart of a barley-corn equals a hundred harvests,/ a world dwells in the heart of a millet seed./ In the wing of a gnat is the ocean of life. In the pupil of the eye a heaven:/ What though the grain of the heart be small/ It is a station of the Lord of both worlds to dwell therein."

37 Cf. Bill Viola: A Twenty-Five-Year Survey. Exhibition catalogue. Paris, New York 1997, pp. 58f., here p. 59 (description by Bill Viola for *He Weeps for You*): "The simultaneous scales represented in the live video/water system draw a connection to the traditional philosophy or belief that everything on the higher order of existence reflects, and is contained in, the manifestation and operation of the lower orders. This idea has been expressed in ancient religious terms as the symbolic of the mundane (the earth) and the divine (the heavens), and is also represented in theories of contemporary physics that describe how each particle of matter in space contains knowledge or information of the entire system."

38 We do not see here the same effect of 'bi-mediality' of the image as in *Surrender*. Cf. note 22.

Körper-Transformationen in zeitgenössischen Tanz-Performances

Benoît Lachambre, Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jeremy Wade

Having been borne across the world, we are translated men.
It is normally supposed that something always gets lost in
translation; I cling, obstinately, to the notion that some-
thing can also be gained.

*Salman Rushdie*¹

Der Gedanke an ›Tanz‹ evoziert – auch in Zeiten der Postmoderne und Neo-Avantgarde – zumeist Bilder von wohlgebildeten und trainierten Körpern in einer rhythmisch geordneten choreographischen Bewegung. Zeitgenössische Choreographen setzen sich in ihren Arbeiten mit diesem Konzept von Tanz auseinander – und sie fragen, ob und unter welchen Voraussetzungen diese Körper-›Bilder‹ transformiert werden sollten. Einen ›anderen Blick‹ auf den Körper und die Möglichkeiten von Bewegung zu werfen, impliziert bereits einen transformatorischen Prozess. Damit werden gegebene, prä-figurierte Konzepte von ›Gestalt‹ und Bewegung in Frage gestellt. ›Trans‹-formativ und ›trans‹-figurativ meint in diesem Kontext: die Grenzen von Körperidentität mit tänzerischen Mitteln zu befragen, zu durchbrechen und zu verschieben.²

In der Beobachtung von Performances des zeitgenössischen Tanzes seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts fällt auf, dass ›Transformation/Transfiguration‹ in einer spezifischen Weise eingesetzt wird: forschend, als Suchformel für Fragen nach den Möglichkeiten eines Um-Baus des Körperlichen in und durch Bewegung. Das Prinzip dieser Bewegungs-Transformationen entspricht jedoch nicht dem Modell der Metamorphose. Sondern es geht um monströse, um de-monstrative Transgressionen von Körpergrenzen. Tänzer/Performer wie etwa William Forsythe oder Xavier Le Roy experimentieren mit Prozessen der Ent-staltung, wobei es zugleich auch darum geht, das *Prinzip* von Körper-Entstaltung, das ›Monströs-Werden‹, zu demonstrieren. Damit ist freilich nicht mehr klar, mit welchem Begriff von Körper und mit welchem Begriff von Tanz der Zuschauer konfrontiert wird. Da, wo der

Betrachtet man sich diesen Transformations-Prozessen und ›Entstaltungen‹ gegenüber sieht, befindet er sich selbst mitten in der Grenz-Zone des Transformatorischen: am Rand oder inmitten einer Wahrnehmungs- und Kategorien-Krise. Eben dieser Effekt des Transgressiv-Transformatorischen weist auf einen co-produktiven Faktor: die Beteiligung des Betrachters, des Wissenschaftlers, der in die Akte des *body trope* verwickelt ist.

Den folgenden Überlegungen und Beispielen zu Körper-Transformationen in zeitgenössischen Tanz-Performances seien drei Hypothesen zu Transformation als Grenzüberschreitung vorangestellt:

1. Körper-Transformationen in zeitgenössischen Tanz-Performances sind immer wieder mit der Grenze zwischen Lesbarkeit/Unlesbarkeit von Körpern und Bewegungen befasst: Körper-Codes, alte Traditionen der Rhetorik, der Physiognomik und Pathognomik, Tanz-Traditionen der Bewegung vermitteln kulturelle und ästhetische Konventionen der Lesbarkeit. Zeitgenössischer Tanz überschreitet diese Grenze. Das Spiel mit dem Schwanken, dem partiellen oder vollständigen Bruch von Lese- und Zuschreibungskompetenzen ist ein wesentliches Element transformatorischer Prozesse.

2. Nicht nur Körperkonzepte, sondern auch Bewegungen, ihre Inszenierungen als gesellschaftliche und ästhetisch definierte, basieren auf Codes und ihrer Transformierbarkeit. Diese ist zumeist, sowohl für Tänzer als auch für Betrachter, durch eine weitgehende Vorhersehbarkeit bestimmt. Transformatorische Prozesse im zeitgenössischen Tanz bewegen sich an der Grenze zur *Nicht-Vorhersehbarkeit* von Bewegung, d. h.: Sie arbeiten mit dem Bruch bzw. mit der Subversion von Bewegungskonventionen. Dies ist zugleich ein Spiel mit dem Risiko eines ›Nicht-Wissens‹ – einem sowohl ästhetischen als auch epistemischen Risiko! In dieses Nicht-Wissen sind die Tänzer involviert, zugleich aber auch die Zuschauer: Wohin geht eine Bewegung, wohin führt ihre Dynamik, ihre Richtung, ihre Labilität?

3. Körper-Transformationen arbeiten zudem an der Grenze zwischen der Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit des Körpers: Der andere Blick auf Ordnungen – beispielsweise der Geschlechter –, auf Hierarchien, auf Institutionen, die der Normalisierung des Körpers dienen, seiner Bewegung und Bewegungsnormierung – dieser andere Blick markiert jene transformatorischen Prozesse, die Erfahrungen der Unverfügbarkeit von Körper und Bewegungen eröffnen. Hiermit ist zugleich die Frage aufgeworfen: Gibt es Transformationen, die Dimensionen des Nicht-Inszenierbaren berühren?

Zeitgenössischer Tanz insistiert auf der Frage nach einem Gestaltwandel des Körperlichen, seiner Materialität und zugleich der ›verwandelnden‹ Wahrnehmung des Körpers. Dabei kann nicht mehr von ›dem Körper‹ gesprochen werden. Worin

bestehen Einheit, Grenzen und Überschreitung der Figur? Wie z. B. ließe sich ein Konzept des Körpers nachvollziehen, dessen Grenzen nicht mit dem Umriss des Leibes abschließen? Was geschieht, wenn da, wo in der westlichen Kultur die Rede von Identität lautet: »dies ist mein Leib; dies ist mein Körper, den ich im Berühren sehe und wahrnehme« (der phänomenologische Chiasmus also), wenn dieser Körper an dieser Grenze nicht etwa aufhört und abgeschlossen erscheint, sondern in einen Zwischen-Raum nach außen hin offen ist? Tanztheoretisch gesprochen wäre damit eine kinästhetische Dimension, die im beständigen Gestaltwandel befindlich ist, impliziert. Der phänomenologische Begriff der »Kinästhesie« (Husserl) wurde von Rudolf von Laban in sein Konzept der »Kinesphäre« integriert.³ Hier geschieht eine beständige Verschiebung und Auflösung der Grenze zwischen Körper und (Um-)Welt. Im Blick auf *kulturelle* Dimensionen von Transformationen und Übertragungen könnte man diesen offenen, nach außen *und* innen transformierten Körper als *third body* bezeichnen, wie dies Koffi Kôkô formuliert hat: Kôkô, Choreograph und Tänzer, aus Afrika (Benin) stammend und in Paris als Modern Dancer arbeitend, versteht sich zugleich als afrikanischer Schamane und als Tänzer zeitgenössischer Tanztechniken. Er bringt beide Konzepte des Körpers aus beiden Tanzkulturen zusammen. Sein Konzept eines *third body* meint transformative Übersetzungsprozesse im Tanz, in denen der Tänzer seine ›zwei‹ Körper nicht nur verbindet, sondern überschreitet und öffnet, um ein Anderes zu berühren. Die Frage lautet: Ist damit überhaupt von einem (im westlichen Sinn) individuellen Körper die Rede? Koffi Kôkô betrachtet die transformatorische Arbeit am *third body* als eine »Recherche von innen«. Es gehe um einen offenen, einen spirituellen – einen *öffentlichen* Körper. In einem Interview mit Johannes Odenthal äußert Koffi Kôkô:

Malraux hat gesagt, dass das 21. Jahrhundert ein Jahrhundert der Spiritualität wird. Ich bin mit Malraux einverstanden [...]. Es wird meiner Meinung nach mehr und mehr eine Recherche geben zu der Bewegung, die von Innen kommt und die nicht mit den großen Bewegungslehren identisch ist. Wir treten in eine neue Phase ein, die Phase des dritten Körpers. [...] Und wir werden damit eine Phase abschließen, in der die Technik und die Körperbilder den Tanz dominierten. Der Tanz, und auch das Theater, wird etwas Anderes, etwas Neues.⁴

Ich möchte dieses Konzept von Transformation und Transfiguration als eine Denkfigur für jene Prozesse und körperlichen Reflexionen im zeitgenössischen Tanz verwenden, die Körper, Körperbilder und Bewegungskonventionen öffnen, Grenzen sichtbar machen, aufbrechen, einstülpen und neu definieren – Körper als Figur transformieren. Dabei sieht sich der Betrachter mit einem Paradox konfrontiert: Die Auflösung der Figur, der Grenzen des Körpers, ist in der Kunst des 20. Jahrhunderts ein großes Thema, sowohl in der bildenden Kunst, in der Literatur, als auch im Film und im Video. In diesen Künsten ist das Thema ›Auflösung der Figur‹ mit den jeweiligen Mitteln des Mediums gelöst, sowohl technisch als auch



Abb. 1a,b: Benoît Lachambre in Meg Stuarts Choreographie: No Longer Ready Made (1994). Videostill.

poetisch. Im Tanz, in der Performance und letztlich in jeder Körperinszenierung ist es jedoch der *Körper* des Tänzers in seiner Materialität und in seiner figürlichen Geschlossenheit, mit dem – mit den Mitteln der Bewegung – die Auflösung von Körpergrenzen herzustellen ist, *ohne* dies illusionistisch zu bewerkstelligen. Darin besteht die große Herausforderung; und darin besteht gewiss auch die Irritation, die zeitgenössische Performer und Choreographen wie beispielsweise Meg Stuart, William Forsythe, Xavier Le Roy, Jeremy Wade und andere bewirken.

Wie diese Prozesse aussehen können, soll nun – im Blick auf das Thema Transformation – an einigen Video-Beispielen erläutert werden. Ein Ausschnitt aus einem beinahe schon ›klassisch‹ gewordenen Stück zeitgenössischen Tanzes zeigt den Tänzer/Performer Benoît Lachambre zu Beginn von Meg Stuarts Choreographie *No Longer Ready Made* (1994) (Abb. 1a, b). Meg Stuart arbeitet hier mit Benoît Lachambre – wie schon in ihrem ersten Stück *Disfigure Study* (1991) – an einem Paradox: Die Performance erzeugt Prozesse einer Transformation des Körpers in einem dynamischen Extrem der Auflösung von Körpergrenzen. Es ist ein Umbau der Figur durch und in Bewegung. Was sichtbar wird, ist nicht etwa eine Metamorphose, sondern eine Zerrüttung des Körpers als geschlossene Figur: die Dislokation von Bewegungszentren in einer vehementen Aktion, in der alle Kriterien, die traditionellerweise Körperbewegungs-Darstellung im Tanz bestimmen, außer Kraft gesetzt scheinen. Die Kontur und die Plastik der menschlichen Gestalt sind verzerrt, aufgelöst. Die Motorik, in hoher Dynamik, endet im Tremor: in einem Zittern, das den ganzen Körper schüttelt, ihn hin und her reißt und schließlich auch auf den umgebenden Raum übergreift. Der Raum vibriert. Doch der Körper ist fest an den Platz gebunden. Er zeigt keine Raumorientierung, sondern eher einen Verlust an Raumkoordinaten: Es ereignet sich ein *displacement* des Körpers in der heftigen Dynamik dieses Schüttel-Monologs.



Abb. 2: Francis Bacon: Triptych August 1972 (Detail) (1972). Estate of Francis Bacon.

Die Raum-Desorientierung stellt sich nicht zuletzt durch das hohe Tempo der Bewegung ein: Paradoxe Weise handelt es sich um eine höchst virtuose Bewegung, die gerade durch ihre exzessive Virtuosität unvorhersehbar wird und deshalb transfigurativ wirkt. Sie treibt den Körper aus seinen Grenzen, löst seinen Umriss auf, so dass die Wahrnehmung der Figur (als einer geschlossenen Gestalt) irritiert wird und nicht mehr möglich scheint. Der kanadische Choreograph Edouard Lock hat in einem Interview einmal auf die Frage, weshalb er seine Tänzer in eine so wahnwitzige Bewegungsdynamik treibe, geantwortet: »Die rasende Ausführung macht das statische Bild vergessen, das wir vom Körper haben, und zwingt dazu, die Abstraktionen zu hinterfragen, den Gegensatz zwischen materiellem und immateriellem Körper. Ich existiere und existiere (schon) nicht mehr, ich bin nicht mehr da [in dieser Figur]. Das Auge hat Mühe, dieser Auflösung zu folgen.«⁶ Man könnte sagen, es handelt sich hier um eine von den neuen Medien her gedachte Theorie der Körperinszenierung und ihrer Dynamik der Transformation: zwischen materiellem und immateriellem Körper, zwischen Präsenz und Absenz.

Das Fassungslose eines Körpers, eines wie in Bewegung »abgetrennten« Kopfes, ist für den Betrachter – und komplementär auch für die Wissenschaft – eine Herausforderung. Die Öffnung der Grenzen der Figur, die hier in heftigster Bewegung geschieht, ließe sich mit Arbeiten aus der bildenden Kunst vergleichen. In diesem Sinn wäre ein Medientransfer gerade im Hinblick auf die Sistierung und Aktivierung des Zerfließens von Körpergrenzen zu diskutieren – etwa im Vergleich mit Gemälden von Francis Bacon (Abb. 2). Dabei geht es mir hier nicht um kunsthistorische Fragen. In Referenz zur Lesart von Bacon durch Gilles Deleuze⁷ steht die Frage von Dynamisierungen und Transformationsprozessen von Körperlichkeit im Vordergrund: Entstellungen, Verzerrungen und Stauchungen, die den Umbau des Körpers sichtbar machen, seine Öffnungen, das Zerfließen der Muskeln, der

Umriss der Figur. Das Bild inszeniert ein Auslaufen der Gestalt über die Körpergrenzen hinaus, aus der Haut – ein wesentliches Element von Dynamiken der Körper-Transformation: »Im gesamten Werk Bacons durchläuft das Verhältnis Kopf/Fleisch eine intensive Skala [...]. Der Schrei, der dem Mund des Papstes entfährt, das Erbarmen in seinen Augen, gelten dem Fleisch. [...] Schließlich ist das Fleisch selbst Kopf, der Kopf ist zur entgrenzten Macht des Fleisches geworden.«⁸ Die Elemente dieser Überschreitungen von Körpergrenzen, wie etwa bei Benoît Lachambre, in und durch die Dynamisierung fest umrissener, identifizierbarer Körper – diese Wahrnehmungsbefunde legen es nahe, von einem grotesken Körper zu sprechen: ein Körper, der sich in Bewegung entgrenzt, umstülpt, geöffnete Leibesgrenzen demonstriert.⁹ Versteht man »grotesk« im Sinne von Michail Bachtins Theorie der Karnevalisierung¹⁰ (freilich ohne hier die historischen Bedingungen seines Modells zu berücksichtigen), so schockiert der sich auflösende Körper/Kopf in der Bewegungspassage von Benoît Lachambre als das, was Bachtin einen »exotopischen Körper« nennt.¹¹ Die Grenzen erscheinen von innen und außen verrückt – und zwar nicht im Sinn eines darstellerischen »als ob«, sondern als Effekt der Irritation und grundsätzlichen Verunsicherung der Wahrnehmung des Beobachters. Die Welt freilich, die durch solche karnevalesken Attacks invertiert wird – im Sinn von Bachtins Theorie als *mundus inversus* – diese umkehrbare (Um-)Welt ist hier, in der Szene des Schüttelmonologs von Benoît Lachambre, gar nicht sichtbar. Die Körper-Transformationen geschehen in einem imaginären Bewegungs-Spektakel, isoliert vom sozialen Kontext, abgeschnitten von jeglichem Umfeld. Die Idee des abgeschlossenen, des harmonisch gegliederten und koordiniert bewegten Körpers wird so, ohne jeden Kontext, doppelt bedroht und erschüttert.

Nahezu zehn Jahre später setzt sich Meg Stuart noch einmal und in anderer Weise mit der Frage des transformierten Körpers auseinander – immer noch in den Zitterattacken und Schüttelmonologen; zugleich aber auch in Interaktionen in einer Welt, in der die Maßstäbe, die auch Raumordnungen etablieren, umgekehrt werden: Das *mundus-inversus*-Prinzip des Karnevalismus enthält in der Negation ein utopisches Potential, das jedoch für Meg Stuart im »Monströsen« der Körperaktionen nicht mehr auffindbar ist. In ihrer Choreographie *Visitors Only* (2003) exploriert Meg Stuart die transgressiven Seiten des Körpers in Interaktionen (Abb. 3). Jene Fragen nach den Grenzen des Körpers in Bewegung, nach dem Zwischenraum zum andern, der Irritation des Grenzauflösens, Übertretens und Eindringens in andere Körper-Umraum-Grenzen werden zum Hauptthema ihrer Choreographie. Was bedeutet dies für das Transfigurative des Körpers? Und weshalb scheint dies als monströs, als grotesk – auch im Sinn jenes Lachens, von dem Bachtin in seiner Studie zu Rabelais spricht?

Was hier zu sehen ist, ist nicht gelingende Kommunikation durch Körpersprache, sondern ein Parcours von abgelenkten Gebärden – abgelenkt in jenem Sinn, dass

Abb. 3: Meg Stuart: Visitors Only (2003). Videostill.



sie an einem vermeintlichen Ziel vorbeigehen. So sehen wir eine Serie von deformierten Körpern, de- und refiguriert in und durch Bewegungen. Dies ist das Prinzip ihrer transformatorischen Agentenschaft. Die Körper erscheinen wie fremde Landschaften. Sie sind in Segmente unterteilt, die untereinander in rätselhafter Beziehung stehen: ein Umspringen von Bewegungsrichtungen, von Ausdrucksszenen; ein Zerfallen und Neuherstellen von Posings und Körper-Umrissen in diesen Aktionen. In der Interaktion zerfällt und zerstückelt sich die Gestalt und setzt sich zugleich wiederum zu einer hybriden Bewegungsfigur zusammen, bestehend aus lauter defigurierten Posen und Gebärden. Ein Vorgang permanenter Transformation. Vielleicht ist dies der Grund, warum diese Bewegungen befremdlich wirken: grotesk, manchmal auch komisch. Dabei erscheint zugleich die Kleidung wie das nach außen gestülpte Innere dieser verrückten Posen und Gebärden. Doch folgt diese Transformation nicht einer (Gender-)Maskerade. Vielmehr zeigt sich hier eine monströse Mimikry. Die Wirkung auf das Publikum ist stets eine Mischung aus Lachen, Befremden, Faszination, die sich im Wechsel von Wiedererkennung und Irritation, von Gebärden, Gesten und Posen und zugleich ihrer Verfremdung und Defiguration einstellt. Es sind Handlungen und Gesten, die scheinbar Bedeutung tragen und damit den Index ihrer Lesbarkeit und Entzifferbarkeit mit sich führen – etwa Grußgesten, Wangenkuss, Verlegenheitsposen oder Flirtgebärden. Doch sie rutschen immer wieder ab, verfehlen ihr Ziel, indem sie ver-dreht werden: Das Prinzip der Torsion durchwirkt die gesamte Choreographie. Damit ist in der Choreographie selbst die Frage nach der Lesbarkeit und Unlesbarkeit der Körper und ihrer Bewegungen aufgeworfen als ein Prozess, der in der Applikation von Lesemustern und ihren Inszenierungsweisen zugleich permanent übereinander gelagerte Prozesse und Dynamiken des Transformierens *vorführt*: als ein Geschehen des Nicht-Vorhersehbaren, des Unlesbaren.

Hugo von Hofmannsthal, der sich im Kontext der sogenannten Sprachkrise der Moderne intensiv mit dem Thema des Körperlichen, des Tanzes und der Gebärde



Abb. 4: Meg Stuart: No One Is Watching (1995). Videostill.

auseinandergesetzt hat, schreibt in seinen Aufzeichnungen 1906: Die »repräsentierende Gebärde« sei veraltet; an diese Stelle trete die »leere Gebärde«, die nicht in einer Darstellungskonvention stehe. So markiert Hofmannsthal – stellvertretend für eine Tendenz dieser Epoche – den Abschied von der Lesbarkeit, der Deutung der Gesten, der Körper und der Konventionen, indem er diese selbst auf ihre immanente Unlesbarkeit hin durchleuchtet: »Eine Gestalt«, so schreibt er, »ist ein Block aus Gebärden, die dicht übereinander liegen.«¹² Diese Verdichtungsarbeit, die Schichtung, Verflechtung und Entflechtung von Gebärden in einem »Block« der Gestalt könnte man als Modell für die Arbeit von Meg Stuart anführen – freilich übertragen in ein Konzept postmoderner Zitate-Struktur. Die Figurationen und Transformationen, die als Block von Gebärden übereinander geschichtet sind, werden sowohl für die Performer als auch für die Betrachter in einen Prozess getrieben, der zuletzt einem Verlust von Gesten und Lesemustern von Bewegungen gleichkommt.

Meg Stuart arbeitet mit Körpermodellen, die durch Tics oder andere Handicaps aus dem Schema der alltäglichen Normalität herausfallen. Darauf weist Rudi Laermans hin. Die szenische Arbeit mit Bewegungen, die über eine Grenze und eine Zeit hinausschießen, beschreibt er folgendermaßen: »Beim Tic geht ein Teil des Körpers sozusagen seine eigenen Wege, löst sich vom individuellen Bewußtsein und allgemeinen Verhaltenskodex und widersetzt sich sowohl persönlicher Stilisierung als auch gesellschaftlicher Konvention.«¹³ So öffnen sich in der Bewegungsinteraktion die Grenzen, durch die, mit den Worten von Bernhard Waldenfels, der »Körper sich selbst entschlüpft«;¹⁴ oder eher noch, indem plötzlich sichtbar wird, dass und wie die Figur als »Block aus Gebärden« unterschiedliche performative Figurationen des Körperlichen beherbergt, entlässt und überformt. Das Verfahren, das über Fremdheit und Verfremdung in solchen Körper-Transformationen erprobt wird, erscheint bei Meg Stuart zuletzt wie ein Archiv der Deformationen: ein Gestikular in und aus der Choreographie, indem



Abb. 5 + 6: Xavier Le Roy: *Self Unfinished* (1998). Videostills.

sich genau durch solche Irritationen neue Seiten von Bewegung *in* Bewegung – oder besser noch: *unter* der Bewegung – herauschälen. Es ist ein (Ver-)Weisen auf die Unverfügbarkeit von Bewegung.

Die Rückführung dieser Auflösungen, Transformationen und Akkumulationen in einem »Block aus Gebärden« zeigt Meg Stuart in Gestalt einer sitzenden Frau: nackt, ein ausladender Körper, mit dem Rücken zum Betrachter. Diese Skulptur wird sichtbar in der Choreographie *No One Is Watching* (1995) (Abb. 4). Diese Figur der Bewegungslosigkeit – ein leerer Block in Körperschichten – versammelt noch einmal die Grenzen der Lesbarkeit und der damit verbundenen Fragen nach der Identität eines ›individuellen Körpers«. In einem Interview äußerte Meg Stuart, man habe heute keinen Zugriff auf einen authentischen Körper. Dieser sei immer schon »vorgefertigt«. Es gebe immer schon ein Drehbuch für den Körper, für seine Gesten. Es seien eben solche *readymades* von Körperkonzepten in der Kultur, die von ihr aufgegriffen, zitiert, transformiert und in Grenzzustände getrieben werden. Rudi Laermans, der mit Meg Stuart als Dramaturg gearbeitet hat, sagt über ihre Arbeit: »Sie inszeniert das menschliche Subjekt als subjektlos, ja, als kopflos zusammengefügt.«¹⁵ Dies meint einen Angriff auf die vorherrschende Idee des funktionierenden, kopfbeherrschten individuellen Körpers und auf die Idee von ›Figur‹ und die Annahmen eines ganzheitlichen, geschlossenen Subjekts.

Mit anderen Mitteln bearbeitet auch der Choreograph Xavier Le Roy diese Problematik in seinem ausgedehnten Projekt *Body E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* Körper-Transformation ist das Thema nahezu all seiner Performances. Besonders prononciert geschieht dies in seinem Solo *Self Unfinished* (1998). Schon der Titel weist auf das Generalthema des späten 20. Jahrhunderts: auf die Frage einer Inszenierung des Selbst, wobei der Begriff des Selbst im Sinn des Körpers hier als offen, als ein unabgeschlossener Körper gedacht ist (Abb. 5 und 6). Le Roy schafft für diese Performance einen Raum, der die Körper-Darstellung in eine Laborsituation versetzt.

Klinisch weiß und hell ausgeleuchtet ist der Raum. Tisch und Stuhl als Szenario des Geistesarbeiters, des Forschers, von dem und zu dem die Körperexkursionen in einem *loop* immer wieder zurückkehren. Das Set dieser Selbstexploration wird also nicht in einem Rahmen von Theater oder Tanz definiert und präsentiert. Es starten hier Versuchsreihen der Körperinszenierungen wie ein Selbst-Versuch als Selbst-Transformation. Le Roy präsentiert gerade damit seinen Körper als Projektionsfläche. Er stellt dem Betrachter seinen Körper in Ver- und Entstellungen, die er probenhalber einnimmt, als einen ›anderen‹, als einen fremden vor, einen, der ein erst noch zu beschreibender Schauplatz ist. Der Entzug von Mustern der Lesbarkeit, die Langsamkeit der Bewegung, das Tasten, Zeigen, Verschieben und Proben der Balance öffnet die Grenzen der Figur: ›Trans-Figur‹. Es erscheinen Doppelungen, Teilungen, Einstülpungen. Und sie zeigen sich nicht als Körper-Kunst, sondern in einfachen Bewegungen wie etwa Sitzen, Vier-Füßler-Stand, Gehen etc. Doch die Ansichten dieses Körpers, als Figur, sind unvermutet: etwa jener Torso in Rückenansicht, in einer Umkehrposition, kopflos – eine Position, in der die Beine aus dem Sichtfeld geraten, die Arme in unterschiedlichen Winkeln seitlich die Gestalt verschieben. Drehungen, Umkehrfiguren, die sich dissoziieren und in der Wahrnehmung kippen – auch hier schichtet sich wie ein »Block« Bewegung aus Gebärden und löst sich zugleich auf. Ähnlich die Doppelfigur, die aus dem sich umkehrenden Körper entsteht: Hier bewegt sich ein groteskes Duo, in einem Spiel, einem Kampf, einem Tanz, einer Doublierungs- und Fragmentierungs-Szene, die zudem eine Suggestion des Geschlechtertausches ins Labor bringt. Schließlich die Transfiguration und Selbst-Transformationen des an die Wand gestellten Körpers. Er wird zu einem Schriftzeichen, einem X, bezeichnet und doch nicht dechiffrierbar als Körpergestalt, wie eine Markierung auf einer um 90° gekippten Schriftfläche des Raumes. Eine chimärische Gestalt, die Kriterien des Grotesken in den transformatorischen Prozess eines Körpers – *unfinished* – einträgt. Das Aufrufen von Bildern aus dem Arsenal des Grotesken, aus Inventaren von Mischwesen, die entweder gleichzeitig in *einer* Figur Gegensätze verbinden, oder *nacheinander* Transformationen durchlaufen, diese Merkmale und Maskeraden des Grotesken werden in Le Roys Performance hervorgehoben und zugleich im Zitat dekonstruiert. Dies zeigen Vergleiche mit älteren avantgardistischen Körpermodellen und ihrer scheinbaren Ähnlichkeit des Transfigurativen: etwa Hans Bellmers Poupée-Skulpturen als »anagrammatische Körper« (Abb. 7).¹⁶

Der Versuch eines solchen Vergleiches weist letztlich nur auf Ikonologien und Bildtraditionen. Le Roys Arbeiten jedoch übertragen diese Muster des Grotesken, des Transfigurativen und der Geschlechtergrenzgänge: auf einen Prozess, der sich dem Noch-Nicht-Lesbaren und dem Unfertigen verschrieben hat. »Es geht mir nicht darum, Formen zu definieren«, sagt Le Roy, »sondern vielmehr darum, etwas formlos zu machen.«¹⁷ Dies geschieht in einem körperlichen



Abb. 7: Hans Bellmer: La Poupée (1935).

Selbsterforschungsprozess als Inszenierung eines Körpers, der nicht definiert ist bzw. der seine Definitionen im transformatorischen Prozess der Bewegung zu überschreiben sucht.

Le Roy stellt sich die allereinfachsten Fragen der Körperdarstellung und ihrer Lokalisierung noch einmal und neu. Die Frage nach den Partien des Körpers, nach den Gelenken, den Scharnieren, den Proportionen, nach dem Verhältnis von Rumpf und Gliedmaßen, der Position des Kopfes, der Bedeutung des Aufrecht-Stehens, der Logik des Gehens, des Rhythmus' und des Drehens. Damit sind auch Fragen der Symmetrie und Asymmetrie berührt. Die Langsamkeit der Ausführung dieser Körperrecherchen zeigt, dass es nicht mehr um ein Inszenieren und Darstellen im Sinn von Repräsentation geht, sondern um Versuchsanordnungen eines Zeigens. Le Roy sagt über sein Verfahren: »Ich beginne rückwärts und ende mit dem, was ich rückwärts mache, aber vorwärts. Man kann nicht mehr unterscheiden, wo vorne, hinten, oben, unten ist. Mich faszinieren Zwischenbereiche, die man nicht eindeutig benennen kann. Bin ich Insekt oder Mensch? Ist mein Körper deformiert oder formlos?«¹⁸ Diese Fragen werden physisch gestellt. Der Betrachter ist mit seinen eigenen Lesekonventionen in Bezug auf Kinästhesie, Körperproportion, Geschlecht, Transforma-



Abb. 8: Jeremy Wade: And Pulled out Their Hair (2007). Videostill.

tionen mythischer Bilder und chimärische Szenarien konfrontiert. Zu Beginn von *Self Unfinished* geht Le Roy zu einem Kassetten-Recorder und stellt ihn an. Es erklingt aber kein *sound*. Die Geste jedoch, so Xavier LeRoy, polt die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Seine Wahrnehmung wird gleichsam in den nun folgenden Bewegungsprozess eingeschaltet. Le Roys Körper-Performance verweigert freilich im Weiteren eine Zuschreibung.

Xavier Le Roys Transformationen öffnen einen Möglichkeitsraum des Körpers. In einer Performance, die er *Selbst-Interview* (2000) nannte, äußerte er zu Körper-Bildern und ihren Diskursen sowie zur Frage, ob es eine Alternative gebe: »Ich denke, dass der Körper als Raum und Zeit für Handel, Austausch, Verkehr verstanden werden kann. [...] Diesem Gedanken nachzugehen würde beispielsweise bedeuten, dass man jedes Individuum als eine Unendlichkeit externer Teile verstehen kann. Anders ausgedrückt: Es würde nur zusammengesetzte Individuen geben. Ein Individuum wäre ein Gedanke, der völlig ohne Sinn ist.«¹⁹ Das Oxy-moron »ein Individuum« (also ein Unteilbares), das aus einer Unendlichkeit von Teilen zusammengesetzt ist, weist sprachlich auf jenen Prozess des *unfinish* in der Körper-Transformation, der mit einer unendlichen Verschiebung von Grenzen und von Differenzen arbeitet. Es wäre Le Roys Version dessen, was Koffi Kôkô *third body*, und Jacques Derrida *différance* nennt.

Ich will meine Überlegungen abschließen mit einem Ausschnitt aus einer Choreographie des in Berlin lebenden Amerikaners Jeremy Wade. Das Stück heißt: *And Pulled out Their Hair* (2007). Wie in den Choreographien von Meg Stuart und Xavier Le Roy (und andere ließen sich hier nennen) zeigt sich auch hier die Arbeit mit Transformationen des Körpers: eine Inszenierung als *mundus inversus*. Eine monströse Körper-Inszenierung. Entstellung, katatonische Verzerrung in Brechungen und *displacements* von Gesten, Bewegungs-Orientierung, Ausfall der Logik der Koordination. Zusätzlich jedoch stellt Jeremy Wade besonders *eine* Körperöffnung in den Vordergrund: den aufgerissenen, wie zum Schrei geformten Mund. Ein auf Dauer gestellter Ausnahmezustand des Gesichts (Abb. 8).



Abb. 9: Edvard Munch: Der Schrei (1893). Nationalmuseum Oslo.



Abb. 10: Francis Bacon: Study for the Head of a Screaming Pope (1952). Estate of Francis Bacon.

Die Szene, die Körper-Transformation, das Ein-, Aus-, Umstülpen des Körpers in und durch Körperöffnungen hindurch ruft alle Inversionstypen des Grotesken auf. Die Entgleisungen, die Vielkörperlichkeit – ein *multi body space* –, all diese Merkmale der agierenden Körper lassen sich in ein solches Inversionskonzept einbringen. Damit aber wäre, *auch* in der klassifizierenden Gegenordnung, eine ›beruhigende‹ Zuschreibung erfolgt. Eine solche Lesart geht meines Erachtens jedoch nicht auf: So genügt es nicht, die Szene in die Ikonographie des ›stummen Schreis‹ einzureihen – wiewohl sie für das 20. Jahrhundert sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst eine lange Geschichte der Gewalt und der Undarstellbarkeit des Schmerzes ikonographisch vorrätig hält (Abb. 9 und 10). Die Öffnung des Körpers, der Schrei-offene Mund, weist auf einen Zwischenraum der Körper, der ein-bricht: Er weist auf den Grenzraum *zwischen* Performern und Zuschauern, denn immer – und besonders hier – sind sowohl Performer als auch Betrachter Teil der Inszenierung. Der *third body*, zwischen zwei Ebenen der Körper-Platzierung also, wird hier zum Szenario der Transformation. Der Raum des Tanzes ist traditionell der Raum des ›stummen‹, in Bewegung sich artikulierenden Körpers. Hier jedoch geschieht unvermutet eine Durchlöcherung dieses symbolischen Raums: mit der Öffnung des Körpers. Die Permanenz des Stummen

oder Verstummens als ein Zeigen und als Zeugen/Bezeugen wird zum *monstre* (zum Monströsen und zur Demonstration) des nicht zu hörenden Schreis. Für die Performance von Jeremy Wade gilt: Nicht eine Passivität des Zuschauers, sondern eine Komplizenschaft wird hier evident – in den »Lachern« aus dem Publikum, die grell in das Schweigen der offenen Münder der Performer eindringen. Claudia Benthien schreibt in ihrer Studie zum Schweigen in Theatersituationen:

Ein plötzliches ›Zurückschweigen‹ der Darsteller spiegelt das stumme Publikum und entblößt es in seiner Passivität und Rezeptivität. Durch das Innehalten wird ein wahrnehmbarer, atmosphärischer Raum kreierte, der das konstitutive Schweigen der Zuschauer hervortreten lässt. Ihr Stummsein, zuvor insignifikant und latent, wird nun performativ, insofern es das Zuschauen – und das Zuhören – als Tätigkeit und Handlung thematisiert, es kollektiv vollzieht: Schweigen wird nicht primär gezeigt, sondern erlebt. Nichtstun wird zu einer Tätigkeit.²⁰

Der Faden der Interaktion zwischen Performern und Betrachtern zerreißt, indem er als der andere Raum und als *third body* des Schweigens und der Transformation des stummen Körpers markiert wird: als jener Raum, der nunmehr durch die Zuschauer als Akteure besetzt wird. Diese Grenze des Zwischenraums wird in der Inszenierung geöffnet im Gegenüber von Schrei und Schweigen: von offenen Körpern und dem Lachen – einem Zer-Lachen! Es ist der Laut des Publikums, der in die stummen Münder der Performer eindringt. Es ist jener Moment, in dem über die extremen Gesten, über ›exotopische Körper‹ Andersheit sich herstellt, als eine, die durch Transformationen in Zwischenräumen (medial und korporal) entsteht. Und zugleich sind hiermit auch Fragen nach den *Grenzen* von Übertragbarkeit aufgeworfen: Gibt es ein körperliches Niemandsland der Transformation?

Anmerkungen

- 1 Salman Rushdie: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism, 1981–1991*. London 1991, S. 17.
- 2 Die Frage nach Transformationen und Transfigurationen des Körpers im modernen und zeitgenössischen Tanz beschäftigt mich seit längerer Zeit. Dieser Beitrag zur Tagung *Transformation, Übertragung, Übersetzung* in Ascona 2008 ist eine Zusammen- und Weiterführung von Thesen und Analysen aus Vorträgen und Aufsätzen; vgl. u. a. Gabriele Brandstetter: *Körperformen. Konstruktion und Dekonstruktion im Tanz*, in: Martin Bergelt, Hortensia Völckers (Hg.): *Körperperformen. Dance 95*. Programmbuch zum 5. internationalen Tanzfestival München. München 1995, S. 9–17; dies.: *Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe*, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar 1997 (Germanistische Symposien der DFG 18), S. 598–623; dies.: *Defiguration und Displacement. Körperkonzepte in Performance und Bewegungstheater des 20. Jahrhunderts*, in: Orlando Grossegeesse, Erwin Koller (Hg.): *Literaturtheorie am Ende? 50 Jahre Wolfgang Kayser's ›Sprachliches Kunstwerk‹*. Tübingen 2001, S. 53–75; dies.: *T(r)anz-figurationen. Bewegungsbilder der Moderne*, in: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*. München 2006, S. 145–162.

- 3 Vgl. Rudolf von Laban: Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes. Wilhelmshaven 1991, S. 21ff.
- 4 »Der Körper ist eine Bibliothek«. Gespräch zwischen Johannes Odenthal und Koffi Kôkô, in: *The Third Body. Das Haus der Kulturen der Welt und die Performing Arts*. Berlin 2004, S. 45–47, hier S. 47.
- 5 Zum Begriff und zur Darstellungstheorie von Virtuosität vgl. Gabriele Brandstetter: Die Szene des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur europäischen Moderne* 10 (2002), S. 213–243.
- 6 Zit. n. Brandstetter, *Körper formen* (Anm. 2), S. 13.
- 7 Vgl. Gilles Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sensation* (1984). München 1995.
- 8 Ebd., S. 22.
- 9 Zur Aktualität des »grotesken Körpers« im zeitgenössischen Tanz vgl. Susanne Foellmer: Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld 2009 (*TanzScripte* 18), S. 62–115.
- 10 Vgl. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval – Zur Romantheorie und Lachkultur* (1969). Frankfurt/M. 1990, sowie ders.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* (1965). Frankfurt/M. 1995.
- 11 Vgl. Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M. 1990, S. 252: »Die Grenze, die Innen und Außen des Körpers markiert, wird durch diese beiden Bewegungen, Hinausstülpen und Eindringen, aufgehoben.«
- 12 Hugo von Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III* (1925–1929). *Buch der Freunde. Aufzeichnungen* (1889–1929). Hg. von Bernd Schoeller. Frankfurt/M. 1980 (*Gesammelte Werke* 10), S. 480.
- 13 Vgl. Rudi Laermans: *Dramatische Gesellschaftsbilder*, in: *Ballett International, Tanz aktuell II* (Aug./Sept. 1995), S. 54–59, hier S. 56.
- 14 Vgl. Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. Frankfurt/M. 1999, S. 219.
- 15 Laermans, *Dramatische Gesellschaftsbilder* (Anm. 13), S. 56.
- 16 Zum Vergleich von Xavier Le Roys Performance und Bellmers »Poupée«-Modellen vgl. Krasimira Kruschkova: *Defigurationen. Zur Szene des Anagramms in zeitgenössischem Tanz und Performance*, auf: www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=256&Itemid=32 (16.06.2009).
- 17 Eva Karcher: *Bin ich ein Insekt? Bin ich ein Mensch?* (Interview mit Xavier Le Roy), in: *Die Zeit* (02.09.1999); auch auf: www.zeit.de/1999/36/Bin_ich_ein_Insekt_Bin_ich_ein_Mensch (16.06.2009).
- 18 Ebd.
- 19 Xavier Le Roy: *Selbstinterview am 27.11.2000* (Performancetext), in: Janine Schulze, Susanne Traub (Hg.): *Moving Thoughts. Tanzen ist denken*. Berlin 2003, S. 77–86, hier S. 78.
- 20 Claudia Benthien: *Die Performanz der schweigenden Masse. Zur Kollektivität der Zuschauenden in Theatersituationen*, in: Silvia Sasse, Stefanie Wenner (Hg.): *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld 2002 (*Masse und Medium* 2), S. 171–190, hier S. 178.

Wege der Übertragung zwischen Sodom und Gomorrha

Zur Poetik der *transposition* in Prousts *A la recherche du temps perdu*

I. Von der *transposition d'art* zur *transposition de sexe*: Der Begriff *transposition* bei Théophile Gautier und Julia Kristeva

In der französischen Literatur und Literaturtheorie hat der Begriff *transposition* (Versetzung, Umstellung, Übertragung) einen eigenen Bedeutungshof, der im Deutschen keine terminologische Entsprechung findet. Der *Littré* paraphrasiert das Verb *transposer* mit »Mettre une chose à une autre place que celle où elle était, ou elle devrait être«,¹ und listet unter dem Stichwort *transposition* verschiedene fachsprachliche Zusammenhänge auf, in denen der Begriff bestimmte räumliche oder grammatisch-syntaktische Versetzungen bezeichnet: in der Anatomie die seitenverkehrte Lage innerer Organe, etwa die Vertauschung von Herz und Leber, im Verlagswesen die Vertauschung von Druckseiten oder Bögen, in der Sprachwissenschaft die Inversion der Satzstellung, in der Algebra die Versetzung eines Terms innerhalb einer Gleichung und in der Musik die Versetzung eines Motivs oder Stücks in eine andere Tonart. Weitere Einträge betreffen die Verwendung des Begriffs im Militärwesen und in der Mineralogie. Die Beispiele zur allgemeinen Wortbedeutung stammen von Mlle de Scudéry und Voltaire und beziehen sich auf die Wiederverwertung panegyrischer Episteln (im speziellen Fall geht es um die Umadressierung einer für den Cardinal de Richelieu verfassten Epistel an die Königinmutter Anne d'Autriche) sowie auf die mögliche Umstellung der Chronologie historischer Ereignisse in der Dichtung.²

Die speziellere, im *Littré* nicht dokumentierte poetologische Bedeutung des Begriffs geht auf die ›Parnassiens‹ des 19. Jahrhunderts, namentlich auf Théophile Gautier zurück. Unter dem Stichwort *transposition d'art* wird in der Romanistik die Bezugnahme der parnassischen Lyrik auf die bildende Kunst, besonders die Bildhauerei verhandelt,³ wie sie im Titel von Gautiers *Émaux et camées* (1852) programmatisch ausgesprochen ist. Die Formulierung »*transposition d'art*« stammt aus Gautiers erotischem Gedicht *Musée secret* (1864), das Tizians Venus-Darstellungen evoziert, um in »plastischen Strophen« (»strophes

plastiques«) ein vollkommenes Bild des Venushügels zu malen.⁴ Erst das Zusammenspiel von Wort und Bild vermag nämlich die »douce barbe féminine« (Strophe XXI) zu restituieren, die in der antiken Plastik stets der Glätte des Konturs zum Opfer fiel:

MUSÉE SECRET

- I Des déesses et des mortelles
Quand ils font voir les charmes nus
Les sculpteurs grecs plument les ailes
De la colombe de Vénus.
[...]
- XV Pour rendre sa beauté complète
Laisse-moi faire, ô grand vieillard,
Changeant mon luth pour ta palette,
Une transposition d'art;
[...]
- XXI Sur ta laine annelée et fine
Que l'art toujours voulut raser
O douce barbe féminine
Reçois mon vers comme un baiser
- XXII Car il faut des oublis antiques
Et des pudeurs d'un temps châtré
Venger dans des strophes plastiques
Grande Vénus, ton mont sacré!⁵

Mit der Metapher des »weiblichen Barts«, die Gautiers Venus im Zusammenspiel mit dem ihr beigegebenen Knaben Amor eine androgyne Note verleiht, deutet sich eine weitere Facette des Transpositionsbegriffs an, die sich auch anderenorts mit der *transposition d'art* verbindet: die Übertragung oder der Austausch von Geschlechtsmerkmalen. In dem Gedicht *Contralto* aus den *Émaux et camées*, einem Loblied auf die tiefe Frauenstimme, in dem durchaus Reminiszenzen an die Kastratenstimme mitschwingen, markiert die Transposition den Übergang zwischen der Beschreibung einer hellenistischen Skulptur, dem »schlafenden Hermaphroditen« aus der Sammlung des Louvre (s. Abb. 1), und seinem musikalischen Äquivalent:

CONTRALTO

- I On voit dans le Musée antique,
Sur un lit de marbre sculpté,
Une statue énigmatique
D'une inquiétante beauté.



Abb. 1: Schlafender Hermaphrodit. Römische Kopie aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Nach einem hellenistischen Original aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. 1619 restauriert von David Larique. Matratze aus Carrara-Marmor von Gianlorenzo Bernini, angefertigt 1619 im Auftrag des Kardinals Borghese. Paris, Musée du Louvre.

- II Est-ce un jeune homme? est-ce une femme,
 Une déesse, ou bien un dieu?
 L'amour, ayant peur d'être infâme,
 Hésite et suspend son aveu.
 [...]
- V Sexe douteux, grâce certaine,
 On dirait ce corps indécis
 Fondu, dans l'eau de la fontaine,
 Sous les baisers de Salmacis.
 [...]
- VIII Rêve de poète et d'artiste,
 Tu m'as bien des nuits occupé,
 Et mon caprice qui persiste
 Ne convient pas qu'il s'est trompé.
- IX Mais seulement il se transpose
 Et, passant de la forme au son,
 Trouve dans sa métamorphose
 La jeune fille et le garçon.
- X Que tu me plais, ô timbre étrange!
 Son double, homme et femme à la fois,
 Contralto, bizarre mélange,
 Hermaphrodite de la voix!
 [...]⁶

Zwischen Brust- und Kopffregister changierend, vereinigt der Contralto männliche und weibliche Stimmeigenschaften. Wie der Hermaphrodit in Ovids *Metamorphosen*, der als fünfzehnjähriger Knabe beim Baden von der verliebten Nymphe Salmacis überwältigt wird und mit ihr zu einer zweigeschlechtlichen Doppelgestalt verschmilzt, so dass seine vormals männliche Stimme nun mit mädchenhaftem Timbre seine göttlichen Eltern anruft,⁷ sprechen aus der Contralto-Stimme zugleich die Geliebte und der Liebhaber; ihr Repertoire umfasst männliche und weibliche Rollen, die Partien der Mezzosopranistinnen ebenso wie die der Kastraten. Konstitutiv für die Form des Gedichts ist die Analogie zwischen der Statue und dem Stimmtyp, die als Metamorphose oder *transposition* einer Laune (eines »caprice«) des Dichters – so die Strophen VIII und IX – in die Linearität der Sprache projiziert wird. Das *tertium comparationis*, die Ambiguität des Geschlechts, ist jedoch selbst eine Figur der Transformation oder *transposition*: ein Umschlagen oder Übergehen von männlichen in weibliche oder von weiblichen in männliche Geschlechtsmerkmale, exemplifiziert anhand einer offenen Folge intertextueller und medialer Verweise von Ovid bis Rossini, in der sich die *transpositions d'art* mit den *transpositions de sexe* zu einem unübersichtlichen Netz aus Übertragungen und Inversionen verknüpfen.

Mein drittes und letztes Beispiel für Gautiers Gebrauch des Begriffs *transposition* ist eine Stelle aus seinen Schriften zur Kunstkritik: seine Beschreibung des Bildes *Hercule aux pieds d'Omphale* von Gustave Boulanger im *Abécédaire du Salon de 1861* (s. Abb. 2). Das Bild zeigt Herakles als Sklaven der lydischen Königin Omphale, der zuliebe er Frauenkleider tragen und weibliche Arbeiten verrichten muss. Gautier schreibt dazu:

C'est un sujet bien fait pour tenter un peintre que celui d'*Hercule aux pieds d'Omphale*; il réunit la suprême force et la suprême grâce; le type mâle et le type féminin poussés à leur dernière expression. Que de ressources dans le contraste violent de ces natures si opposées, dans cette transposition bizarre des attributs d'un sexe à l'autre! A la main frêle, la noueuse massue; aux doigts énormes, la quenouille fragile; sur les blanches épaules »le manteau sanglant taillé dans un lion;« sur le dos montueux de muscles la transparente tunique rose!⁸

Während der Begriff *transposition* in den Gedichten *Musée secret* und *Contralto* nur assoziativ mit dem Thema der Androgynie in Verbindung stand, begegnet er an dieser Stelle explizit und unabhängig von der *transposition d'art* im Sinne der Travestie.

Bevor ich auf Prousts Poetik der *transposition* zu sprechen komme, die in mancher Hinsicht mit Gautiers Wortgebrauch übereinstimmt, will ich noch in wenigen Worten auf die terminologische Karriere hinweisen, die der Begriff *transposition* im hier beschriebenen Doppelsinn in der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts gemacht hat. In den »Préliminaires théoriques« ihres Buchs *La révolution du*

Abb. 2: Gustave Boulanger: Hercule aux pieds d'Omphale (1861). Öl auf Leinwand, 233 x 173 cm.



langage poétique (1974) führt Julia Kristeva den Begriff *transposition* als Synonym für ihren älteren Begriff der Intertextualität ein. Sie definiert die *transposition* als »Übergang von einem Zeichensystem in ein anderes« und stellt sie als eine dritte »Verfahrensweise« (»procédé«) des Unbewussten neben die Freudschen Primärprozesse Verdichtung und Verschiebung.⁹ Im Gegensatz zu *intertextualité* impliziert *transposition* keine nähere Bestimmung der beteiligten Zeichensysteme und eignet sich aufgrund seiner Etymologie zur Bezeichnung jener zugleich destruktiven und sprachschaffenden Prozesse, die Kristeva in den Texten von Mallarmé und Apollinaire am Werk sieht: Der »Text« – in der von Kristeva erfundenen emphatischen Wortbedeutung – ist Schauplatz des Durchbrechens jener mütterlich konnotierten semiotischen *chora*, deren Rhythmus das präödpale, vorsprachliche Subjekt strukturiert und die durch ihre Bahnungen, Stasen und Verwerfungen die Setzung der Differenz zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem vorbereitet.¹⁰ Im »Text« artikuliert sich die *chora* als ein triebhafter, den Gesetzen des Symbolischen nicht unterworfenen »Genotext«, der die gegebenen sprachlichen Strukturen »pulverisiert« und durch Verdichtungs- und Verschiebungsprozesse neue semantische Zusammenhänge herstellt, dabei aber – wie

die Traumarbeit – mit Rücksicht auf die Darstellbarkeit (»figurabilité«) von den Setzungen des Symbolischen Gebrauch macht.¹¹ Der Einbruch oder Durchbruch der semiotischen *chora* ist insofern im wörtlichen Sinne eine *trans-position*: das Eindringen eines fremden Zeichensystems in die Sprache und die prozessuale Durch-Setzung neuer Bezeichnungsrelationen.¹² Als ein Gesang unterhalb des Symbolischen und durch dessen Strukturen hindurch artikuliert sich im »Text« eine feminine Schicht des Subjekts und macht die Voraussetzungen von Sprache und Subjektivität in Gestalt einer androgynen oder bisexuellen, »doppelten« Poesie erfahrbar.¹³

II. *Transposition* als ästhetische Übersetzung bei Proust

Im übergeordneten Sinne des analogischen Denkens, des Auffindens von Ähnlichkeiten und der Metaphernproduktion ist die Figur der Übertragung zweifellos das beherrschende poetische Prinzip der *Recherche* – Proust selbst sah darin einen wesentlichen Aspekt seiner dichterischen Begabung.¹⁴ Statt den aussichtslosen Versuch zu unternehmen, das Thema in dieser Allgemeinheit anzugehen, orientiere ich mich im Folgenden weiterhin am Begriff der *transposition*. Ich werde zunächst auf seine verschiedenen Bedeutungsnuancen im gesamten Roman eingehen und danach, an die bei Gautier und Kristeva nachgewiesenen Implikationen anknüpfend, ein Kapitel aus *Sodome et Gomorrhe* genauer betrachten.

Gemessen an der poetologischen Bedeutung von Übertragungspänomenen und ihrer Reflexion für den gesamten Text der *Recherche* gebraucht Proust den Begriff der *transposition* sparsam und nur in wenigen, präzise benennbaren Sinnzusammenhängen. Unmittelbar in der Tradition der parnassischen *transposition d'art* und – wie Proust explizit vermerkt – der Baudelaireschen *Correspondances*¹⁵ steht die *transposition de sens*, bei der Analogien zwischen Wahrnehmungen verschiedener Sinne gesucht oder fehlende Daten eines Sinnesorgans durch einen anderen Sinn supplementiert werden. Die Formulierung *transposition de sens* fällt im Kontext eines physiognomischen Portraits von M. de Cambremer, über dessen gewöhnungsbedürftiges Gesicht eine kräftige, aber schiefe Nase dominiert. Da seine Augen hinter den schweren, verklebten und nicht vollständig schliessenden Lidern beinahe verschwinden, scheint M. de Cambremer sein Gegenüber mit der Nase zu betrachten: »Par une transposition de sens, M. de Cambremer vous regardait avec son nez.«¹⁶ In schräger Analogie zu dieser humoristischen Physiognomik versucht Marcells Großmutter, die aufgrund ihrer Urämie phasenweise erblindet und ertaubt, die Leistungen der ausgefallenen Organe zu kompensieren, was ihr nur unzureichend gelingt – »car on ne se fait pas en quelques jours à cette *transposition*, sinon de regarder les bruits, du moins d'écouter avec les yeux.«¹⁷ Die übrigen

Beispiele dieses Typs sind ästhetischen Charakters: Sie betreffen die Analogie zwischen der Farbe einer Frucht und dem Aroma des aus ihr gewonnenen Saftes (»cette *transposition* en saveur, de la couleur d'un fruit«¹⁸); die Kunst, die visuellen Reize junger Mädchen innerlich in die begehrten, aber verbotenen taktilen und gustatorischen Qualitäten zu übersetzen;¹⁹ den Reichtum des auditiven Mediums, in das sich alle übrigen Sinnesreize transponieren lassen,²⁰ sowie – ganz im Sinne der *transposition d'art* – die Übertragung bestimmter Empfindungsqualitäten in musikalischen Ausdruck.²¹

Einen zweiten Bereich, in dem Proust den Begriff der *transposition* verwendet, bilden die Stil- und Habitusphänomene, aufgrund deren detaillierter Beschreibung und Reflexion Pierre Bourdieu die *Recherche* nicht nur als sozialhistorisches Dokument, sondern auch als theoretische Inspirationsquelle intensiv genutzt hat. »Der Habitus«, schreibt Bourdieu in *Die feinen Unterschiede*, »erzeugt fortwährend praktische Metaphern, bzw., in einer anderen Sprache, Übertragungen [*transferts*] (worunter die Übertragung motorischer Gewohnheiten nur einen Sonderfall darstellt) oder besser, durch die spezifischen Bedingungen seiner praktischen Umsetzung erzwungene systematische Transpositionen [*transpositions*] – so kann sich etwa der asketische Ethos, von dem zu erwarten wäre, daß er sich immer im Sparverhalten äußert, durchaus einmal unter veränderten Umständen in der Aufnahme von Kredit zeigen.«²² Der Begriff der Transposition ist an dieser Stelle deutlich von Proust inspiriert, der z. B. den Modus der Princesse de Guermantes, eine Abendeinladung abzusagen, als eine *transposition* des lebendigen, Gemeinplätze und konventionelle Gefühlsäußerungen meidenden Esprit der Guermantes interpretiert²³ oder die decrescendierenden Adjektivreihen in den Briefen der Mme de Cambremer als mondäne Variante (»transposée dans l'ordre mondain«) derselben Depravation des Geschmacks auffasst, die sich auch im manierierten Stil von Sainte-Beuve manifestiert.²⁴ Der erzwungene Charakter des Habitus, der Bourdieu zufolge oft aus einer zur Tugend erhobenen Not entspringt,²⁵ lässt sich besonders gut an M. de Charlus beobachten, der sich am Ende der *Recherche*, von Alter und Krankheit gezeichnet, entgegen seinen früheren Prinzipien vor Mme de Saint-Euverte bis zum Boden verneigt: Die mangelhafte körperliche Koordination, so scheint es, überträgt (»transposait«) seine Unsicherheit hinsichtlich der Identität der betreffenden Dame in die Geste einer gezielt zur Schau gestellten Bescheidenheit.²⁶

Mit dem Habitus-Phänomen verwandt, aber weniger auf den Bereich der Umgangsformen als auf die materielle und ästhetische Seite des Lebensstils bezogen, ist der dritte Anwendungsbereich des Transpositionsbegriffs, der hier wörtlich, im Sinne einer Versetzung im Raum verstanden wird. Gegenstand der Transposition ist in diesem Fall der Salon der Mme Verdurin: Ursprünglich beheimatet in der Pariser rue Montalivet, findet er seine Fortsetzung in La Raspelière, einem

Anwesen an der normannischen Küste, und verlagert sich schließlich in die neue Pariser Wohnung der Verdurins am Quai Conti. Nicht nur einige treue Gäste, sondern auch Teile des Mobiliars – »*transposés* au milieu d'autres« – begleiten die Gastgeberin von einem Domizil zum nächsten und sorgen dafür, dass die drei Salons durch eine gewisse »Familienähnlichkeit« (»un certain air de famille, une identité permanente«) verbunden bleiben.²⁷

Die Abende in La Raspelière bestimmen große Teile von *Sodome et Gomorrhe*; sie bilden den Gravitationspunkt, um den herum sich die Pariser Gesellschaft in ihrem sommerlichen Exil neu konfiguriert. Zwar ist die Anzahl der Gäste reduziert, und die samstäglichen »goûters« der Mme Verdurin erreichen nicht die Eleganz vergleichbarer Anlässe im Faubourg Saint-Germain.²⁸ Aber die ungewohnte Kulisse, die Komplikationen der Anreise, die Unvorhersehbarkeit der Begegnungen üben eine entautomatisierende Wirkung aus und lassen zweitrangige Pariser Persönlichkeiten in neuem Licht erscheinen.²⁹ Diese »transmutation profonde«³⁰ ist ein Effekt der Transposition, die auf die sozialen Relationen wirkt wie ein Kunstmittel: »Sans doute c'était que le cadre agreste était différent et que les impressions mondaines, grâce à cette *transposition*, redevenaient fraîches.«³¹ Allerdings ist die Verlagerung des Salons an die normannische Küste nicht allein für den besonderen Reiz der Zusammenkünfte in La Raspelière verantwortlich. Die Attraktion des Sommers für den »petit noyau« – den *inner circle* des Salons – bildet der Baron de Charlus; das zentrale Thema auf den gemeinsamen Zugfahrten zu den Verdurins ist seine sexuelle Orientierung.

Mit der androgynen Identität des »Invertierten« Charlus ist der vierte und letzte Anwendungsbereich des Transpositionsbegriffs in der *Recherche* benannt – und zugleich ein Zweig der Proust-Forschung, der die Dimensionen und Implikationen der Proustschen »transposition of sexes« (so die Formulierung im Titel von Justin O'Briens einschlägigem Aufsatz von 1949³²) in großer Ausführlichkeit und mit prominenten Thesen diskutiert hat. Den Ausgangspunkt dieser Diskussion bildete bezeichnenderweise nicht der Romantext selbst, sondern ein Tagebucheintrag André Gides von 1921, der ein Gespräch mit Proust über den »Uranismus« wiedergibt:

Nous n'avons, ce soir encore, guère parlé que d'uranisme; il [Proust] dit se reprocher cette »indécision« qui l'a fait, pour nourrir la partie hétérosexuelle de son livre, transposer »à l'ombre des jeunes filles« tout ce que ses souvenirs homosexuels lui proposaient de gracieux, de tendre et de charmant, de sorte qu'il ne lui reste plus pour *Sodome* que du grotesque et de l'abject. Mais il se montre très affecté lorsque je lui dis qu'il semble avoir voulu stigmatiser l'uranisme; il proteste; et je comprends enfin que ce que nous trouvons ignoble, objet de rire ou de dégoût, ne lui paraît pas, à lui, si repoussant.

Lorsque je lui demande s'il ne nous présentera jamais cet Éros sous des espèces jeunes et belles, il me répond que, d'abord, ce qui l'attire ce n'est presque jamais la beauté et qu'il estime qu'elle n'a que peu à voir avec le désir – et que, pour ce qui est de la jeunesse, c'était ce qu'il pouvait le plus aisément transposer (ce qui se prêtait le mieux à une transposition).³³

Aus dieser Textpassage ließ sich ableiten, was seither den Status einer Binsenweisheit angenommen hat: dass Proust mit Gilberte, Albertine und Andrée camouflierte Portraits junger Männer gezeichnet habe und dass die heterosexuellen Liebesgeschichten des Romans folglich in homosexuelle Verhältnisse rückübersetzt werden müssen.³⁴

Die These wirft eine Reihe unlösbarer Folgeprobleme auf, vor allem die Frage, wie unter diesen Umständen Albertines lesbische Eskapaden gelesen werden müssen, die als zentrales Motiv der Eifersucht für die Psychodynamik des Ich-Erzählers und den Handlungsverlauf in der zweiten Romanhälfte von erheblichem Gewicht sind. Handelt es sich in Wirklichkeit um heterosexuelle Beziehungen, oder betrügt Albertine alias Albert den Ich-Erzähler mit anderen jungen Männern? Gegen solche Deutungsautomatismen, die das opake und in seiner Opazität faszinierende Gomorrha aus der *Recherche* zu eliminieren drohen, haben jüngere Leserinnen – ich beziehe mich hier exemplarisch auf Elisabeth Ladenson – die irreduzible Eigenart der lesbischen Beziehungsstrukturen bei Proust herausgestellt, die im Gegensatz zur Welt des Baron de Charlus nicht auf eine zugrundeliegende heterosexuelle Matrix bezogen sind und folglich auch nicht als schlichte Analogiekonstruktionen zum sodomitischen Modell gelesen werden können.³⁵ Während die Figur des Barons nach dem älteren Identitätskonzept der Inversion konstruiert sei, Charlus also Männer liebt, weil er selbst im innersten Wesen weiblich ist, zeichne sich in Gomorrha das modernere Modell der Homosexualität ab, demgemäß das Begehren sich auf ein gleichgeschlechtliches Gegenüber richtet.³⁶ Mit der älteren These von der »transposition of sexes« als Camouflage biographischer Tatsachen teilt Ladensons Perspektive den legitimen Wunsch, in oder hinter den Romanfiguren stabile Identitätskonzepte auszumachen, die lebensweltlichen Erfahrungen entsprechen oder sich als positive Identifikationsmodelle eignen. In meiner folgenden Lektüre des dritten Kapitels von *Sodome et Gomorrhe II* möchte ich die *transposition de sexe* dagegen als eine textimmanente Bewegung betrachten und sie in ihrem Zusammenspiel mit anderen Modi der Transposition verstehen. Die Bewegung der Transposition erweist sich dabei als ein letztlich irreduzibler Übertragungsvorgang, der die Suche nach einem vorgängigen homo- oder heterosexuellen Identitätsmodell als ein müßiges Unterfangen erscheinen lässt.

III. Verkehr und Inversion: *transposition in Sodome et Gomorrhe*

Wie der allererste Band der *Recherche* beginnt das Kapitel mit einem Abschnitt über den Schlaf. Zum Umfallen müde, kehrt Marcel nach einem Abend in La Raspelière zurück ins Grand Hotel von Balbec und fährt mit dem Aufzug nach oben auf seine Etage, eine Bewegung, die in der grotesken, aber einschläfernden Erzählung des als Liftboy fungierenden Hotelangestellten vom sozialen Aufstieg seiner Geschwister ihre thematische Entsprechung findet. In den anschließenden Reflexionen über das Schlafen und die Träume wird diese Eingangssituation zu einer mythischen Phantasie ausgesponnen, in der die bleierne Müdigkeit des Erzählers fortzuwirken und die kurze Fahrstuhlepisode als Tagesrest in einen Wachtraum über das Träumen einzumünden scheint:

j'entrais dans le sommeil, lequel est comme un second appartement que nous aurions et où, délaissant le nôtre, nous serions allé dormir. [...] Il a ses domestiques, ses visiteurs particuliers qui viennent nous chercher pour sortir, de sorte que nous sommes prêts à nous lever quand force nous est de constater, par notre presque immédiate transmigration dans l'autre appartement, celui de la veille, que la chambre est vide, que personne n'est venu. La race qui l'habite, comme celle des premiers humains, est androgyne. Un homme y apparaît au bout d'un instant sous l'aspect d'une femme. Les choses y ont une aptitude à devenir des hommes, les hommes des amis et des ennemis. Le temps qui s'écoule pour le dormeur, durant ces sommeils-là, est absolument différent du temps dans lequel s'accomplit la vie de l'homme réveillé. Tantôt son cours est beaucoup plus rapide, [...] quelquefois beaucoup plus long [...]. Alors, sur le char du sommeil, on descend dans des profondeurs où le souvenir ne peut plus le rejoindre et en deçà desquelles l'esprit a été obligé de rebrousser chemin.³⁷

Ich habe diese Passage so ausführlich zitiert, weil ich sie als eine Einführung in die besondere Logik verstehe, die das gesamte nachfolgende Kapitel charakterisiert. Man kann sie als eine Logik der Transposition bezeichnen: als eine Logik der inneren Räume, die nach dem Modell der äußeren Räume gebaut sind und durch die man sich mit denselben, bald schnelleren, bald weniger schnellen Verkehrsmitteln bewegt wie in der äußeren Welt (in diesem Falle mit dem Aufzug), und als eine Logik der Metamorphose, die nicht nur eine stupende soziale Beweglichkeit, sondern auch die Verwandlung von Dingen in Menschen, das Umspringen von Freundschaft in Feindschaft und zurück sowie den Wechsel des Geschlechts erlaubt. Die einleitenden Reflexionen über die Logik des Traums, so meine These, bieten einen Schlüssel für das Verständnis der folgenden Abschnitte, in denen sich der narrative Faden immer mehr zugunsten einer assoziativen, von den Rhythmen der wechselnden Transportmittel bestimmten Dynamik verliert.

Hauptgegenstände des Kapitels sind die Ausflüge, die Marcel mit Albertine an der normannischen Küste unternimmt, die Liebschaften des Baron de Charlus,

besonders seine Beziehung zu dem jungen Violinisten Charles Morel, und die abendlichen Zugfahrten des Kreises um Mme Verdurin zu den wöchentlichen Abendeinladungen in La Raspelière. Charakteristisch für die Zeitstruktur dieses Abschnitts (wie im Übrigen für den gesamten Text der *Recherche*) ist der ständige Wechsel von einmaligen, linear erzählten Ereignissen, die die stets enttäuschte Erwartung einer fortlaufenden Geschichte wecken, und Ereignissen, die als sich ständig wiederholend dargestellt werden und im Leser den Eindruck einer sich endlos hinziehenden Nachsaison entstehen lassen.³⁸ Die zeitliche Desorientierung des Lesers geht einher mit einer räumlichen: Der überwiegende Teil der Handlung spielt sich im Zug bzw. an seinen zahlreichen Stationen ab, deren geographische Anordnung unklar bleibt und deren Aufeinanderfolge sich gegen Ende des Kapitels zu einer Art Wirbel verdichtet. Dabei ist der Modus der Fortbewegung alles andere als eine bloße Kulisse: Die wechselnden Verkehrsmittel und ihre Auswirkungen auf die Raumwahrnehmung und die soziale Dynamik sind ein zentrales Thema des Kapitels.

Um Albertine die überhitzten Zugabteile zu ersparen und ihr den kapriziösen Wunsch zu erfüllen, an einem einzigen Nachmittag die Kirche von Saint-Jean-de-la-Haise besichtigen und einen Besuch in La Raspelière abstaten zu können, bestellt Marcel für die gemeinsamen Ausflüge zuerst eine Kutsche und wenig später ein Automobil mit Chauffeur – in jenen Jahren ein Luxus und eine Attraktion. Die Beschleunigung der Fortbewegung hat den Effekt eines optischen Mediums: Sie verkürzt die Distanzen und bringt den verblüfften Reisenden die Relativität und Subjektivität ihrer Begriffe von Raum und Zeit zu Bewusstsein. Die Geographie der normannischen Küste, die den Plänen der Liebenden bisher scheinbar objektive Grenzen setzte, wird zu einer Wunschlandschaft, das Auto zum Siebenmeilenstiefel:

la voiture, s'élançant, franchit d'un seul bond vingt pas d'un excellent cheval. Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. [...] En tous cas, apprendre qu'il existe peut-être un univers où 2 et 2 font 5 et où la ligne droite n'est pas le chemin le plus court d'un point à un autre, eût beaucoup moins étonné Albertine que d'entendre le mécanicien lui dire qu'il était facile d'aller dans une même après-midi à Saint-Jean et à la Raspelière. Douville et Quetteholme, Saint-Mars-le-Vieux et Saint-Mars-le-Vêtu, Gourville et Balbec-le-Vieux, Tourville et Féterne, prisonniers aussi hermétiquement enfermés jusque-là dans la cellule de jours distincts que jadis Méséglise et Guermantes, et sur lesquels les mêmes yeux ne pouvaient se poser dans un seul après-midi, délivrés maintenant par le géant aux bottes de sept lieues, vinrent assembler autour de l'heure de notre goûter leurs clochers et leurs tours, leurs vieux jardins que le bois avoisinant s'empressait de découvrir.³⁹

Die ungehemmte Dynamik des Begehrens, die das jederzeit zur Verfügung stehende Auto entfesselt, hat ihre Kehrseite in der sich stets erneuernden phan-

tasmatischen Struktur von Marcells Leidenschaft: Statt neue Perspektiven auf die Landschaft und das Meer zu eröffnen, werden die Fahrwege bald nur noch vom inneren Zwang diktiert, Albertine nahe zu sein oder sie im Gegenteil künstlich auf Distanz zu halten, um den komplexen Mechanismus aus Eifersucht und Überdruß zu parieren.⁴⁰

Die zwischenmenschlichen Beziehungen – zwischen Marcel und Albertine, zwischen Charlus und Morel sowie zwischen den Gästen der Verdurins und ihren Bekanntschaften entlang der Bahnstrecke – sind neben den Transportmitteln das zweite große Thema des Kapitels. In dem Maße, in dem sich – sei es auf der Ebene des Erzählten oder auf der Ebene des Erzählens – die Bewegung von Station zu Station beschleunigt, sich die subjektiv erlebten Distanzen also verringern, verdichtet sich auch das Netz der sozialen Beziehungen. In zwei parallel geführten Erzählsträngen werden zunächst aus der Sicht Marcells und des Baron de Charlus die Unternehmungen und Beziehungsstrukturen der beiden Liebespaare vorgeführt, die sich bei näherem Hinsehen als spiegelbildlich erweisen: Marcells Versuche, Albertine durch Geschenke zu binden, ihren Kleidungsstil zu prägen und die Gestaltung ihrer Tagesabläufe zu kontrollieren, haben ihr Pendant in der Protektorenrolle des Barons gegenüber Morel, den er nicht nur finanziell unterstützt, sondern auch künstlerisch berät und in seinen privaten Aktivitäten eifersüchtig überwacht.⁴¹

Zusammengeführt werden die beiden narrativen Stränge und die in ihnen auftretenden Figuren in Anknüpfung an eine im vorangehenden Kapitel unterbrochene Erzählung: Bei seinem ersten Besuch des Salons von Mme Verdurin in La Raspelière ist Marcel dem Violinisten Morel begegnet, der an diesem Abend erstmals in Begleitung des Baron de Charlus erscheint und ihn als alten Freund seiner Familie ausgibt.⁴² Marcells Müdigkeit bei seiner Rückkehr ins Hotel nach dieser Abendeinladung ist Anlass für die Reflexionen über Schlaf und Traum zu Beginn des dritten Kapitels. Die Ausführungen über den Chauffeur, von dem sowohl Marcel und Albertine als auch Charlus und Morel sich durch die normannische Küstenlandschaft fahren lassen, münden in die Beschreibung eines späteren Abends bei den Verdurins. Marcel, erstmals in Begleitung Albertines, die er als seine Cousine vorstellt, bemerkt zu seinem Erstaunen, dass der Chauffeur an die Stelle des früheren Kutschers der Raspelière getreten ist, erfährt jedoch vorerst nichts über die konspirativen Beziehungen, die Morel sowohl zu diesem Chauffeur als auch zu Albertine unterhält.⁴³

Sodome et Gomorrhe II, III (Übersicht):

Schlaf und Traum	S. 369–375
Charlus und die Dienstboten	S. 375–382
Zug-, Kutsch- und Autofahrten mit Albertine; Besuch in La Raspelière	S. 382–394
Autofahrten und Restaurantbesuche von Charlus und Morel	S. 394–400
Ausflüge im Auto mit Albertine (Kirchen, Restaurant etc.); Eifersucht	S. 400–413
Marcel und die Dienstboten	S. 413–415
der Chauffeur und seine Beziehung zu Morel	S. 415–419
Ausritte und Kutschfahrten mit Albertine; Marcel und der Aeroplan	S. 416f.
Marcel und Albertine, Charlus und Morel in La Raspelière	S. 419
Albertines alte Bekanntschaft mit Morel; dessen Charakter	S. 420f.
atmosphärischer Wandel der Zugfahrt (»transposition«) im Herbst	S. 422
Charlus und die Homosexualität; Morel; Zugfahrten des »petit clan«;	
Bahnstationen und die sozialen Vernetzungen entlang der Bahnstrecke	S. 425–497

Mit der fortschreitenden Jahreszeit – in einem jener merkwürdigen Übergänge vom singulativen zum iterativen Erzählmodus gehören die beiden Paare bei den Verdurins mittlerweile zu den »habituéés« – wandelt sich die Atmosphäre der gemeinsamen abendlichen Zugfahrten: »quelques semaines plus tard, la *transposition* ne fut pas moins agréable quand, l'automne s'avancant, les jours devinrent tout à fait courts et qu'il fallut faire ce voyage dans la nuit.«⁴⁴ Das beherrschende Thema des bahnfahrenden »petit clan« ist von nun an die Homosexualität, ein Gegenstand, über den der Baron de Charlus mit Kompetenz und Finesse zu parlieren liebt, im festen, aber irrümlichen Glauben, dabei sein Inkognito zu wahren. Die Analogie zwischen den heterosexuellen und den homosexuellen Beziehungsmustern des Romans, die aus der Parallelisierung der beiden Paargeschichten ersichtlich, aber nicht explizit geworden ist, wird dabei auf indirektem Wege kommentiert. Das Gespräch fällt auf Balzac, und der Baron, von Albertines Kleid aus grauem *crêpe de chine* an den subtilen Kleider-Code der Princesse de Cadignan erinnert, versinkt in eine »sonnerie profonde«:⁴⁵ In der Balzacschen Heroine, die ihre frevelhafte Vergangenheit mit allen Mitteln der Rhetorik und Schauspielkunst in die Geschichte einer missbrauchten Unschuld zu verkehren sucht, als sie erstmals in ihrem Leben liebt, sieht Charlus, der stets befürchten muss, sich aufgrund seines Lebensstils bei Morels Familie zu kompromittieren, ein Spiegelbild seiner eigenen Situation. Die Bedingung der Möglichkeit dieser identifikatorischen Balzac-Lektüre ist, so der Erzählerkommentar, eine »transposition mentale«:⁴⁶ die habitualisierte Übertragung heterosexueller Beziehungsmuster auf die eigene Lebenssituation; sei es, wie im Fall der Princesse de Cadignan, in Form der Identifikation mit einer liebenden Frau, sei es durch eine Inversion auf der Seite des Liebesobjekts.⁴⁷ Auf die Umgangsformen und Verhaltensmuster hat diese Übertragung keinen weiteren Einfluss; sie werden davon ebensowenig affiziert wie die Dauer eines Tages durch

die Verstellung der Uhren.⁴⁸ Für die unbeteiligten Beobachter hat die Transposition des Geschlechterverhältnisses allerdings einen eigenen Reiz: Sie umgibt das Gewohnte mit dem Charme des Exotischen, ähnlich wie ein russisches oder japanisches Drama westlichen Zuschnitts, von fremdländischen Schauspielern aufgeführt, die vertraute Psychologie mit anderen Vorzeichen zu versehen scheint (»ce charme du dépaysement«⁴⁹).

Sexuelle Identität, so suggeriert dieses Kapitel, ist ein Produkt der Übertragung. Sie speist sich aus der Literatur, und Literatur, das ist eine jener Erkenntnisse, die der gereifte Ich-Erzähler in *Le temps retrouvé* als Summa seines Lebens formuliert, ist Übersetzung und kann von ihren Lesern nur durch weitere Übersetzungsakte verstanden werden.⁵⁰ Die Muttersprache des Autors – seine sexuelle Orientierung im realen Leben – ist unter diesen Bedingungen unerheblich. Wie alle übrigen Orte der *Recherche* sind Sodom und Gomorrha Städte auf einer inneren Landkarte; ihre Entfernung voneinander und von dem namenlosen, nur scheinbar ubiquitären Ort der Heterosexualität variiert in Abhängigkeit von der persönlichen Erfahrung und von den Widerständen, die der Reisende unterwegs zu bewältigen hat. Im dritten Kapitel von *Sodome et Gomorrhe II* konstruiert Proust einen Raum, in dem diese Widerstände weitgehend außer Kraft gesetzt sind: Fahrstühle, Eisenbahnen, Automobile und sogar ein Aeroplan transportieren die nächtliche Leserin durch eine Welt des Begehrens, in der jede Geschlechtszuschreibung von vornherein fraglich ist – ein Zugeständnis an die Darstellbarkeit, die im Wirbel der Orte und Zeiten an ihre Grenzen gerät.

Anmerkungen

- 1 Paul-Emile Littré: Dictionnaire de la langue française. Ed. nouvelle. Bd. 6. Paris u. a. 1999, S. 6443.
- 2 Ebd., S. 6443f.
- 3 Vgl. Bettina B. Cenerelli: Dichtung und Kunst. Die *transposition d'art* bei Théophile Gautier. Mit 56 Abbildungen und Gautiers Kunstkritik. Stuttgart, Weimar 2000, sowie Klaus W. Hempfer (Hg.): Jenseits der Mimesis. Parnassische *transposition d'art* und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 2000 (= Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Beihefte, N. F. 27).
- 4 Zu den Belegstellen bei Gautier vgl. Cenerelli, Dichtung und Kunst (Anm. 3), S. 32–44, sowie Anne Hofmann: Formen der *transposition d'art* bei Théophile Gautier, in: Hempfer, Jenseits der Mimesis (Anm. 3), S. 77–119, hier S. 83, Anm. 25.
- 5 Théophile Gautier: Musée secret, in: ders: Œuvres poétiques complètes. Hg. von Michel Brix. Paris 2004, S. 587–590, hier S. 587, 589f. Vgl. zu diesem Gedicht auch Hempfer: *Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik, in: Winfried Engler (Hg.): Frankreich an der Freien Universität. Geschichte und Aktualität. Stuttgart 1997 (= Zeitschrift für französische Literatur. Beihefte, N. F. 23), S. 177–196, hier S. 185–192, sowie Cenerelli, Dichtung und Kunst (Anm. 3), S. 296–303.

- 6 Théophile Gautier: *Contralto*, ebd., S. 470–473, hier S. 470f. Vgl. zu diesem Gedicht auch Cenerelli: *Dichtung und Kunst* (Anm. 3), S. 206–213, sowie Hempfer: *Zur Differenz der Gegenstandskonstitution in romantischer und parnassischer Lyrik*, in: Hempfer, *Jenseits der Mimesis* (Anm. 3), S. 43–75, hier S. 51.
- 7 Vgl. Ovid: *Metamorphosen*. Lat./Dt. Übers. u. hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, S. 195–201 (IV, 271–388).
- 8 Théophile Gautier: *Abécédaire du Salon de 1861*. Paris 1861, S. 67.
- 9 Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1985 [1974], S. 59; vgl. zur *transposition* auch ebd., S. 210 und S. 230–239.
- 10 Zum Begriff der semiotischen *chora* vgl. ebd., S. 22–30, zum »Text« S. 205–358.
- 11 Zur Unterscheidung von Genotext und Phänotext vgl. ebd., S. 83–86; zur *pulvérisation* S. 62, 68, 85, 212, 227 u. ö.; zur »Darstellbarkeit« (*figurabilité*) S. 60.
- 12 Zur »Setzung« (»la position«, »le thétique«) als Bedingung der symbolischen Ordnung vgl. ebd., S. 41–56. Die *transposition* negiert und erneuert diese Setzung in einer Bewegung der Transgression und Transformation, vgl. ebd., S. 56–70, 230–239.
- 13 Vgl. ebd., bes. S. 22–30 und 599–607.
- 14 Vgl. Marcel Proust: *Notes sur la littérature et la critique*, in: ders.: *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Hg. von Pierre Clarac unter Mitarbeit von Yves Sandre. Paris 1971 (Bibl. de la Pléiade), S. 303–312, hier S. 303f.
- 15 »J'allais chercher à me rappeler les pièces de Baudelaire à la base desquelles se trouve ainsi une sensation transposée, pour achever de me replacer dans une filiation aussi noble«. Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*. Hg. von Jean-Yves Tadié u. a. 4 Bde. Paris 1991–1995 (Bibl. de la Pléiade), Bd. 4: *Le temps retrouvé*, S. 498f.
- 16 Proust, *Recherche* (Anm. 15), Bd. 3: *Sodome et Gomorrhe II*, II, S. 304.
- 17 Proust, *Recherche* (Anm. 15), Bd. 2: *Le côté de Guermantes II*, I, S. 628 (Herv. von mir, C. T.-M.).
- 18 Ebd., S. 803 (Herv. von mir, C. T.-M.).
- 19 »[C]'est comme déléguée des autres sens qu'elle [la perception visuelle] se dirige vers les jeunes filles; il vont chercher l'une derrière l'autre les diverses qualités odorantes, tactiles, savoureuses, qu'ils goûtent ainsi même sans le secours des mains et des lèvres; et, capables, grâce aux arts de *transposition*, au génie de synthèse où excelle le désir, de restituer sous la couleur des joues ou de la poitrine, l'attouchement, la dégustation, les contacts interdits, ils donnent à ces filles la même consistance mielleuse qu'ils font quand ils butinent dans une roseraie, ou dans une vigne dont ils mangent des yeux les grappes.« Proust, *Recherche* (Anm. 15), Bd. 2: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, S. 246f. (Herv. von mir, C. T.-M.).
- 20 »Si bien qu'à ce moment-là, les yeux fermés, dans mon lit, je me disais que tout peut se *transposer* et qu'un univers seulement audible pourrait être aussi varié que l'autre.« Proust, *Recherche* (Anm. 15), Bd. 3: *La Prisonnière*, S. 591 (Herv. von mir, C. T.-M.).
- 21 Ebd., S. 624, S. 761.
- 22 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1998, S. 281f.; zum *Habitus*-Konzept bei Proust ebd., S. 282, Anm. 3. Frz. Orig.: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris 1979, S. 192 bzw. S. 193, Anm. 3.
- 23 Proust, *Recherche* (Anm. 15), Bd. 1: *Du côté de chez Swann II*, S. 328.
- 24 Proust, *Recherche* (Anm. 15), Bd. 3: *Sodome et Gomorrhe II*, III, S. 473 (Herv. von mir, C. T.-M.).
- 25 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede* (Anm. 22), S. 285, frz. S. 195.
- 26 Proust, *Recherche* (Anm. 15), Bd. 4: *Le temps retrouvé*, S. 438f.
- 27 Proust, *Recherche* (Anm. 15), Bd. 3: *La Prisonnière*, S. 788 (Herv. von mir, C. T.-M.).
- 28 Proust, *Recherche* (Anm. 15), Bd. 3: *Sodome et Gomorrhe II*, III, S. 388f.
- 29 Ebd., S. 389.
- 30 Ebd., S. 389.

- 31 Ebd., S. 390 (Herv. von mir, C. T.-M.).
- 32 Justin O'Brien: Albertine the Ambiguous: Notes on Proust's Transposition of Sexes, in: PMLA 64 (1949), S. 933–952.
- 33 André Gide: Journal 1889–1939. Paris 1986 (Bibl. de la Pléiade), 15 mai 1921, S. 694.
- 34 Vgl. O'Brien, Albertine the Ambiguous (Anm. 32). Zum Begriff und zu den literarischen Verfahren der ›Camouflage‹ vgl. Heinrich Detering: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen 1994.
- 35 Elisabeth Ladenson: Proust's Lesbianism. Ithaca, London 1999. Ladenson sieht ihre Arbeit in der Tradition der Proust-Lektüren von Leo Bersani, Mararet Gray, Eve Kosofsky Sedgwick und Kaja Silverman, vgl. ebd., S. 9, Anm. 3.
- 36 Vgl. hierzu besonders Kapitel 2: »Gomorrah and Sodom«. Ebd., S. 28–57.
- 37 Proust, Recherche (wie Anm. 15), Bd. 3: Sodome et Gomorrhe II, III, S. 370.
- 38 Zum Alternieren von iterativer und singulativer Erzählweise in der *Recherche* vgl. Gérard Genette: Figures III. Paris 1972, Kap. 3: Fréquence, S. 145–182, zu den Zugfahrten in *Sodome et Gomorrhe* S. 175. Mit Blick auf den gesamten Roman schließt Genette: »interpolations, distorsions, condensations, le roman proustien est sans doute, comme il l'affiche, un roman du Temps perdu et retrouvé, mais il est aussi, plus sourdement peut-être, un roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux: *perversi*. Comment ne pas parler à son propos, comme son auteur à propos du rêve – et non peut-être sans quelque arrière-pensée de rapprochement –, du jeu formidable qu'il fait avec le Temps?« Ebd., S. 182 (Herv. im Orig.).
- 39 Proust, Recherche (wie Anm. 15), Bd. 3: Sodome et Gomorrhe II, III, S. 385f.
- 40 Vgl. ebd., S. 400f.
- 41 Zu Marcel und Albertine vgl. z. B. ebd., S. 384, 424, 442, 481f.; zu Charlus und Morel S. 398, 449–468, 475.
- 42 Vgl. ebd., S. 259–368, zur ›familiären‹ Verbindung mit Charlus S. 294.
- 43 Ebd., S. 419f.
- 44 Ebd., S. 422 (Herv. von mir, C. T.-M.). Von M. de Charlus heißt es, er gehöre mittlerweile schon »seit mehreren Monaten« zu den »habitués«, vgl. ebd., S. 425.
- 45 Ebd., S. 445.
- 46 Ebd.
- 47 »Cette identification à la princesse de Cadignan avait été rendue facile pour M. de Charlus grâce à la *transposition mentale* qui lui devenait habituelle et dont il avait déjà donné divers exemples. Elle suffisait d'ailleurs pour que le seul remplacement de la femme, comme objet aimé, par un jeune homme, déclanchât aussitôt autour de celui-ci tout le processus de complications sociales qui se développent autour d'une liaison ordinaire. Quand, pour une raison quelconque, on introduit une fois pour toutes un changement dans le calendrier ou dans les horaires, si on fait commencer l'année quelques semaines plus tard ou si l'on fait sonner minuit un quart d'heure plus tôt, comme les journées auront tout de même vingt-quatre heures et les mois trente jours, tout ce qui découle de la mesure du temps restera identique. Tout peut avoir été changé sans amener aucun trouble puisque les rapports entre les chiffres sont toujours pareils. Ainsi des vies qui adoptent ›l'heure de l'Europe Centrale‹ ou les calendriers orientaux. Il semble même que l'amour-propre qu'on a à entretenir une actrice jouât un rôle dans cette liaison-ci.« Ebd., S. 445f. (Herv. von mir, C. T.-M.).
- 48 Ebd., S. 446.
- 49 Ebd., S. 429.
- 50 »[J]e m'apercevais que le livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à la traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.« Proust, Recherche (Anm. 15), Bd. 4: Le temps retrouvé, S. 469. Vgl. auch ebd., S. 475 und 482; zur Übertragungsleistung des Lesers, dem die Literatur wie ein Vergrößerungsglas die Sicht auf das eigene Innere erschließt, vgl. S. 610.

**Transfigurationen des Textes,
»und dann und wann ein weißer Elefant«**

Das Karussell

Jardin du Luxembourg

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alle aus dem Land,
das lange zögert, eh es untergeht.
Zwar manche sind an Wagen angespannt,
doch alle haben Mut in ihren Mienen;
ein böser roter Löwe geht mit ihnen
und dann und wann ein weißer Elefant.

Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,
nur daß er einen Sattel trägt und drüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand,
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber –

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnenes Profil –
Und manchmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel...¹

Dass es sich bei diesem Gedicht Rainer Maria Rilkes um ein eminent *poetologisches* Gedicht handle, darüber wird man sich vermutlich schnell und ohne tiefgründige Debatten einig finden. Das Gedicht spricht von einem Karussell, und es spricht davon bzw. darüber, wie es von diesem Karussell, wie es über dieses Karussell spricht; es formuliert einen poetologischen Metatext und damit eine epistemologische Selbst-Übertragung.² Allein: Was ist damit, über eine schnelle Konsensfindung, die dann praktisch auch jede weitere Ausführung überflüssig macht und ein schnelles Enden des vorliegenden Textes ermöglichen würde, was ist also mit dem einhelligen Verdikt des ›Poetologischen‹ für die grundsätzliche Frage nach der Phänomenologie literarischer Übertragung im Sinne einer Epistemologisierung der Darstellungsmodi eines einzelnen Textes gewonnen?

Was, anders gefragt, meint denn eigentlich im aktuellen literaturwissenschaftlichen Zusammenhang das omnipräsente Wort ›Poetologie‹?³ Dass literarische Texte auch als epistemologische Übertragungen ihrer je eigenen und damit singulären Darstellungszusammenhänge funktionieren und dass sie entsprechend auf diese hin (auch) zu befragen sind, ist ein Sachverhalt, der möglicherweise für Literatur schlechthin gilt, der aber vor allem seit den diesbezüglich expliziten Diskursierungen im Umfeld eines zeitlichen Zusammenhangs, den wir am ehesten die ›frühromantische Konstellation‹ nennen können, im Fokus dessen steht, was geläufigerweise unter dem genannten Stichwort der ›Poetologie‹ – hinzuzusetzen wäre konsequenterweise der Terminus ›Kritik‹ –, was also unter dem Gesichtspunkt einer ›kritischen Poetologie‹ verhandelt wird. Literarische Texte sprechen, so die seit der romantischen Moderne geläufige – und gemäß der hier zu erörternden Arbeitshypothese völlig zutreffende – Annahme, stets auch ›von sich‹, sie folgen also letztlich den Gesetzmäßigkeiten selbstbeschreibender Systeme. Und die Texte sind damit, unter dem Gesichtspunkt ihrer autonom – sowie, was häufig und so leichthin wie problematisch gleichgesetzt wird: ihrer möglicherweise autoreferentiell – generierten Selbstbeschreibung, auch als autopoietische Zeichenkonvolute zu betrachten. Erkenntnistheoretisch gesehen macht gerade dies natürlich Literatur insofern zu einem besonders reizvollen Gegenstand epistemologischer Grundsatzüberlegungen, als sich dabei eben die vielversprechende Möglichkeit in Aussicht stellt, ein Wissen über die prinzipielle Formalisierbarkeit von Selbstkritik zu gewinnen, indem sprachliche Darstellungen tatsächlich – im Sinne von Kants rigide formulierten »kritische[m] Geschäft«⁴ – Einblick böten in die Gesetzmäßigkeiten ihres Darstellens selber, indem also Sprachlichkeit und ihre Realisierung im je spezifischen Textzusammenhang selber zur Lesbarkeit gelangten.

›Poetologie‹, und was dabei vorweg zu bedenken wäre, sollte sie unter dem Gesichtspunkt der ›Kritik‹ im epistemologischen Sinne einer ›kritischen Selbst-Übertragung‹

fruchtbar gemacht werden: Keineswegs spricht ja der Text einfach ›von‹ sich, so wenig wie überhaupt und grundsätzlich ausgemacht ist, ob Texte ›von‹ etwas sprechen, ›von‹ etwas, an dessen Genese sie nicht jederzeit und fortlaufend in einem sehr ursächlichen Sinne selber beteiligt wären. Spricht der Text von sich, im Sinne eines ›Über-sich-Hinaus‹, dann ist dies eben in jedem Falle – so meine diesbezügliche Grundsatzthese – als eine *Übertragung* zu bedenken, eine Übertragung, deren Darstellung mit dem Beschreibungsinventar der Rhetorik insofern von vornherein und plausibel auf der Hand liegt, als sich alleine mit der Formulierung: ›der Text spricht‹, die allererste und basalste Übertragung: die Anthropomorphisierung oder die Personifikation des Zeichengebildes, eben durch und durch als rhetorisch konfiguriert zu erkennen gibt. Ich frage also im Folgenden nach der Beschreibbarkeit jener Übertragung, die wir als ›Poetologie‹ kennen oder zu kennen meinen.

II

Epistemologie des Textes durch den Text heißt ›Poetologie‹, und zwar ›kritische‹⁵ und diese heißt hier unter dem Gesichtspunkt der übertragenden Darstellung jener sprachlichen Übertragung, in deren Vollzug der Text sich überhaupt selber zum Gegenstand seines Darstellens werden kann, vorläufig einmal ›Rhetorik der Übertragung‹.

Wie aber wird der Text sich selber zum Gegenstand seines kritisch-autoreflexiven Verhandeln? Auf der Hand liegt zunächst – und es ist dies bei aller Selbstverständlichkeit in der Sache keineswegs etwa ein allgemeiner Forschungskonsens –, dass das literarische zum eigenen Reflexionsgegenstand eines Textes Werden ganz grundsätzlich eine *Selbсталterierung* des letzteren impliziert, ein ›Sich-selber-zum-anderen-Werden‹, in dessen Konsequenz man folgerichtig von einer Doppelung des Textes wird sprechen sollen; und dass diese Doppelung systemisch bedingt nicht nach völlig anderen Gesetzmäßigkeiten wird verlaufen können als denjenigen der literarizitätsspezifischen Poiesis, die auch für den nicht- oder vorpoetologischen Text selber als geltend zu veranschlagen wäre, falls es einen solchen tatsächlich geben sollte. Wird dabei eingestanden, dass diese Gesetzmäßigkeiten keinesfalls inhaltlich zu bestimmen sind, dass sie also *nicht* gegenstandsgebunden sein können, *nicht* im ›Was?‹ einer textuellen Aussage zu verankern sind, sondern mit Sageweisen, mit dem ›Wie?‹ der spezifischen Signifikantenlogik und deren Eigengesetzlichkeit zu tun haben, dann wird man schwerlich darum herumkommen, nach formalisierbaren Grundmustern der poetologischen Übertragung als einer kritischen *Selbсталterierung* des Textes zu fragen: Wie wird der Text sich zum Gegenstand eines darstellungstheoretischen Darstellens, wie wird er sich zum Gegenstand eines aufschließenden Sprechens ›über‹ sich?

Anknüpfend an diese Frage nun ist es augenfällig, dass in der jüngeren Vergangenheit, in den letzten Jahren also, im philologischen Kontext fast ausschließlich die tropische Seite dieser Übertragung in den Blick genommen wurde: Gängig, um nicht zu sagen bereits inflationär, ist die Rede von der poetologischen (oder der strukturellen) *Metapher*.⁶

Nicht üblich oder mir jedenfalls nicht geläufig wäre die Rede von der poetologischen *Figur*. Ich möchte hieran einige grundsätzliche Überlegungen zu den beiden rhetorisch zu beschreibenden Aspekten der epistemologischen Textübertragung anknüpfen.

III

›Übertragung‹, soviel vorweg, ist selber semantisch nicht in der Stabilität – der trügerischen – von Begrifflichkeit zu sistieren: ›Übertragung‹ ist Metapher, wenn auch erstaunlicherweise keine unter den bekannten, habitualisierten ›philosophischen‹ Metaphern;⁷ ›Übertragung‹ ist Metapher der Selbsterterung, der darstellungstheoretischen Doppelung; und ›Übertragung‹ ist zugleich immer ihrerseits gedoppelt, insofern als sie ihrer Semantik nach auf genau dasjenige zielt, was die Funktionsweise der Metapher, jeder Metapher kennzeichnet; ›Übertragung‹ ist also stets zugleich Metametapher, nämlich Metapher dessen, was die Darstellbarkeit der Selbsterterung allererst ermöglicht: Tropik, Tropik eines Wissens ›über sich‹. ›Übertragung‹ ist also die poetologische Metapher dessen, was seinerseits Poetologie heißt und was damit zur Poesie im spezifischen Kontiguitätsverhältnis der Metonymie steht – ›Übertragung‹ ist der metaphorische Aufschluss dieser Metonymik, bzw. ist ihre Selbstüberbietung; und insofern ist ›Übertragung‹, als Hyperbolik, zugleich die Übersetzung der Trope in die Figur.

Wie aber steht es nun um das poetologische Erkenntnispotential von ›Figur‹⁸, oder anders gefragt: Wie verhalten sich Figur und Wissen des Textes in Zusammenhang der epistemologischen Selbstübertragung von Literatur? ›Figur‹ nämlich bezeichnet ganz grundsätzlich ein Darstellungs-, und im Falle von Literatur und Wissen der Literatur von sich selber, offenbar ein Übertragungsverhältnis, das sowenig einseitig, sowenig linear-sequenziell zu fassen ist, wie die an diesem Verhältnis beteiligten Elemente, dasjenige also, was man mit Blick auf das Einzelne als das *figurans* der Figur bezeichnen kann oder vielleicht sogar bezeichnen muss, so wenig also wie das einzelne *figurans* inaffiziert, unbetroffen von der Tatsache seines Beteiligtseins an einer bestimmten Figuralität bliebe. Das Verhältnis von Literatur und von Wissen des Literarischen verläuft so wenig sequenziell wie die Bedeutungsbildung des literarischen Textes, in dessen Rekurrenzschleifen, dessen zeugmatischen Jochbildungen und Gabelungen, dessen Projektionen und Repro-

jektionen von Syntagmatik und Paradigmatik sich ein Sagen des Geschriebenen im Lesen stets erst gebildet haben wird; fortlaufend, fort laufend, oder um es mit einer mir teuren Wortfolge Eichendorffs – aus dem gleichfalls eminent poetologischen Gedicht *Wünschelrute* – zu sagen: »fort und fort«⁹ laufend. Was dann von Seiten der Literatur im Prinzip auch bereits eine schlüssige epistemologische Figur für das wechselseitige Übertragungsverhältnis von Wissen und Literatur wäre, eine Figur, die als semantisch unetworfene Geminatio eben nur der Literatur bzw. nur der poetischen Funktion zugänglich ist: »fort und fort«. Das Erste ist Erstes zum Zweiten nur von diesem her, und damit unversehens Zweites vom figural initiierendes Erstes gewordenen einstigen Zweiten; und das Zweite wird Zweites vom Ersten her stets nur gewesen sein. Es ist der Zeit des Ersten und seines Zweiten mithin immer entzogen, ist mithin ein anderes Zweites zu sich selbst, ist also Drittes zur Figur von Erstem und Zweitem – insistierbar »fort und fort«. Anders gesagt: Bilden das Wissen von der Beschaffenheit der Phänomene, einschließlich derjenigen der arbiträren Zeichenphänomene, als Wissenschaft, einerseits, und Literatur als das Wissen von der Phänomenologie der Darstellung der Beschaffenheit der Phänomene, andererseits, bilden also Wissen und Literatur tatsächlich relational etwas, was wir überhaupt sinnvollerweise mit ›Figur‹ bezeichnen können, dann bleibt weder das eine noch das andere dabei dasjenige, was es *ohne* das andere, was es ohne das eine für sich wäre oder zu sein schiene – stabiles, ›für sich bestehendes‹ Wissen; stabiler, ›für sich bestehender‹ Text bzw. Textsinn. Als ›Figur‹ wären bzw. werden Wissen und Literatur die strikte Widerlegung der kantischen Setzung von der ›Apodiktik‹ jedwelchen gesicherten Wissens; als Figur werden Wissen und Literatur die Darstellung der unhintergehbaren und insistierbaren *Peridiktik* jedwelchen Wissens.

IV

Ich mache hier einen knappen Anacoluthen auf, um das Problem, das ich zur Diskussion stellen möchte, auf einer etwas allgemeineren Ebene zu beleuchten: Verstehen wir unter ›Figur‹, im Sinne der oben erklärten Sprachregelung (Anm. 8), hier für einmal ziemlich restriktiv nur die *figurae verborum*, dann handelt es sich dabei ebenfalls um die Bezeichnung vermeintlich stabiler und (nicht nur) terminologisch eindeutig fixierbarer Konstellationen des Sprachmaterials, die gemäß gängiger Vorstellung gerade nicht den von mir vorgeschlagenen Prinzipien der iterablen Rekurrenz bzw. der kritischen Poetologie als der epistemologischen Selbstalterierung, mit einem Wort: der poetologischen Übertragung des Textes folgen würden: Die Figur ist starr und abgeschlossen; und die Figur sagt nichts über die Art und Weise ihres Sagens. Die Figur, so wäre hier weiter zu bemerken, ›sagte‹

dann allerdings streng genommen nicht bloß nichts über sich, sondern sie ›sagte‹ gar nichts, bliebe es bei dem eben skizzierten figuologischen Erkenntnisstand: Als starres Gefüge *feststehender* textueller Materialität – dies hat sie für nicht wenige unter den strikte dekonstruktiv verfahrenen Lesarten von Literatur ja auch seit jeher zu *der* Instanz gemacht, welche die Stummheit aller Schrift abschließend belegt – würde sie qua Similarität zur reinen Texttrope, zur Trope nämlich des reinen, des stimm- und bewegungslosen Textes. – Die Figur zeigt, stumm und nichts-*sagend*, was der Text primärsemantisch nie sagt: seine zeichenbestimmte Stummheit. Bei aller Wertschätzung für die wichtigen und unverzichtbaren Ergebnisse, welche Lektüren im Zeichen dieses spezifischen ›Figuren‹-Konzeptes gezeitigt haben, insbesondere natürlich was die Entideologisierung des literarischen Textes in Bezug auf die an ihn herangetragene Forderung nach lebensweltlicher Referenzialisierbarkeit und nach Greifbarmachung von ›Sinn‹ betrifft, soll hier eine davon etwas abweichende Praxis figuraler Lektüre vorgeschlagen bzw. vom literarischen Gegenstand selber hergeleitet werden:

Die ›Figur‹, das macht sie diesbezüglich tatsächlich zu einem Doppelgänger des sogenannten literarischen ›Motivs‹, steht in der Literaturwissenschaft geläufigerweise für einen feststehenden textuellen Sachstand, der vom einzelnen literarischen Text weggenommen, aus seiner Ko-Textualität entfernt und ›für sich‹ betrachtet werden kann; das heißt, die ›Figur‹ ist letztlich in ihrer Funktion ihrerseits gedoppelt – es wurde oben bereits angedeutet –, gedoppelt in Figur und Trope, genauer: In Figur, Konstellation des sprachlichen ›Materials‹, und in Allegorie, Trope des ›toten‹, des abgeschlossenen, des beendeten Textes. Interessanterweise gibt sich dieser texttheoretische, epistemologische Aspekt der Figur auch in ihrer Etymologie ganz unübersehbar zu lesen: So bezeichnet das lateinische *figura* nicht etwa nur das bekannte Paradigma von »Umriss«, »Gestalt«, »Erscheinungsweise« oder eben »Figur«, sondern in der Tat auch den »Schatten der Verstorbenen«, das zurückbleibende Erscheinungsbild der Leiche also.¹⁰ Die *figura* als starre, als sich selber gleich bleibende Textkonstellation figurierte also tatsächlich und haargenau jene (G)Leichung, die ihr selber etymologisch entspricht: Die absolute Identität, das vollkommene sich selber (G)Leichbleiben dessen, was – textbezogen, denn darum geht es hier – eine abschließend sistierte Bewegung, eine Erstarrung oder ›Abtötung‹ also der Signifikanten implizierte. Gerade eine solche aber, deshalb ist der Exkurs zur Figur an dieser Stelle nötig, wird durch poetologisches Schreiben, durch das Schreiben der Übertragung, nicht bestätigt, an keiner Stelle, sondern vielmehr fortlaufend – und zwar eben ganz und gar buchstäblich *fortlaufend* – widerlegt.

Ich schlage deshalb an dieser Stelle den Ausdruck ›Transfiguration‹ vor: Diese steht, es müsste durch den bisherigen Argumentationsverlauf genügend deutlich geworden sein, innerhalb meines Lektürevorschlages an jener Stelle, an der in

anderen tendenziell posthermeneutischen Lesekonzeptionen vermutlich das Wort ›Dekonstruktion‹ stünde; und zwar versteht sich ›Transfiguration‹ hierbei weder als eine Ersetzung von ›Dekonstruktion‹ noch als deren Widerlegung, sondern eher als deren kritisches Weiterdenken: ›kritisch‹ genau im Sinne des hier zu erörternden spezifischen Begriffsgebrauchs einer Rhetorik der Übertragung. *Transfiguratio*, »Umgestaltung«, »Umformung«, »Umbildung«¹¹: Der Ausdruck ›Transfiguration‹, so wie er hier verwendet wird, bezeichnet damit einen Vorgang, der nicht sistierbar ist, dem also im strikten Sinne auch kein Augenblick, keine abgeschlossene Zeiteinheit zuzuordnen ist – er bezeichnet nominal ein Partizip Präsens: Etwas ist ›transfigurierend‹, was auch impliziert: es *ist* nicht, sondern es *wird* fortlaufend; es wird gelesen, und es wird im Gelesenwerden.

V

Ich möchte mich im Zusammenhang dieser Epistemologie des semantisch insistierbaren Werdens nun abschließend dem Gedicht zuwenden, das seine ganze Pointe aus der einfachsten aller überhaupt denkbaren Figuren bezieht, aus der *repetitio*, als dem gemeinsamen Schema aller Figuren aus dem Raster der sogenannten Palilogien, jener sprachlich-materialen Konstellationen also, deren verbindendes figurales Charakteristikum der Aspekt Wiederholung ist, einer Wiederholung mindestens des morphematischen Elementes, je nachdem des Wortes oder gar des Syntagmas, welch letzterer Fall uns offenbar hier vorliegt, in Form einer syntaktischen Ellipse:

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
 sich eine kleine Weile der Bestand
 von bunten Pferden, alle aus dem Land,
 das lange zögert, eh es untergeht.
 Zwar manche sind an Wagen angespannt,
 doch alle haben Mut in ihren Mienen;
 ein böser roter Löwe geht mit ihnen
und dann und wann ein weißer Elefant. [Herv. DMN]

Genau zweimal noch wird diese letzte Verszeile im Gedicht auftauchen und verschwinden, so eben, wie es demjenigen wohl erscheinen möchte, dessen Blick auf dem kreisenden Karussell ruht: Der »weiße Elefant« wird das Erkennungsmerkmal sein der Wiederholung des Gleichen, der Stetigkeit der Drehung und damit auch der semantischen Abschließbarkeit des Gedichtes. – ›Alles kehrt wieder, gleich und einförmig, iterativ‹, so möchte man eventuell meinen: In die Vertikale des syntagmatischen Verlaufes übertragen findet sich die visuelle Beobachtung einer horizontalen Drehung am Ort wieder, in deren Gefolge das Selbe wieder-

kommt, *als* das Selbe, ewig und unaufhaltsam – nicht mehr ›hör ich das Mühlrad gehen‹, sondern ›seh ich das Karussell drehen‹:

[...]

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand,
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber –

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.

[...]

Allein: Bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass genau jene Verszeile, welche hier palilogisch die Stetigkeit der Wiederkehr und die identitätslogische Stabilität der *Einheit* zu figurieren scheint, für sich genommen durchaus instabil ist und in fortlaufender Veränderung begriffen. Ist sie zunächst, bei ihrem ersten Auftauchen, Schlusszeile einer Strophe und setzt dementsprechend mit einer Minuskel ein, so bildet sie, beim zweiten und beim dritten Mal jeweils eine eigene Zeilenstrophe, beginnend auf dem »U« als Majuskel. Ein erstes Indiz, und im Prinzip auch bereits vollkommen ausreichend, für die Erkenntnis, dass die *repetitio* hier, zweifellos, eine Wiederkehr figuriert, dass sie aber zugleich, ebenso zweifelsfrei, transfigurativ die Epistemologie der Repetition zu lesen gibt, als Einsicht in die Tatsache, dass das Wiederkehrende, eben *weil* es ein solches und damit ein sich Vervielfachendes ist, weder das ›Gleiche‹ bleibt, noch dasjenige, was es doppelt, dasjenige, zu dem es sich unversehens als dessen *figurans* ins Verhältnis setzt, von dieser Figuration inaffiziert ließe: Als ein Wiederholtes wird auch und gerade der allererste »Elefant« der Sequenz sich selbst ein anderer geworden sein; wiederholt und gedoppelt wird auch der allererste »Elefant« des Gedichtes stets ein neues und anderes Antlitz, eine andere *figura* gewonnen haben. Das Gedächtnistier »Elefant« – sprichwörtlich: das Tier, das nie vergisst – also behält sich, als Erinnerungtes, und verliert sich in einem, als ein Identisches, beides zugleich in der palilogischen *memoria*-Figuration des Gedichtes. Die Wiederholung transfiguriert die Stetigkeit der gleichförmigen Kontiguität in eine Iterabilität des Nicht-Gleichen, welche, nur scheinbar paradox, den wiederholten »Elefanten« in der Wiederholung nicht weniger ›eigen‹, sondern zunehmend eigenartig, eigenbestimmt, zunehmend autonom und sinnunabhängig, kurzum: eigensinnig, unsinnig werden lässt.

Hat der erste »Elefant« noch nicht weniger als drei Reimworte, die ihm gemeinsam, ihn lautlich *über*bestimmend, seinen Platz im Text zuweisen – »Bestand« / »Land« / »angespannt« –, so hat der zweite noch genau eines: »Hand«; und der dritte hat kein Reimwort mehr, bzw. ist sich selber sein eigenes Reimwort, ist »Elefant« auf »Elefant«. »Bestand«, so lautete der erste, der initiale Anklang für die Repetition: Das Stehen bzw. der Stand wird stets Präteritum gewesen sein, so sagt es das Gedicht, so sagt es das Gedicht in demjenigen wie es sagt, was es sagt – im ›Wie‹ des ›Was‹ –, und in diesem Sagen des Sagens formuliert sich zugleich die entscheidende Frage als Zeitfrage, als die Frage nach dem Zeitpunkt der Wiederholung, als jenem Punkt, an dem, gäb's ihn denn, doch noch so etwas wie stabiler Sinn, und sei's als bloßer Eintrag, als reine Markierung auf der Zeitachse sich abbilden würde: Wann aber kehrt das Selbe wieder? – »dann und wann«. Das *Hendiadyoin*, das ›Eins-durch-Zwei‹, das der Palilogie in dem Gedicht ihren vermeintlichen *Zeitpunkt* zuordnet, ist zugleich die strikteste Widerlegung der Fiktion, ein Text habe irgendeine andere Zeit als diejenige seines jederzeitigen Neu- und Andersgelesenwerdens: Das *Hendiadyoin*, als Figur die strikte Inversion dessen, was unter den Tropen die Metapher, figuriert hier nicht zufällig jene Asequenzialität des textuellen Bedeutens, die das ›Eins-durch-Zwei‹, in dessen endlos rekurrenter Binnenstruktur, selber grundsätzlich kennzeichnet. »Dann«, eine trügerische Deixis, trügerisch nicht zuletzt hinsichtlich der angeblichen Sequenzialität des Syntagmas, in dem sie selber steht; dieses deiktische »dann« überführt sich im fest gefügten, im habitualisierten *Hendiadyoin* ganz unumgänglich in die Frage nach dem »wann«, in jene Frage also, die dann sich stellt, die erst dann sich stellen lässt, wenn die Antwort, als die immer vorgängige durch das Wort »dann« schon gegeben war, als diejenige Antwort, die deutlich macht, dass die Frage zu ihr immer erst in ihrem eigenen Danach zu stellen gewesen sein wird, dass also, Palilogik des ›Eins-durch-Zwei‹, dass also *jede* festsetzende Aussage in der *immer* auf sie folgenden Frage, zu der sie die Antwort gewesen sein wird, sich selber zum anderen, zum insistierbar anderswerdenden »Elefanten« wird – Textzeit als Lebenszeit, als Rückkehr zum Ungleichen.

Anmerkungen

- 1 Rainer Maria Rilke: Das Karussell. *Jardin du Luxembourg* (1907), in: ders.: Werke, kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt/M., Leipzig 1996–2003, Bd. 1 (1996), S. 490f.
- 2 Ich verwende den Terminus ›epistemologisch‹ hier im Sinne einer dem Text eigenen Form der wissenschaftlichen Selbst-›Erkenntnis‹. Vgl. dazu Fritz-Peter Hager: Art. Episteme, in: Joachim Ritter u. a. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel 1971–2007, Bd. 2 (1972), Sp. 588–593.
- 3 Der aktuelle literaturwissenschaftliche Diskussionsstand zum Stichwort der ›Poetologie‹ spiegelt sich etwa bei: Olaf Hildebrand (Hg.): Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Köln 2003; Sandra Pott: Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke.

Berlin, New York 2004; Petra Renneke: Poesie und Wissen: Poetologie des Wissens der Moderne. Heidelberg 2008. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 261). Zur hier vorgeschlagenen spezifischen Verwendungsweise des Terminus ›Poetologie‹ vgl. Daniel Müller Nielaba (Hg.): »du kritische Seele« – Eichendorff: Epistemologien des Dichtens. Würzburg 2009.

- 4 Vgl. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Vorrede zur ersten Auflage 1790: »Hiermit endige ich also mein ganzes kritisches Geschäft.« (In: ders.: Werke, Bd. 3, hg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti. Frankfurt/M. 1996, Bd. 3, S. 485). Der Punkt, an dem das »kritische Geschäft« explizit in eine ganz bestimmte Konzeption von Dichtung übernommen wird, ist bekannt und vielzitiert. Es handelt sich um das epochale Fragment Nr. 238 Friedrich Schlegels aus *Athenäum*, mit dem – nicht zu verstümmelnden und hier deshalb in voller Länge zitierten – programmatischen Satz: »So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht seltenen transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.« (Athenäums-Fragment 238, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn und Wien 1958ff., Bd. 2 (1967), hg. von Hans Eichner, S. 204). Das Fragment 238 ist anerkannterweise so etwas wie das ›Gründungsdokument‹ poetologischer Dichtung; was dies für das Fragment selber alles impliziert, kann hier leider nicht verfolgt werden.
- 5 Das Beiwort ›kritisch‹ müsste nach dem bislang Ausgeführten in Verbindung mit ›Poetologie‹ nunmehr als Pleonasmus gelten: Es wird daher im Weiteren weggelassen.
- 6 Die poetologische Metapher zeichnet sich – wie jede Metapher! – nicht zuletzt dadurch aus, dass sie sich, in ihrer spezifischen Funktion, der Bezeichnung durch eine formalisierende Metasprache immer schon entzogen weiß, dass sie sich, anders ausgedrückt, in ihrem Funktionieren selber nur metaphorisch formalisieren lässt. Nach wie vor die konsequenteste ›Übersetzung‹ der poetologischen Funktion von Metaphern findet sich bei Christiaan L. Hart Nibbrig: Metapher: Übersetzung, in: ders.: Übergänge. Versuch in sechs Anläufen. Frankfurt/M., Leipzig 1995, S. 183–226, hier S. 199: »In jedem dichterischen Werk, in der allerdünnsten Verdichtung noch, schlägt, wenn auch nicht immer am rechten Fleck, und oft nur mit großem analytischem Aufwand vernehmbar zu machen, eine poetologische Metapher als Herz seines Wie und Woher und Wohin. Lunge, vielleicht, die atmend den bluterneuernden Austausch besorgt zwischen Innen und Außen, wäre die bessere Metapher für jene Metapher. Genauer, wenn auch nicht weniger metaphorisch, wäre es, unter Verzicht auf alle Organik zunächst einmal von einer Übersetzungsmaschine zu sprechen. Im Innern der Texte. Lebenserhaltend. Künstliche Lunge. Kunst-Herz.«
- 7 Vgl. Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt 2007, wo sich wohl ein Eintrag findet zu »Übergang« (ebd., S. 471–484), nicht aber zu »Übertragung«.
- 8 Ich bezeichne als ›Figur‹ hier und im Folgenden das spezifisch einzugrenzende Phänomen der *schemata lexeos* oder *figurae verborum* (vgl. Gert Ueding, Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart 2005, S. 302), wie wir es beschrieben finden bei Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Stuttgart 1990, S. 267: »Die Benennung der ›von der alltäglich gewohnten Redeweise abweichenden Ausdrucksweise‹ als [...] ›Körperhaltung‹ [...] = *figura* wird als von der Körperhaltung (der Athleten im Kampf, der Schauspieler und Redner in der *actio*, der Statuen in den Bildwerken) aufgefaßt.«
- 9 Vgl. Joseph von Eichendorff: Wünschelrute, in: ders.: Gedichte, hg. von Peter Horst Neumann in Zusammenarbeit mit Andreas Lorenczuk. Stuttgart 1997, S. 32.
- 10 Vgl. Karl Ernst Georges: Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch. Hannover 1913. Nachdr. Darmstadt 1998, Bd. 1, Sp. 2758f.
- 11 Vgl. ebd., Bd. 2, Sp. 3184f.

»Es entsteht ein ununterbrochenes Flimmern«

Dokumentarische Literatur der Weimarer Republik als Reflektor mediatisierter Wahrnehmung

I. Dokumentarische Literatur

Gegen eine Theorie des Dokumentarischen wird oft der Vorwurf erhoben, dass sie naiv, unkünstlerisch oder utopistisch sei. Als Programm, so etwa Walter Fähnders im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, sitzt Dokumentarliteratur immer schon einem Trugschluss auf. Die Vorstellung, durch die Präsentation von Dokumenten und Zeugnissen könne ›Realität‹ unmittelbar und unentstellt sich aussprechen, gilt als kurzlebige politische Utopie, die keiner theoretischen Reflexion standzuhalten vermag.¹ Daraus folgt, dass auch die Charakteristika dieser Literaturgattung vorzugsweise negativ bestimmt werden. Dokumentarliteratur, so Fähnders, ist »nie das, was sie letzten Endes vom Anspruch her sein möchte: unmittelbare, unverfälschte, unbearbeitete und somit authentische und ›wahre‹ Wiedergabe von Realität.«²

Das dokumentarische Programm erscheint aus solcher Perspektive als immer schon gescheitert: Der »emphatische Authentizitäts- und Wahrheitsanspruch« berücksichtige nicht, »daß zum einen auch schriftliche Dokumente nicht einfach ›die Wirklichkeit‹ sind und daß zum anderen der Autor sich zwar weitgehend zurücknehmen kann, aber auf jeden Fall Auswahl und Anordnung der Dokumente vornimmt und daher mit dem Vorwurf möglicher Manipulation, zumindest aber mit dem Einwand uneingestanden vertretener Tendenz rechnen muß.«³

So einleuchtend diese Argumentation ist, so unbestimmt bleibt, angesichts des Panoramas an Beispielen, die Fähnders anführt, sein Adressat. Mit den Positionen Brechts, Benjamins und Lukács' werden zunächst einmal Gegner des Authentizitäts-Paradigmas aufgerufen, und unter den literarischen Beispielen ist mindestens mit Enzensbergers *Der kurze Sommer der Anarchie* einer der Texte aufgerufen, die einen kritischen Wirklichkeitsbegriff durch die dokumentarische Methode erst entfalteten und sicher nicht einem naiven Vorschub leisteten. Zu heterogen erscheint das weitgespannte Feld dokumentarischer Genres – es umfasst, Fähn-

ders zufolge, den Dokumentarroman, die Reportage, die Protokoll-Literatur, das Dokumentartheater, das dokumentarische Fernsehspiel, den Dokumentarfilm, das O(riginal)-Ton-Hörspiel und die dokumentarische Lyrik – als dass sich von einem einheitlichen Anspruch reden ließe. Entsprechend inkommensurabel erscheint dann auch die Ästhetik solcher Hervorbringungen. Die künstlerischen Impulse, die vom Dokumentarismus ausgingen – die Entgrenzung des Literaturbegriffs, die Überwindung der Fiktion/Non-Fiktion-Dichotomie und die Öffnung des schriftlichen Textes für andere artistische und mediale Ausdrucksformen – bleiben in dieser Perspektive ausgeblendet.

Die bis heute in der Forschung vorherrschende negative Fixierung des Dokumentarischen hat ihre Wurzeln in der stark ideologisch bestimmten Diskussion, welche in den 1920er Jahren um die Neue Sachlichkeit geführt wurde. Dass die Stimmen der Kritiker sich so viel deutlicher und wirkungsvoller in die Literaturgeschichte eingeschrieben haben als die der Befürworter, hat im wesentlichen zwei Gründe: Zum einen wandelten sich viele der frühen Befürworter oder gar Initianten der Bewegung später zu deren heftigsten Kritikern (berühmtestes Beispiel: Joseph Roth), zum anderen befinden sich unter den Gegnern mit Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Georg Lukács die höheren Autoritäten.

Tatsächlich, so meine Arbeitshypothese, führt der Weg zur näheren Bestimmung dokumentarischer Schreibweisen an diesen Autoritäten nicht vorbei. Was ich im Folgenden aber versuchen möchte, ist, ihre Stellungnahmen weniger hinsichtlich des Urteils zu lesen, das sie über die Neue Sachlichkeit formuliert haben, als hinsichtlich dessen, was sie über die Rezeptionswirkung von dokumentarisch verfahrenen Texten aussagen. Sieht man nämlich einmal ab von den z. T. polemischen Zuspitzungen und stellt man die eigentliche Lektüreleistung in den größeren Kontext avantgardistischer Ästhetik-Diskussion, so zeichnen sich Veränderungen der Apperzeption in der Spur eines doppelten Übertragungsprozesses ab. Literatur als Reflektor mediatisierter Wahrnehmung zu untersuchen, zielt mithin nicht nur auf den dokumentarischen Text und die in ihn eingetragene Wahrnehmungsformation, sondern außerdem auf die schriftlichen Zeugnisse der Rezipienten, die diese Wahrnehmungsveränderung gleichsam in zweiter Ordnung sichtbar machen.⁴ Denn mediale Dispositive prägen nicht allein Schriftsteller, sondern ebenso ihre Kritiker. Hinsichtlich der Diskussion um die Neue Sachlichkeit scheint es mir bemerkenswert, dass die Wahrnehmungsparameter zwischen Literaten und Lesern sich bis ins Gegenteil verkehren können. So generiert das Programm des ›kalten Blicks‹ und der Wahrnehmungsschärfe nicht notwendig eine Literatur, die den Leser klare Konturen und scharfe Grenzziehungen erkennen lässt, sondern mitunter genau das Gegenteil, d. h. Verschwommenheiten und Unschärfen, welche die angestrebte Präzision und Klarheit konterkarieren.

Der frühzeitig zum Schlagwort verkommene Begriff von »Sachlichkeit«, der in den literarischen Zeitschriften der 20er Jahre mit Attributen wie »nüchtern«, »knapp«, »unpathetisch«, »schmucklos«, »einfach«, »genau«, »objektiv«, »dokumentarisch« eher tautologisch aufgeblasen als erkenntnisfördernd differenziert wurde, könnte, so meine Hoffnung, in den nachfolgenden Überlegungen ein dynamisches Profil gewinnen, das auch für die Untersuchung der zweiten dokumentarischen Bewegung in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur von Belang wäre.⁵

Der Begriff »Neue Sachlichkeit« kommt aus der Kunstgeschichte. Er geht zurück auf Gustav Friedrich Hartlaub, der damit Kunstwerke bezeichnete, die »weder »impressionistisch aufgelöst« noch »expressionistisch abstrakt« wirken, sondern der positiv »greifbaren Wirklichkeit mit einem bekennerischen Zuge treu geblieben oder wieder treu geworden sind«⁶ (vgl. die Ausstellung »Neue Sachlichkeit« 1926). Diese Herkunft verweist auf die intermediale Perspektive, die mit der Bezeichnung von vornherein gegeben ist. So ist man sich in der Forschung einig, dass die verschiedenen unter dieser Strömung versammelten Künste (Malerei, Architektur, Fotografie, Film, Musik, Literatur) sich wechselseitig beeinflusst haben. Während eine solche Wechselwirkung im Hinblick auf den Expressionismus im Allgemeinen eher positiv, vor allem als Wechselwirkung zwischen Film und Literatur, bestimmt wird, dient die intermediale Perspektive in Bezug auf die Neue Sachlichkeit zumindest im zeitgenössischen Diskurs meist ihrer Abwertung. Der Anspruch auf fotografische Genauigkeit, so der Vorwurf, adaptiert die Kälte des verdinglichenden Blicks. Während die Filmkamera Wahrnehmung als dynamischen Vorgang kenntlich macht, entstellt der Fotoapparat den Menschen zum leblosen Objekt.

Die literarischen Vertreter entziehen sich dieser Entgegensetzung allerdings oftmals. Man denke etwa an Alfred Döblins Propagierung eines »Kinostils« oder an den Vorsatz von Irmgard Keuns *Kunstseidenem Mädchen*: »ich will schreiben wie Film«.⁷ Welche Autoren und Werke zur Neuen Sachlichkeit überhaupt zu zählen sind, erscheint damit ähnlich ungesichert wie die Programmatik der umstrittenen Etikette selbst. So durchlässig die Grenze zum Expressionismus aufgrund der personalen Identität auf der Seite der Autoren ist, so offen ist sie auch im Hinblick auf das Formenarsenal (neue Montagetechniken, Zeitlupe, Zeitraffer, Zeit- und Raumsprung; innerer Monolog, erlebte Rede etc.) – und das erklärt, weshalb etwa *Berlin Alexanderplatz* für beide Strömungen vereinnahmt worden ist. Im Folgenden wende ich mich daher der zeitgenössischen Rezeption von Texten zu, die konsequenter als Sabina Becker das für *Berlin Alexanderplatz* geltend gemacht hat,⁸ im Berichtstil abgefasst sind und sich als dokumentarisch im Sinne einer »mit vorgefundenen, authentischen Materialien operierenden Literatur«⁹ zu erkennen geben. Der Versuch, Kritiken, die im Horizont einer Geistesgeschichte verfasst

sind, unter dem Gesichtspunkt der Medialität zu lesen, zielt auf eine mögliche Anknüpfung an deutlicher medientheoretisch profilierte Schriften von Simmel oder Benjamin.¹⁰

II. Georg Lukács' Kritik an der »Beschreibungsliteratur«

Die Stellungnahmen von Georg Lukács zu Reportageroman und Beschreibungsliteratur bezeugen ein deutliches Gespür für die medialen Effekte avantgardistischen Schreibens – die allerdings durchwegs negativ beurteilt werden. Dass ein Text sich in »Bildchen« auflöst, vor den Augen des Lesers zu »[f]limmern« beginnt, kann Lukács nicht als Qualität auffassen, solange er seine Beobachtungen ideengeschichtlich auswertet. Für den medialen Aspekt seiner Charakterisierungen bleibt er – auf der Aussageebene – unempfänglich.

Unter dem Titel *Reportage oder Gestaltung* publizierte Lukács 1932 eine Kritik am Reportageroman, die dessen Tugenden sämtlich zu Lastern, respektive zu Verstößen gegen eine zur Norm erhobene Hegelsche Ästhetik erklärt. Die Konzentration auf das Objektive, die Einzelheiten, das Inhaltliche blende die Notwendigkeit einer »dialektischen Wechselwirkung«¹¹ mit dem Subjektiven, dem Gesamtprozess, den formellen Faktoren aus. Bei aller Dogmatik stellt Lukács, indem er an einem normativen Kunstwerkbegriff festhält, dessen Vorrang vor der Wissenschaft vorausgesetzt wird, manifeste Probleme aus, die mit der neusachlichen Akzentuierung von Zweckmäßigkeit, Gebrauchswert und Funktionalität einhergehen.¹² Gerade die gesellschaftliche Agitation, auf die der Reportageroman zielt, wird demzufolge durch die Negation der dialektischen Bewegung verfehlt, weil es für den idealistischen Impuls zur Veränderung der bestehenden gesellschaftlichen Zustände künstlerisch keinen Ort gibt. Das Potenzial der Literatur, die empirische Wirklichkeit als das »Unechte«¹³ erscheinen zu lassen, geht durch die Fetischisierung der Einzelheit, die allein durch (wissenschaftlich überprüfbare) »Korrektheit« bestimmt ist, verloren. Erst zum Abschluss seines Beitrags bringt Lukács einen Begriff ins Spiel, der die vorausgehende Argumentation in einem zwiespältigen Licht erscheinen lässt: das »Formexperiment«. Hatte er dem Reportageroman zuvor noch die Ausblendung »formeller Faktoren« unterstellt, so wirft er ihm nun vor, formal zu experimentieren.¹⁴

Lukács' paradoxes Resümee über den Reportageroman wird verständlicher, wenn man seinen bekannteren, großen Aufsatz *Erzählen oder Beschreiben* von 1936 als Fortsetzung der Auseinandersetzung mit dem Reportageroman bzw. der neusachlichen Ästhetik begreift. Auch wenn von »Formexperiment« hier nicht die Rede ist,¹⁵ wird doch deutlich, dass das, was an der »Beschreibungsliteratur« kritisiert wird, im wesentlichen Verfahren sind, die von der bildenden Kunst

inspiriert sind – bzw., wie Lukács selbst vorführt, die Effekte generieren, welche vornehmlich als optische beschreibbar sind. Lukács' erhöhte Aufmerksamkeit für die Wirkung des literarischen Texts geht einher mit einer Erweiterung des kritisierten Gegenstandsbereichs. Stand zuvor allein die zeitgenössische Reportagenliteratur und deren Adaption wissenschaftlicher Methoden und Schreibweisen im Mittelpunkt, so widmet sich der Theoretiker nun einer bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert beobachtbaren Hinwendung einzelner Schriftsteller (Flaubert, Zola) zum Alltäglichen und Zufälligen. Die Reportagen-/Dokumentarliteratur wird damit in den historischen Kontext einer bestimmten Realismus-Tradition gestellt, um deren kritische Würdigung es Lukács geht.

Als Folge der unterminierten Dialektik von Besonderem und Allgemeinen zugunsten einer Überbetonung des Besonderen konstatiert Lukács Auflösungserscheinungen: »Die falsche Gegenwärtigkeit des Beschreibens drückt sich in einer Atomisierung der Dichtung in selbständige Momente, in einem Zerfall der Komposition aus.«¹⁶ Diesen Zerfall erklärt er narratologisch: An die Stelle eines auktorialen Erzählers trete ein »gleichzeitiger Beobachter«,¹⁷ dem Übersicht und Auswahlkriterien fehlen. »Der Beobachter, der notwendig immer gleichzeitig ist, muß sich im Gewirr der an sich gleichwertigen Einzelheiten verlieren, da das Leben selbst die Auswahl durch die Praxis noch nicht vollzogen hat.«¹⁸ Implizit bildet sich mit dem Beobachter aber die Dominanz des Sehens heraus – eine Dominanz, die sich auf den Rezipienten der Beschreibungsliteratur überträgt. Ihm geraten Gestalten zu »Farbflecken in einem Bild«,¹⁹ es entsteht »ein ununterbrochenes Flimmern der wechselnden Perspektiven« und aus den »einzelnen Bildern und Bildchen [...] kein epischer Zusammenhang«.²⁰

Die Wortwahl lässt es fraglich erscheinen, ob aus diesen Effekten ein »vergebliche[s] Wetteifern der Poesie mit den bildenden Künsten«²¹ abzuleiten sei. Immerhin gesteht Lukács selbst eine Nähe zum (jedoch negativ beurteilten) Naturalismus in der Malerei zu. Eine noch deutlichere Parallele scheint mir jedoch zum Medium Fotografie zu bestehen, deren Erfindung zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeitlich zusammenfällt mit der von Lukács konstatierten historischen Aufwertung der Beschreibung.²² Wie Friedrich Weltzien ausgeführt hat, produzierte die fotografische Technik zunächst nur das Phantasma genauer Abbildlichkeit, denn auf den ersten chemisch erzeugten Bildern waren vor allem Unschärfen – »verwischte Partien und Flecken, schütterte Stellen und leere Abschnitte«²³ – zu sehen. Analog dazu erreicht auch der neusachliche Schriftsteller mit der »schlitzförmigen Verengung der Lidspalte«²⁴ weder den gesuchten Reizschutz noch die erhoffte Wahrnehmungsschärfe.

»Der Autor verliert seine Übersicht, die Allwissenheit des alten Epikers«²⁵ – so lautet das Ergebnis von Lukács' Analyse der »Beschreibungsliteratur«. Während die Übersicht, über die der auktoriale Erzähler verfügt, mithin vornehmlich

metaphorisch zu verstehen ist – im Sinne einer intelligiblen Übersicht, wie sie im Begriff der Allwissenheit zum Ausdruck kommt –, kann der gleichzeitige Beobachter den Mangel an Übersicht bloß sinnlich erfahren (er widerfährt ihm), nicht aber verstandesmäßig durchdringen. (In beiden Fällen überträgt sich der Vorrang des Verstehens bzw. des sinnlichen Empfindens auf den Leser.) Mit der Herausbildung der Dominanz des Sehsinns verliert dieser seine intelligible Bedeutungskomponente.²⁶ Gemessen am Paradigma des Scharf-Sehens, ist das »Flimmern« des Textes negativ kodiert – so wie die Unschärfen der Fotografie, gemessen am Paradigma der Minutiosität, als Fehlerstellen gelten.²⁷

Lukács' Kritik an der Beschreibungsliteratur verweist damit auf ein zentrales Paradox zwischen dem (angeblichen) programmatischen Anspruch und dem (tatsächlichen) Effekt neusachlicher Literatur:²⁸ So scheint das Bemühen um Präzision, Nüchternheit und Objektivität – um verstandesmäßige »Sachlichkeit« im Sinne Simmels – eben jene Reizüberflutung zu reproduzieren, gegen die sie als »Präservativ« wirken sollte.²⁹ Wie Walter Benjamin früh erkannt hat, generierte die Reizüberflutung aber letztlich auch ein Bedürfnis nach entsprechenden Kunstformen. Je trainierter der Mensch im Abschotten vor den Großstadtreizen ist, desto größer wird sein Bedürfnis nach stärkeren Reizen. »Es kam der Tag«, so die viel zitierte Wendung Benjamins »da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung.«³⁰ – Nicht nur im Film, möchte ich hier ergänzen, und dies im Folgenden an Kracauers Schrift über die Berliner *Angestellten* und Benjamins Rezensionen belegen.

III. Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*

Wenn der Klappentext der heutigen Taschenbuchausgabe von Siegfried Kracauers *Angestellten* (1929/30) das Buch als »Klassiker der dokumentarischen Literatur«³¹ anpreist, so kann sich der Verlag dabei auf das Vorwort berufen, in dem es heißt: »Zitate, Gespräche und Beobachtungen an Ort und Stelle bilden den Grundstock der Arbeit. Sie wollen nicht als Exempel irgendeiner Theorie, sondern als exemplarische Fälle der Wirklichkeit gelten.«³² Gleichwohl setzt sich Kracauer im Weiteren von der »üblichen«, seinerzeit hoch in Kurs stehenden Gattung der Reportage kritisch ab. Zwar würdigt er sie als »legitimen Gegenschlag gegen den Idealismus«, ihren Anspruch, sich des »ungestellten Lebens bemächtigen« zu können, indem das »konkrete Dasein« durch »Reproduktion des Beobachteten« »gebannt« würde, aber weist er mit den viel zitierten Worten zurück: »Hundert Berichte aus einer Fabrik lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren, sondern bleiben bis in alle Ewigkeit hundert Fabrikansichten. Die Wirklichkeit

ist eine Konstruktion.«³³ Wenn Kracauer dennoch den Begriff der Reportage für sich beansprucht, dann im Bewusstsein einer Fragmentarität, die der Wirklichkeitswahrnehmung entspricht:

Gewiß muß das Leben beobachtet werden, damit sie [i. e. die Wirklichkeit] erstehe. Keineswegs jedoch ist sie in der mehr oder minder zufälligen Beobachtungsfolge der Reportage enthalten, vielmehr steckt sie einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird. Die Reportage fotografiert das Leben; ein solches Mosaik wäre sein Bild.³⁴

Mit der Gegenüberstellung von Zufall, bloßer Folge einerseits und Gehalt andererseits positioniert sich Kracauer hier zunächst im Paradigma idealistischer Ästhetik. So entspricht auch die Privilegierung der Erkenntnis des Gehalts gegenüber den Einzelbeobachtungen der tradierten Unterordnung des Besonderen unter das Allgemeine. Erst in der Konstellation zweier künstlerischer Verfahren, deren weit auseinanderliegende Ursprünge den gesamten Zeithorizont kultureller Entwicklung umfassen, wird deutlich, wodurch die moderne Konzeption seines Schreibens sich auszeichnet. Die moderne Technik der Fotografie wird nicht abgelehnt, sondern als defizitär erkannt. Sie bedarf der archaischen Technik des Mosaiks, damit ein drittes, das »Bild« entstehe. Kaum ist vorstellbar, wie sich dieser in die optischen Medien transferierte Vergleich auf das sprachliche Kunstwerk zurückprojizieren ließe. Gegenüber der Reportage, die als Pendant zur Fotografie eingesetzt werden darf, bleibt das bildgewordene Mosaik als literarische Form ohne Begriff. Das Sprachkunstwerk, das Kracauer mit den *Angestellten* präsentiert, ist somit einerseits unbestimmt: namenlos. Auf den Begriff gebracht wird es andererseits durch die intermediale Übertragung in den Bereich der bildenden Kunst: Als Bezeichnung einer Technik ist »Mosaik« hier nicht mehr bloß Metapher, sondern beansprucht zugleich, Begriff zu sein.

Im Horizont zeitgenössischer Medientheorie gehört das Mosaik ins Diskursfeld der Filmtheorie. So spricht beispielsweise Béla Balázs von einem »physiognomische[n] Mosaik«, das, zusammengesetzt aus »Photographien ›aus dem Leben‹«, in der filmischen Montage die »Illusion einer erdichteten Handlung«³⁵ hervorbringt. Und in diesem Sinne interpretiert auch Inka Mülder-Bach Kracauers Mosaik als »Metapher einer quasi-filmischen Montage«.³⁶ – Vereinfachend könnte man also schließen, dass Kracauer sich dem Etikett der Neuen Sachlichkeit entzieht, indem er sein Schreiben aus dem Dispositiv der Fotografie herauslöst und in das des Films verschiebt. Vergessen würde dann jedoch, dass die Filmtheorie ihrerseits das Mosaik nur im übertragenen Sinne für sich beansprucht. Ausgeblendet würde mithin das, was den Filmstreifen vom Mosaik unterscheidet: Während der Film nur durch Abfolge eine Einheit herstellen kann, bringt das Mosaik das Ganze und die Teile *gleichzeitig* zur Anschauung, indem die Fugen und Bruchstellen

sichtbar bleiben. Eben diese besondere Leistung ist es, die Kracauers Absetzbewegung von der idealistischen Ästhetik erkennbar werden lässt. Als Verkleidung des Fußbodens, die den Blick nach unten und in die Horizontale lenkt, entspricht das Mosaik der Haltung des modernen, dem Journalismus zugeneigten Schriftstellers, der sich Kracauer zufolge von der »transzendenten Schicht des Daseins« verabschiedet hat und das Allgemeine nicht *über* dem Besonderen, sondern *im Gang* des Besonderen« findet.³⁷ Auch in dieser Formulierung Kracauers wird die Bemühung deutlich, vertikale Ordnungen in die Horizontale zu projizieren bzw. die zeitliche Sukzessivität in Simultaneität zu überführen. Mit dem Mosaik wird somit der abstrakt formulierte Anspruch auf die Vergegenwärtigung aktueller gesellschaftlicher Zustände in eine artistische Technik übertragen, die im Medium der Schrift gleichwohl nur metaphorisch angeeignet werden kann. Die Rede vom »Gang« durch das Besondere verweist allerdings auch auf den Bewegungscharakter und die damit implizierte Reintegration des Zeitfaktors, welche die neue Darstellungsweise auszeichnen soll. Das moderne Mosaik Kracauers stellt insofern ein dynamisiertes Bildmodell vor, als es dem Betrachter den ständigen optischen Umschlag zwischen einer Fokussierung der Bruchstücke und dem Erfassen des Bildganzen abverlangt. Das aus Fotografien zusammengesetzte Mosaik gerät zum Vexier- oder Kippbild, das abwechselnd, aber nicht mehr gleichzeitig als Zersplitterung und als Einheit betrachtet werden kann.³⁸ Die in der überlieferten Mosaiktechnik noch verhältnismäßig starre Bildstruktur wird demnach durch die Verschränkung mit dem modernen fotografischen Abbildungsverfahren in Bewegung gebracht, ohne dass damit ausschließlich die neue Kunstform des Films angesprochen ist.

IV. Walter Benjamin über *Die Angestellten*

Kracauers Rede vom Mosaik, das sich aus Einzelbeobachtungen zusammensetzt, zielt vermutlich auf die Gesamtstruktur des *Angestellten*-Buchs. In diesem Verständnis stellen die zwölf Kapitel, welche im Vorabdruck der *Frankfurter Zeitung* in zwölf Folgen noch deutlichere Kontur als Einheiten erfahren, die Bruchstücke dar, die sich erst in der Zusammenschau zum dynamisierten Gesamtbild fügen. Wenn Walter Benjamin in seiner Besprechung der *Angestellten* den Begriff des Vexierbilds ins Spiel bringt, so liegt sein Augenmerk dagegen weniger auf der Makro- als auf der Mikrostruktur des Buches. Zu »flimmern«, um mit Lukács zu sprechen, beginnt Kracauers Text dank einer spezifischen, als rhetorisches Verfahren beschreibbaren Art und Weise der Bilderzeugung. Wie so oft bei Benjamin, ist auch in die beiden Rezensionen, die er über Kracauers Reportagensammlung verfasste, eine mediengeschichtliche Reflexion eingelagert.

Voraus geht ihr in der Ausformulierung der Gegenposition zur Neuen Sachlichkeit eine Verankerung des Werks im aktuellen Kontext politisch-künstlerischer Debatten. Hatte Kracauer sich noch unspezifisch von der Masse der Reportagen abgesetzt, so legt Benjamin ihn auf die eigene Frontstellung fest: »[N]euberliner Radikalismus und neue Sachlichkeit, diese Paten der Reportage«, so heißt es gleich zu Anfang der ausführlicheren Rezension in der Zeitschrift *Die Gesellschaft*, seien dem Verfasser »in gleichem Maße verhaßt«;³⁹ ein Diktum, das mit dem Verweis auf »des Verfassers Abneigung gegen alles, was mit Reportage und neuer Sachlichkeit zusammenhängt«⁴⁰ noch einmal wiederholt und festgeschrieben wird.⁴¹ Die politische Stoßrichtung dieser Einordnung wird in der abschließenden Feststellung, dass »seine Schrift im Gegensatz zu den radikalen Modeprodukten der neuesten Schule ein Markstein auf dem Wege der Politisierung der Intelligenz«⁴² sei, explizit. Wenn die Redaktion den von Benjamin vorgeschlagenen Titel »Ein Außenseiter macht sich bemerkbar« – der als Anspielung auf die neusachliche Publikationsreihe *Außenseiter der Gesellschaft* lesbar ist⁴³ – in »Politisierung der Intelligenz« änderte, so blieb der anti-neusachliche Akzent der neuen Überschrift dennoch erhalten. Begründen kann Benjamin die Differenz, indem er an Kracauers Werk die Abstinenz vom wissenschaftlichen Gestus hervorhebt⁴⁴ und indem er den Verfasser in eine Genealogie literarischer Nörgler-Figuren von Shakespeare bis Karl Kraus einfügt. Hatte Kraus sich doch ebenfalls öffentlich distanziert von Versuchen Piscators, ihn für einen Dokumentarismus zu vereinnahmen, der, reduziert auf ein bloßes »Vorzeigen vergrößerter Zeitungsnotizen«,⁴⁵ ihm den Zweck der Entlarvung gerade nicht zu erfüllen schien.⁴⁶ Mit Brecht, von dem sich Kraus als Gegner des Regietheaters ebenfalls absetzte, weiß sich Benjamin allerdings einig, wenn er gegen das Phantasma einer »einfache[n] ›Wiedergabe der Realität«⁴⁷ die künstlerische Konstruktion setzt. In Brechts Formulierung, wenig später in der *Kleinen Geschichte der Photographie* (1931) zitiert, hallen Kracauers Worte wider: »Eine Photographie über die Kruppwerke oder der A.E.G ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.«⁴⁸ Als Alternative zum neusachlichen Fetischismus, auf den er es auch hier abgesehen hat, setzt Benjamin die surrealistische Fotografie – und überträgt damit eine Opposition in die optischen Medien, die er zuvor anlässlich der *Angestellten* im Hinblick auf sprachliche Darstellungsweisen aufgestellt hat. So wird Kracauer eine »traumgerechte Sprache«⁴⁹ attestiert, die ihn in die Nähe des Surrealismus rückt.

Einen ersten Hinweis auf das mediale Dispositiv, in das Benjamin die Kracauersche Reportage einträgt, gibt die folgende Formulierung: »Der Wirklichkeit wird so sehr zugesetzt, daß sie Farbe bekennen und Namen nennen muß.«⁵⁰ Liest man die habitualisierten Metaphern »Farbe bekennen« und »Namen nennen« als technizistische, so können sie als Verweis auf eine Möglichkeit verstanden werden, die

Technik der Fotografie aus dem Paradigma der Verdinglichung herauszulösen. Mit der Farbe wäre dann nicht prophetisch auf die erst etwas später entstandene Technik der Farbfotografie angespielt, sondern auf die des Kolorierens. Wie in Kracauers Rede vom Mosaik wird also auch hier das neue Abbildverfahren mit alten überlieferten Techniken, hier der Buchmalerei, synthetisiert. Ähnliches gilt für den Vorgang des Namen-Nennens: Mit der Beschriftung, so Benjamin in *Kleine Geschichte der Photographie*, wird der Fotografie ein »Assoziationsmechanismus« zurückgegeben, den der Chock des Apparats zum Stillstand gebracht hatte. So wird die Beschriftung in Zukunft, so Benjamins Vermutung, zum »wesentlichen Bestandteil der Aufnahme«⁵¹ werden. Der Satz: »Der Wirklichkeit wird so sehr zugesetzt, daß sie Farbe bekennen und Namen nennen muß« – beschreibt Kracauers Buch über die Angestellten somit im Dispositiv der Fotografie, stellt dem fotografischen Abbildungsverfahren aber zugleich zwei Verfahren zu Seite, mit welchen der Künstler im Ausbau neuer Techniken produktiv an das »schlechte Neue« (im Sinne Brechts⁵²), anschließen kann.⁵³

Dass die Produktion kolorierter Fotografien aber auch die schlechte, entmenslichende Wirkung verstärken kann, davor warnt Kracauer selbst, der die Formulierung eines Personalchefs, einen guten Angestellten erkenne man an seiner »moralisch-rosa«-farbenen Hautfarbe, wie folgt kommentiert:

Sie möchten das Leben mit einem Firnis überziehen, der seine keineswegs rosige Wirklichkeit verhüllt. [...] Die Düsterteit der ungeschminkten Moral brächte dem Bestehenden ebenso Gefahr wie ein Rosa, das unmoralisch zu flammen begägne. [...] Die Behauptung ist kaum zu gewagt, daß sich in Berlin ein Angestelltentypus herausbildet, der sich in der Richtung auf die erstrebte Hautfarbe hin uniformiert. Sprache, Kleider, Gebärden und Physiognomien gleichen sich an, und das Ergebnis des Prozesses ist ebenjenes angenehme Aussehen, das mit Hilfe von Photographien umfassend wiedergegeben werden kann.⁵⁴

Gegenüber der uniformierenden Wirkung einer massenhaften Kolorierung zeichnet sich hier die unbearbeitete Fotografie, welche das Schwarz-Weiß »ungeschminkten« Lebens wiederzugeben in stande wäre, als das privilegierte Mittel der Darstellung ab. Wenn Benjamin folgert: »Moralisch-Rosa – das ist also die Farbe, die die Wirklichkeit des Angestellten bekennt«⁵⁵ –, so überträgt er Kracauers negative Anspielung auf die kolorierte Fotografie in eine positive Bestimmung von dessen schriftstellerischen Verfahren.

Expliziter als in der metaphorischen Wendung des Farbe-Bekennens ordnet Benjamin in einer zweiten Rezension Kracauers Buch in die Historiographie künstlerischer Darstellungsverfahren ein. In den *Angestellten*, so die These, »hat der Bilderwitz die Rolle des Wortwitzes übernommen.«⁵⁶ Als zeitgemäße Form zielt der Begriff des Bilderwitzes hier auf »surrealistische Überblendungen«,⁵⁷ die Benjamin wie selbstverständlich mit Freuds *Traumdeutung* assoziiert.⁵⁸ In dieser

Perspektive wird Kracauer zum »politischen Traumdeuter«,⁵⁹ der sich einer mit Vexierbildern operierenden Sprache bedient. Wie diese spezifische Bilderzeugung rhetorisch funktioniert, wird nur angedeutet. Offenbar hängt sie mit eben jener Montagetechnik zusammen, die das Dokumentarische auszeichnet, d. h. mit der spezifischen Kommunikationssituation, in die der Jargon durch den Beobachter gerät. Wie beispielhaft an der moralisch-rosa-farbenen Hautfarbe gezeigt, schmiegt sich der Verfasser an den Jargon an, indem er ihn auf seinen Bildgehalt befragt. Auf diese Weise erzeugt er nicht nur visuell, sondern auch akustisch animierte Vorstellungen. Tatsächlich nämlich transzendiert Kracauers Bilderzeugung die Vexation ins Synästhetische; etwa dann, wenn »im neopatriarchalischen Bureaubetrieb [...] das Schema der mechanischen Orgel, der verschollene Klangfiguren entsteigen«,⁶⁰ erkennbar wird.

Um das Verfahren deutlicher zu profilieren, legt Benjamin die Bilder, wo Kracauer sie noch neben- oder hintereinanderstellt, auch schon einmal selbst übereinander. So heißt es in den *Angestellten* über die Lochkartenproduktion: »Als es dem Mittelstand noch besserging, fingerten manche Mädchen, die jetzt lochen, auf den häuslichen Pianos Etüden«⁶¹ – und Benjamin resümiert, Kracauer erkenne »in der Fingerfertigkeit der Stenotypistin die kleinbürgerliche Trostlosigkeit der Klavieretüde«. ⁶² Dass der Rezensent das vorgefundene Verfahren des Bilderwitzes nicht nur beschreibt, sondern selbst adaptiert und unter Umständen auch überbietet, zeigt zuletzt das Portrait, das Benjamin an den Schluss seiner längeren Besprechung stellt:

So steht von Rechts wegen dieser Autor am Schluß da: als ein Einzelner. Ein Mißvergnügter, kein Führer. Kein Gründer, ein Spielverderber. Und wollen wir ganz für sich uns in der Einsamkeit seines Gewerbes und Trachtens ihn vorstellen, so sehen wir: Einen Lumpensammler frühe im Morgengrauen, der mit seinem Stock die Redelumpen und Sprachfetzen aufsticht, um sie murrend und störrisch, ein wenig versoffen, in seinen Karren zu werfen, nicht ohne ab und zu einen oder den anderen dieser ausgeblichenen Kattune »Menschentum«, »Innerlichkeit«, »Vertiefung« spöttisch im Morgenwinde flattern zu lassen. Ein Lumpensammler, frühe – im Morgengrauen des Revolutionstages.⁶³

Als Vexierbild erscheint dieses Portrait zunächst deshalb, weil es nicht nur als Portrait Kracauers, sondern auch als Selbstportrait lesbar ist. Die Rede vom Autor, der »am Schluß« dasteht, kündigt dies auch entsprechend an, denn gemeint sein könnte damit ebensogut der – unterschreibende – Rezensent selber. Die Poetik einer literarischen Montage, in die »Lumpen« und »Abfall« eingehen, wird Benjamin im *Passagen-Werk* entwickeln.⁶⁴

Zum anderen aber scheint mir mit dem Portrait Kracauers als Lumpensammler noch eine weitere, neue Bildästhetik der Moderne aufgerufen zu sein, die nicht der Hochliteratur, aus der zu Anfang der Rezension die Figur des missvergnügten

Thersites entwickelt wurde (Homer, Shakespeare), entstammt, sondern den »unscheinbaren Formen« (Broschüren, Zeitschriften, Plakate), welchen Benjamin sich selbst in der *Einbahnstraße* programmatisch zuwendet. Ich meine den Cartoon. Auf ihn weist nicht allein das deutsche Wort »Bilderwitz« hin, sondern mehr noch ein Detail in der Beschreibung des Lumpensammlers, das ohne den Cartoon schwer denkbar ist. Es handelt sich um das Aufspießen von »Redelumpen« und »Sprachfetzen«. Folgt man Lambert Wiesing in seinen Ausführungen zur Entstehung der Sprechblase, so ist die Materialisierung gesprochener Sprache als Schrift im Bild eine Erfindung des Comics.⁶⁵ Erst unter den Bedingungen einer Comicästhetik kann sich mithin das archaische Bild des Lumpensammlers mit dem des Sammlers von materialisierten mündlichen Redefetzen zu einer visuellen Vorstellung verbinden.⁶⁶

Worauf es mir ankam war, am Beispiel Lukács, Kracauer und Benjamin der Frage nachzugehen, in welche medialen Übertragungsprozesse sich die spezifische Wahrnehmungssituation der 20er Jahre eingeschrieben hat. Es hat sich gezeigt, dass ein wie vermittelt auch immer aufgenommenes Programm neusachlicher Wahrnehmungsschärfe in der künstlerischen Umsetzung in ein Gegenteil umschlagen kann, das ebenfalls im Paradigma optischer Effekte beschrieben wird. Während das so entstandene »Flimmern« des Textes von Lukács negativ beurteilt wird, stellt es für Benjamin eben jene Qualität dar, wodurch sich die Kracauerische Reportage von derjenigen neusachlicher Provenienz unterscheiden soll. Des Weiteren wurde deutlich, dass für die Reportagenliteratur eher nicht der Film als Dispositiv wirkt, sondern bildgebende Verfahren, in welchen sich Stillstand und Bewegung verschränken. Wollte man nach dem Vorbild zeitgenössischer Rezensenten im bildästhetischen Diskurs verbleiben, so könnte man demnach die Ästhetik dokumentarischer Literatur als die »ikonischer Temporalität«⁶⁷ auffassen, um einen Begriff von Gottfried Boehm zu entlehnen, der eben jene Phänomene der Oszillation beschreibt, die das sogenannte Kippbild am augenfälligsten wahrnehmbar macht.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Walter Fähnders: Art. »Dokumentarliteratur«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Gem. mit Harald Fricke u. a. hg. von Klaus Weimar. Berlin, New York 1997, S. 383–385.
- 2 Ebd., S. 384.
- 3 Ebd.
- 4 »Der Zurückwerfer der Lichtstrahlen, Strahlenwerfer; ein Spiegel-Instrument, um gegebene Nachtsignale bemerkbar zu machen.« – So die Worterklärung zu »Reflektor« von Johann

Christian August Heyse: Allgemeines verdeutschendes und erklärendes Fremdwörterbuch. Hannover ²⁵1919, S. 734.

- 5 Eine Studie zur Nachkriegsliteratur, die die hier ausgeführten Überlegungen zum Ausgangspunkt nimmt, ist im Entstehen begriffen. Gleichsam als Nachhall auf die dokumentarische Bewegung der Nachkriegszeit hat sich die literaturwissenschaftliche Forschung der 1970er Jahre intensiver mit dem Phänomen ›Neue Sachlichkeit‹ auseinandergesetzt. Helmut Lethens grundlegende Monographie, welche vor allem die ideologischen Kämpfe der Weimarer Republik nachzeichnete und das Verdikt vom Präfaschismus formulierte, löste eine erste Welle des – verhaltenen – Widerstands aus, der sich auf die noch ungelöste Frage nach den Verfahren stützen konnte. So rief Karl Prümm zu Einzelanalysen auf, die Lethens Ergebnisse konterkarieren könnten, und Jost Hermand wies auf eine Kontinuität im Formenarsenal zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit hin. Eine Lösung der Kontroverse zeichnet sich in Helmut Lethens neueren Beiträgen zur ›Verhaltenslehre der Kälte‹ ab. Mit der Rede vom ›Habitus der Neuen Sachlichkeit‹ entledigt sich Lethen sowohl der personalen als auch der programmatischen Fixierung und öffnet den Blick auf eine schwer auf den Begriff zu bringende Strömung, deren Initiatoren zugleich als deren erste Kritiker auftraten. Hier konnte Sabina Becker in ihrem groß angelegten Versuch, Programmatik, Kritik und Performance neusachlicher Literatur historisch nachzuzeichnen, anschließen. Das von ihr zusammengetragene Material bezeugt neben den individuellen Positionswechseln – vgl. Joseph Roth, Alfred Döblin, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer – vor allem die semantische Leere eines frühzeitig zum Schlagwort verkommenen Begriffs von ›Sachlichkeit‹. Vgl. Helmut Lethen: *Neue Sachlichkeit 1924–1932: Studien zur Literatur des ›Weißen Sozialismus‹*. Stuttgart 1970. Karl Prümm: *Neue Sachlichkeit. Anmerkungen zum Gebrauch des Begriffs in neueren literaturwissenschaftlichen Publikationen*, in: *ZdPh* 91 (1972), S. 606–612. Jost Hermand: *Einheit in der Vielheit? Zur Geschichte des Begriffs ›Neue Sachlichkeit‹*, in: Keith Bullivant (Hg.): *Das literarische Leben der Weimarer Republik*. Königstein 1978, S. 71–88. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M. 1994. Ders.: *Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik*, in: Bernhard Weyergraf (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 8: Literatur der Weimarer Republik 1918–1933*. München, Wien 1995, S. 371–445. Sabina Becker: *Neue Sachlichkeit*. 2 Bde. Köln u. a. 2000.
- 6 Zit. n. Hermand, *Einheit in der Vielheit?* (Anm. 5), S. 71.
- 7 Alfred Döblin: *An Romanautoren und ihre Kritiker*. Berliner Programm (1914), in: ders.: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg 1989 (Ausgewählte Werke in Einzelbänden 28), S. 119–123, hier S. 121; Irmgard Keun: *Das Kunstseidene Mädchen* (1931). München 2003, S. 8.
- 8 *Berlin Alexanderplatz* stellt für Sabina Becker einen ›Prototyp neusachlichen Schreibens‹ dar. Vgl. Becker, *Neue Sachlichkeit* (Anm. 5), Bd. 1, S. 56.
- 9 Fänders, *Dokumentarliteratur* (Anm. 1), S. 383.
- 10 Zur Bedeutung Benjamins und Simmels für die Medientheorie vgl. Bernd Stiegler: *Georg Simmels ›Die Großstädte und das Geistesleben‹ als Programmschrift der Kulturwissenschaft und Medientheorie*, in: *Simmel Studies* 13.1 (2003), S. 281–298.
- 11 Georg Lukács: *Reportage oder Gestaltung?* (1932), in: ders.: *Werke*. Bd. 4. Neuwied, Berlin 1971, S. 35–68, hier S. 39.
- 12 Zur Programmatik neusachlicher Ästhetik vgl. Becker, *Neue Sachlichkeit* (Anm. 5).
- 13 Lukács, *Reportage oder Gestaltung?* (Anm. 11), S. 42.
- 14 Ebd., S. 39. Der Formalismusvorwurf, der später Autoren wie Kafka, Joyce oder Beckett treffen wird, bleibt an dieser Stelle jedoch unbegründet und lässt sich nicht mit dem zuvor Gesagten in Übereinstimmung bringen. Auch bleibt die Frage offen, was Lukács unter einem (negativ bewerteten) ›idealistische[n] Formexperiment‹ (ebd., S. 52) versteht.
- 15 Erst gegen Ende kritisiert Lukács bestimmte Autoren der sowjetischen Literatur als formalistisch. Vgl. Georg Lukács: *Erzählen oder beschreiben?* (1936), in: ders.: *Werke*. Bd. 4. Neuwied, Berlin 1971, S. 197–242, hier S. 235.

- 16 Ebd., S. 218.
- 17 Ebd., S. 215.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S. 202.
- 20 Ebd., S. 219.
- 21 Ebd., S. 224.
- 22 Zu den Abgrenzungsstrategien, mit welchen die Literatur auf die Erfindung der Fotografie antwortete, vgl. Bernd Stiegler: *Philologie des Auges*. München 2001.
- 23 Friedrich Weltzien: Defekt-Effekt. Realitätseffekte des Fotografischen, in: Alexandra Kleihues (Hg.): *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*. München 2008, S. 69–93.
- 24 Lethen, Verhaltenslehren (Anm. 5), S. 138.
- 25 Lukács: Erzählen oder beschreiben? (Anm. 15), S. 219.
- 26 Über die »anti-optische Vorstellung vom Sehsinn« im 17. und 18. Jahrhundert und die Entstehung einer Vorstellung reiner Sichtbarkeit im Gefolge einer Autonomisierung des Sehens im 19. Jahrhundert vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel 1996, S. 68.
- 27 Vgl. Weltzien, Defekt-Effekt (Anm. 23).
- 28 Sabina Becker hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die Neue Sachlichkeit als »literarisches Phänomen« noch unzureichend erforscht ist. Der von ihr aufgestellte »Kriterienkatalog« leitet sich allerdings fast ausschließlich aus zeitgenössischen Kommentaren und nicht aus den literarischen Texten selbst ab und vermag damit diese Forschungslücke noch nicht befriedigend zu schließen. Vgl. Becker, *Neue Sachlichkeit* (Anm. 5).
- 29 Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, in: ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 7, hg. von Rüdiger Kramme u. a. Frankfurt/M. 1995, S. 116–131, hier S. 118.
- 30 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972–1999, Bd. I.2, S. 605–653, hier S. 630f. Die Ausgabe der *Gesammelten Schriften* wird im Folgenden GS abgekürzt.
- 31 Siegfried Kracauer: *Die Angestellten*. Frankfurt/M. 1971, Klappentext.
- 32 Siegfried Kracauer: *Die Angestellten* (1929/30), in: ders.: *Werke*. Bd. 1, hg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M. 2006, S. 211–310, hier S. 213.
- 33 Ebd., S. 222.
- 34 Ebd. Das Possessivpronomen »sein« bezieht sich m. E. auf »Leben«.
- 35 Béla Balázs: *Der Geist des Films* (1930). Frankfurt/M. 2001, S. 22. Entscheidend für Balázs ist, dass die Steine des Mosaikwerks unbearbeitet sind.
- 36 Mülder-Bach zufolge bezieht sich Kracauer mit dem Wort Mosaik »sowohl auf die Darstellungsweise wie auf die zentrale Diagnose seiner Studie«: »Als Metapher einer quasi-filmischen Montage, die im Material konstruiert und ihre Schnitte und Nähte mit ausstellt, richtet es sich zum einen polemisch gegen den photographischen Dokumentarismus der zeitgenössischen Reportage. Zugleich aber revoziert es die frühere Metaphorik des »Spiegels«. Als eine Konstruktion von Splittern und Scherben, die in ihren Bruchlinien blind geworden ist, zeugt das »Mosaik« von einer gewaltsamen Implosion des Sozialen.« Vgl. Inka Mülder-Bach: *Nachbemerkung und editorische Notiz*, in: Kracauer, *Werke*. Bd. 1 (Anm. 32), S. 375–392, hier S. 386.
- 37 Der moderne Schriftsteller hat das Bedürfnis, Werte nicht idealistisch zu bestimmen, sondern »ins gesellschaftliche Diesseits einzusenken«. Vgl. Siegfried Kracauer: *Über den Schriftsteller* [1931], in: ders.: *Schriften*. Bd. 5.2., hg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt/M. 1990, S. 343–346, hier S. 345.
- 38 Im modernen Mosaik Kracauers durchkreuzen sich darstellender Längsschnitt und symbolisierender Querschnitt, vgl. Walter Benjamin: *Malerei und Graphik*, in: GS II.2, S. 602f.
- 39 Walter Benjamin: *Ein Außenseiter macht sich bemerkbar*. Zu S. Kracauer, »Die Angestellten«, in: GS III, S. 219–225, hier S. 220.

- 40 Ebd., 224.
- 41 »[V]erhaßt« ist Kracauer auch Benjamins zweiter Rezension zufolge »die Reportage, diese moderne Umgehungsstrategie politischer Tatbestände unterm Deckmanöver der linken Phrasen«. Vgl. Walter Benjamin: S. Kracauer, Die Angestellten [...], in: GS III, S. 226–228, hier S. 226. Beim Namen genannt wird der Gegner hier nur implizit, in der affirmativen Bezugnahme auf Joseph Roth, der im Januar 1930 dazu aufgerufen hatte, »Schluß mit der ›Neuen Sachlichkeit« zu machen. Vgl. ebd., S. 228 u. Kommentar. Explizit bezieht sich Benjamin an dieser Stelle aber wohl auf Roths Besprechung von Valeriu Marcu: »Männer und Mächte der Gegenwart«, die am 4.4.1930 in der *Literarischen Welt* erschien. Ich danke Karl Wagner für diesen Hinweis.
- 42 Ebd., S. 225.
- 43 Vgl. Rudolf Leonhard (Hg.): Außenseiter der Gesellschaft: Die Verbrechen der Gegenwart. 14 Bde. Berlin 1924/25.
- 44 Zum Paradox zwischen wissenschaftlichem Anspruch und pseudowissenschaftlichem Vorgehen in den Texten der Neuen Sachlichkeit vgl. Max Horkheimer: Die neue Sachlichkeit, in: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 2, hg. von Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt/M. 1987, S. 423–426. Kracauer selbst positioniert seinen Text zwischen Roman und Fachbuch, vgl. Kracauer, Die Angestellten (Anm. 32), S. 217f.
- 45 Karl Kraus: Die faden Fehden [Abschnitt über Piscators Inszenierung von Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!*], in: Die Fackel 781 (1926), S. 21–26, hier S. 24.
- 46 Die Kraus-Piscator-Debatte zeigt, dass der Vorwurf einer Fetischisierung der Technik nicht nur die Neue Sachlichkeit, sondern auch die Vertreter des Expressionismus treffen konnte. Vgl. Karl Kraus: Mein Vorurteil gegen Piscator, in: Die Fackel 759 (1927), S. 45–75.
- 47 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: GS II.1, S. 368–385, hier S. 384.
- 48 Ebd. Vgl. Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment, in: ders.: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht u. a. Bd. 21. Frankfurt/M. 1992, S. 448–514, hier S. 469. Zum Ursprung und zur Fortwirkung dieses Zitats vgl. Bernd Stiegler: »Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht«. Kapitalismuskritik und Fototheorie. Zur Karriere eines berühmten Zitats, in: Fotogeschichte 105 (2007), S. 36–43.
- 49 Benjamin, Ein Außenseiter macht sich bemerkbar (Anm. 39), S. 224.
- 50 Ebd., S. 221.
- 51 Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie (Anm. 47), S. 385.
- 52 »Eine brechtsche Maxime: Nicht an das Gute Alte anknüpfen, sondern an das schlechte Neue.« Vgl. Walter Benjamin: Tagebuchnotizen 1938, in: GS VI, S. 532–539, hier S. 539.
- 53 »[...] reine Farbe ist das Medium der Phantasie«, schreibt Benjamin anlässlich kolorierter Kinderbücher (Walter Benjamin: Aussicht ins Kinderbuch, in: IV.2, S. 609–615, hier S. 614); vgl. dazu Heinz Brüggemann: Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie. Würzburg 2007.
- 54 Kracauer, Die Angestellten (Anm. 32), S. 229f.
- 55 Benjamin, Ein Außenseiter macht sich bemerkbar (Anm. 39), S. 222.
- 56 Benjamin, S. Kracauer (Anm. 41), S. 226.
- 57 Ebd.
- 58 Tatsächlich beriefen sich die Surrealisten auf Freud; Freud selbst jedoch distanzierte sich von dem ästhetischen Interesse für die Absurdität von Traumbildern. Vgl. Renate Schlesier: Drei Visiten. Aus der Geschichte des Verhältnisses von Surrealismus und Psychoanalyse, in: Ortrud Gutjahr (Hg.): Kulturtheorie. Würzburg 2005 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche 24), S. 185–216.
- 59 Benjamin, S. Kracauer (Anm. 41), S. 227.
- 60 Benjamin, Ein Außenseiter macht sich bemerkbar (Anm. 39), S. 224.
- 61 Kracauer, Die Angestellten (Anm. 32), S. 234.
- 62 Benjamin, Ein Außenseiter macht sich bemerkbar (Anm. 39), S. 224.
- 63 Ebd., S. 225.
- 64 Vgl. Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien, in: GS V.1, S. 574: »Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich

werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.« Das Verhältnis von Dichter und Lumpensammler reflektiert Benjamin in der Studie: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: GS I.2, S. 509–690.

- 65 Vgl. Lambert Wiesing: Die Sprechblase. Reale Schrift im Bild, in: Kleihues, Realitätseffekte (Anm. 23), S. 25–46. Entscheidend für die Entstehung des neuen Mediums Comic ist Wiesing zufolge die Erfindung der Sprechblase, die – im Gegensatz zu den mittelalterlichen Spruchbändern – eine ikonische Differenz von Bild und Welt aufbaut und überbrückt.
- 66 Alle genannten Beispiele finden ihre Gemeinsamkeit in der Durchmischung alter und neuer Verfahren. Sie stehen damit dem nahe, was Benjamin als dialektisches Bild bezeichnet hat: In ihm »durchdringt« sich »das Neue [...] mit dem Alten«, der Historiker findet es vor in den Wunschbildern und Traumphantasien, in welchen das Kollektiv »die Unfertigkeit des gesellschaftlichen Produkts sowie die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung sowohl aufzuheben wie zu verklären« sucht; vgl. Benjamin, Passagen-Werk (Anm. 64), S. 46f. Andeutungsweise wird demnach schon in Benjamins Rezension die Spur sichtbar, die zur Materialästhetik seines *Passagen-Werks* führen wird.
- 67 Vgl. Gottfried Boehm: Die ikonische Figuration, in: ders., Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen. Paderborn 2007 (Bild und Text), S. 33–52, hier S. 50.

Mystik als Medium

Robert Musils »Möglichkeitssinn« im Kontext

In einer Reihe von Texten und Fragmenten, die Georg Lukács zwischen 1910 und 1913 verfasste, als er in Heidelberg studierte, verweist dieser wiederholt auf seine Lektüre der Schriften Meister Eckharts. Dabei spricht er im Kontext ausgedehnter Exzerpte zur Ethik Kants – ziemlich überraschend und rätselhaft – an einer Stelle auch von »Eckeharts Lehre von der Möglichkeit«. Was Lukács damit genau meint, wird unmittelbar weder aus dem Kontext klar, noch aus dem beistehenden Verweis auf die 1903–1909 erschienene Übersetzung *Meister Eckeharts Schriften und Predigten* von Herman Büttner, die er benutzte.¹ Dennoch wirft die Passage aus den Notizheften, die Lukács 1917 in einem Safe der Deutschen Bank hinterlegt hatte und die erst 1973 wieder zum Vorschein kamen, Licht auf die Bedeutung der Eckhartlektüre für den jungen ungarischen Gelehrten. Dieser hatte sich bekanntlich nach seiner Wende zum Kommunismus gezielt »die ganze Frühgeschichte seiner theoretischen Entwicklung« und sein damals noch »idealistisches« Denken »verschattet«.² Damit ist auch die Bedeutung Eckharts und der sogenannten »Deutschen Mystik« für den jungen Lukács in den Hintergrund getreten.

Was die zitierte Stelle zudem belegt, ist ein zeittypisches und in seiner Intensität erstaunliches Interesse am Begriff der Möglichkeit, das in vergleichbarer Form auch bei anderen zeitgenössischen Autoren begegnet. So ist es bemerkenswert, dass die »Möglichkeit« in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* in prägnanter Weise Bedeutung erlangt. Wie bei Lukács ist die Verwendung des Begriffs auch hier im Kontext der Musilschen Eckhartlektüre zu verstehen.

Nun geht es mir hier nicht darum, eine Linie der Rezeption zu konstruieren, die von Eckhart zu Lukács und von diesem zu Musil führt. Wir wissen, dass Musil Lukács' frühes Werk – etwa *Die Seele und die Formen* – gekannt und dass er den ungarischen Philosophen schließlich auch beim Tee im Wiener Haushalt Béla Balázs' persönlich kennengelernt hat.³ Was mich an dieser Stelle indes interessiert, ist nicht so sehr die anekdotische Spielerei oder die historische Genealogie der Verwendung des Begriffs der Möglichkeit, als vielmehr die Lesarten einer Denkfigur, die sich an dieser Stelle öffnen und die den damals erneut populären Begriff der »Mystik« in ein bestimmtes

Licht rücken. ›Mystik‹ ist hier, um ein Wort Musils aufzugreifen, grundsätzlich verbunden mit dem »Möglichkeitssinn« und mit einem »theoretischen« Blick auf die Welt, den Musil auch in seiner Rezension zu Béla Balázs' filmtheoretischen Buch *Der sichtbare Mensch* in den Vordergrund rückt. Wie wir sehen werden, ist es zudem beachtenswert, dass die Begriffe ›Mystik‹ und ›Möglichkeit‹, die Lukács und Musil der neuhochdeutschen Übersetzung einiger Werke Eckharts entnehmen und aus der Eckhartlektüre weiter entwickeln, in nuancierter Weise theoretische, ethische, und politische Aspekte verbinden – und dass ›Mystik‹ dabei nicht so sehr ans Numinose gebunden ist, sondern als Denkfigur der Übertragung steht, die einer rhetorischen Freisetzung des Möglichen dient. Dies wird von den genannten Autoren – so viel sei zusammenfassend gesagt – auf eine Zukunft bezogen, die als Denkmöglichkeit einer zeitgenössischen Kulturkritik entspringt und deren utopischer Charakter noch nicht der Positivität einer konkreten Utopie geopfert wird, auf die Lukács und Bloch später einschwenken werden. Der »Möglichkeitssinn«, der das Wirkliche ›mystisch‹ herausfordern soll, ist vielmehr für diese Generation von Eckhartlesern auf eine Freiheit bezogen, die in der Überwindung der »Eigenschaft« kritisch zu gewinnen ist. Dies impliziert, und darum geht es mir hier, nicht so sehr den Rekurs auf eine romantische Gefühlslage und die Identifizierung des ›Mystischen‹ mit einem Einheitsgefühl oder eine Rückkehr zum Mystischen, sondern eine rhetorische Verwendung des Begriffes des Mystischen, die auf eine spezifische Übertragung des Möglichen ins Wirkliche und die Herausforderung des Wirklichen zielt.

So schreibt Musil im Blick auf die Rationalität seines Begriffs von Mystik: »Man darf nicht vergessen, daß die exakte Geistesverfassung im Grunde gottgläubiger ist als die schöngeistige.«⁴ Gleichzeitig ist diese – nicht bloß ironische – Übertragung der Rationalität auf die Mystik ganz im Sinne Eckharts entfaltet, insofern sie eine kritische Befreiung im Blick auf die Dinge und den Menschen meint, die alles im Licht genuiner Bedeutungslosigkeit und offener Möglichkeit erscheinen lässt. Das heißt in Eckharts Worten, dass dem Menschen Gott gleichermaßen in einem Stück Holz oder in einer Fliege gegenwärtig ist, die er betrachtet. Dass gerade dies nach dem Filmtheoretiker und Eckhartübersetzer Béla Balázs – und nach seinem Rezensenten Musil – vorzüglich im Kino geschehen soll, mag man als eine weitere, gleichzeitig amüsante und faszinierende Fußnote in der Geschichte der Eckhartrezeption kurz nach der Jahrhundertwende betrachten.

I. »Philosophie der Möglichkeit«

Dass Lukács Eckhart gelesen hat, überrascht keineswegs, ist doch das Interesse an der ›Mystik‹ um 1910 in der deutschsprachigen Kultur allgegenwärtig.⁵ Mit »Mystik« meint man natürlich nicht nur, aber doch sehr bestimmt auch Meister

Eckhart. So wird etwa am Ersten Deutschen Soziologentag in Frankfurt »im Anschluss an den Vortrag von Ernst Troeltsch über die historische Bedeutung der Mystik für die Genese der modernen Welt und ihre Selbstbeschreibungen ebenso gestritten [...] wie über ihre typologische Einordnung.«⁶ An der Diskussion nahmen unter anderen Georg Simmel, Max Weber, und Martin Buber teil, die alle Eckhart in der Übersetzung Büttners lasen.

Auch der Soziologe Karl Mannheim liest zu dieser Zeit Eckhart. Als er das erste Mal mit Georg Lukács in Kontakt tritt, geschieht dies mit dem expliziten Ziel, über Lukács' Schriften und eine eigene »Abhandlung über die Mystiker« zu sprechen.⁷ Man hat zu Recht festgehalten, dass sich bei dieser Mystiker-Lektüre und der Übernahme bestimmter Begriffe aus den Eckharttexten fast alles durch »eine schillernde Unschärfe« auszeichne.⁸ Vieles verweist denn auch beim jungen Karl Mannheim zunächst in Bereiche der »Einheit« im »Gefühl« und im »Symbolischen«, die der Herrschaft des Begriffs gegenübergestellt werden.⁹

Dennoch zeichnet sich bereits in diesen Versuchen etwas ab, was für die Eckhartlektüre Lukács', Balázs' und Musils kennzeichnend sein wird. Man kann davon sprechen, dass dabei »Mystik zum Reflexionsmedium«¹⁰ wird, in dem Wirkliches und Mögliches, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeitsbegriff ins Spiel gebracht und aufeinander bezogen werden. »Mystik« meint, so darf man wohl sagen, nicht primär ein Irrationales, das dem Rationalen gegenübergestellt wird, sondern vielmehr die Bedingung der Möglichkeit, Wirkliches und Mögliches in ein Spannungsverhältnis treten zu lassen und das Mögliche ins Wirkliche zu transferieren. Dies ist selbst dort der Fall, wo das »Mystische« scheinbar ausschließlich mit dem »Gefühl« verbunden wird, geschieht dies doch nicht um der Erneuerung einer Privilegierung des Gefühls willen, sondern mit dem Ziel, die Frage nach der Möglichkeit kritischer Reflexion und Intervention angesichts einer etablierten Rationalität zu stellen und damit das sogenannte »Wirkliche« herauszufordern.

Wie schon so oft seit dem 18. Jahrhundert, bildet auch hier der alte Gemeinplatz deutscher Philosophie, dass nämlich nach der Zeit der vorsokratischen Griechen nur noch Wirklichkeitsverlust herrsche, eine der Folien kulturkritischer Imagination. Mit den Worten Mannheims in einem an Georg Lukács gerichteten Brief heißt dies: »Ich glaube, es wäre eine Lüge zu behaupten, wir hätten ein ebensolches Wirklichkeitsgefühl für die Dinge, die Formen, wie die präsokratischen Griechen. Es ist ja der Verlust dieses starken Wirklichkeitsgefühls, das uns vor unsere tiefsten Tiefen gestellt hat.«¹¹

Genau im Blick darauf wird »Mystik«, die gleichzeitig Ausdruck und Kompensationsfigur solcher »Tiefen« sein soll, denn auch zum Medium einer Reflexion, die das »Mögliche« ins »Wirkliche« zu übertragen sucht. Dies gilt auch für Béla Balázs' Theorie des Films, die auf dieser Basis die Erfahrung des Menschen und der »Dinge« – und des Menschen inmitten der Dinge – neu konzipiert. Damit ist

›Mystik‹ nicht restaurativ, nostalgisch oder romantisch gedacht. Der Begriff ist hier nicht religiös gebraucht, sondern als Formel, die auf die Ermöglichung einer anderen Wahrnehmungsform zielt.

Die ›Mystik‹ gehörte denn auch zu den Dingen, die in den Zusammenkünften des sogenannten Sonntagskreises im Hause von Béla Balázs seit 1915 am häufigsten diskutiert wurden. Dabei spielte als historisches Paradigma die von Lukács »gezogene Linie von Hegel über Marx zur Mystik« eine Rolle, aber es ging doch, wie sich die Teilnehmer erinnern, hauptsächlich und immer wieder um »Eckhart, Dostojewski, Kierkegaard«. ¹² Die des Deutschen mächtigen Teilnehmer des Sonntagskreises haben dabei Eckhart in der Büttner-Ausgabe gelesen. Eckhart wurde aber auch fleißig übersetzt. Béla Balázs hat 1911 der Büttner Ausgabe einen Eckhart-Text entnommen und unter dem Titel *Von der ewigen Geburt* für die Zeitschrift *A Szellem* übersetzt, die auch Lukács' von Eckhart inspirierten Essay *Von der Armut am Geiste* abdruckte. Einen Leittext der Budapester Diskussionen bildete dabei Eckharts Predigt zu Lukas 10, 38, die sogenannte »Maria und Martha-Predigt«. Lukács rekurriert darauf wiederholt im Kontext seiner Lektüre und Diskussion von Kants Ethik. ¹³ Karl Mannheim entnimmt dieser Predigt den Gedanken, dass die »Seele« nur durch »eine fremde Materie zu sich selbst zu gelangen« ¹⁴ vermag. So öffnet sich die aus der Eckhartlektüre gewonnene Terminologie gerade bei Mannheim – anders als bei Lukács – auf einen Horizont der Vermittlung, der im zeitgebundenen alltäglichen Leben des Menschen nicht überschritten werden kann. Eckharts sogenannte ›Mystik‹, so möchte man Mannheim verstehen, wird dabei zur Chiffre, die nicht nur einen spekulativen Begriff von ›Möglichkeit‹ evoziert, sondern gleichzeitig die Unüberschreitbarkeit alltäglicher Vermittlungsordnungen indiziert und so Eckharts Modell der Befreiung in die Zeit und Geschichte projiziert und zum medialen Projekt macht. ›Möglichkeit‹, die sich im Wirklichen einnistet und sich von diesem absetzt, entspringt damit immer neu dem ausschließlich negativ gefassten Reflexionsmedium der ›Mystik‹. Diese ist Rekurs auf eine Negativität, in dem das Denken das Wirkliche kritisch unterläuft. So wird das Wirkliche als Ort ethischer, philosophischer, politischer Postulate qualifiziert, die auf den Horizont der Möglichkeit rekurrieren. Bei Mannheim heißt dies, dass Mystik Evokation von Möglichkeit und Perspektivierung und Pluralisierung der Welt und Lebensmöglichkeiten bedeutet. Anders verhält es sich bei Georg Lukács. Dieser deutet Eckhart im Sinne eines ethischen Rigorismus, der nicht »ungezählte Möglichkeiten« und damit die Pluralität des Alltäglichen als Ort ethischer Gestaltung sieht, sondern nur noch die »Aktivität«, die dem »fruchtbaren und furchtbaren Wüten der Besessenheit des Werkes [entspringt], das nach Realisation hungert.« ¹⁵ Man kann dies, wie es Reinhard Laube in seiner großen Arbeit über Mannheim tut, auf die Divergenzen zwischen dem liberalen Mannheim und dem zunehmend einen ethischen Rigorismus fordernden Lukács beziehen. ¹⁶ Laube bemerkt dazu, dass Mannheim am »Os-

zillieren zwischen einer grundsätzlichen Reflexivität des Wissens und dem Wissen um die Sehnsucht nach einer Auflösung dieser reflexiven Spannung« interessiert sei und damit eine »Perspektivierung der Mystik« betreibe.¹⁷ Diese stand Lukács' Interesse an einer historisch einlösbaren Figur der Erlösung äußerst ablehnend gegenüber. »Mystik« wurde so bei Mannheim zu einer kritischen Denkfigur, die weniger Erlösung vorwegnimmt oder im Gang der Geschichte erzwingen will, als vielmehr den Blick auf die medialen Momente von Latenz und Emergenz richtet, ohne diese eschatologisch zu bestimmen.

Die Diskussionen über Form und Formlosigkeit, die bei Lukács wie bei Mannheim ebenfalls von Eckhart inspiriert sind, werden damit bei Mannheim wissenssoziologisch entfaltbar, nämlich als Emergenz »neuer Welten«, die nicht wie bei Lukács einer Erlösungsphantasie, sondern kritischer Intervention und damit – Musil vergleichbar – der Projektion des Möglichen ins Wirkliche entspringen. Die irreduzible Natur der Vermittlungsordnung, auf die Eckhart (nach Mannheim) mit der Privilegierung der Marthafigur verweist, ist so nicht einfach Ausdruck innerer Haltung, sondern als »Tat« und »Werk« Konvergenz von Wirklichkeit und Möglichkeit. Damit ist bei Mannheim – gegen Ernst Bloch, gegen Lukács, gegen eine Lösung im »chiliasmatischen Erleben«, gegen »das absolute Gegenwärtigsein, die absolute Präsenz«¹⁸ – die aus der Eckhartlektüre gewonnene Kategorie der Möglichkeit auf konkrete Geschichtlichkeit als Welt der Differenz und der immer neuen Entfaltung dieser Differenz aus dem Horizont der im Denken und im Medium des Mystischen gewonnenen Möglichkeit bezogen.

II. Der »Möglichkeitssinn«

Robert Musil hat in seinen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* nicht nur Eckharts Idee der Eigenschaftslosigkeit eingearbeitet¹⁹ und »zu einer tragenden Idee des Romanganzes«²⁰ gemacht, sondern auch eine ganze Reihe weiterer Begriffe. Dazu ist derjenige der »Möglichkeit« und vor allem des »Möglichkeitssinnes« zu zählen,²¹ den Musil schon am Anfang seines Romans einführt. So schreibt er: »Wenn es aber einen Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, dass er seine Daseinsberechtigung hat, muß es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann.« Musil fährt fort:

So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist. Man sieht, daß die Folgen solcher schöpferischer Anlage bemerkenswert sein können, und bedauerlicherweise lassen sie nicht selten das, was die Menschen bewundern, falsch erscheinen und das, was sie verbieten, als erlaubt oder wohl auch beides als gleichgültig.²²

Was hier zunächst in der Figur einerseits der Transgression, andererseits des Jenseits von Gut und Böse auftritt, wird später im Blick auf einen Begriff des Ekstatischen entfaltet, wenn es heißt, »es würden aus dem Bild des Lebens die faden Abzugbilder verschwinden, die aus der blassen Ähnlichkeit entstehen, welche die Handlungen mit den Tugenden haben, und an ihre Stelle deren berausches Einssein in der Heiligkeit treten.«²³ Auf den denkbaren Einwand, dass es sich bei diesem »Einssein in der Heiligkeit« um eine Utopie handle, antwortet Musil:

Gewiß, es ist eine. Utopien bedeuten ungefähr so viel wie Möglichkeiten; darin, daß eine Möglichkeit nicht Wirklichkeit ist, drückt sich nichts anderes aus, als daß die Umstände, mit denen sie gegenwärtig verflochten ist, sie daran hindern, denn andernfalls wäre sie ja nur eine Unmöglichkeit; löst man sie nun aus ihrer Bindung und gewährt ihr Entwicklung, so entsteht die Utopie.²⁴

Ein anderer Ausdruck, der für den Transfer des Möglichen und der Utopie ins Wirkliche steht, ist der »Konjunktiv« oder »das Wort ›hypothetisch Leben‹«, schließlich aber auch der »Essay«: »In Ulrich war später, bei gemehrtem geistigen Vermögen, daraus eine Vorstellung geworden, die er nun nicht mehr mit dem unsicheren Wort Hypothese, sondern aus bestimmten Gründen mit dem eigentümlichen Begriff eines Essays verband.«²⁵ So ist der Essay in gewisser Weise der Ort, wo das Denken sich in Möglichkeiten entwirft, die weder beliebig, noch »vor- oder nebenläufiger Ausdruck einer Überzeugung«, noch »subjektiv« sind, sondern »die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt.«²⁶

Gerade dass Musil in diesem Zusammenhang alle Überzeugung und Subjektivität zurückweist, macht den Essay zur theoretischen Gattung per se, durch die der »Geist die Dinge in sich verwandelt«. Auch in diesem Zusammenhang zitiert Musil Eckhart, und zwar in seinen Tagebüchern:

Eckhart: ›Das Feuer verwandelt in sich, was ihm zugeführt wird, und wird dessen Natur. Nicht das Holz verwandelt das Feuer in sich, sondern nur das Feuer das Holz!‹ Der Geist verwandelt die Dinge in sich, nicht die Dinge den Geist. Das heißt: wir verstehen an den Dingen nur was unser ist. Spuren davon aber auch im Rationalen. Erkennen ist Wiedererkennen. Lernen durch selbständiges Nacherzeugen. Früher versteht man etwas nicht wirklich. Und dabei verändert man den Gedankengang immer etwas. Das ängstliche Sich nach den Dingen Richten der Tatsachenwissenschaften ist falsch. Der Geist verwandelt die Dinge in sich und wird deren Natur. Erkennen ist ein Vorgang mit zwei Richtungen. Ein Ineinanderfließen. Eine Grenze wird aufgehoben, ein Schleier hebt sich und der Geist versteht das Ding, das im gleichen Augenblick sein ist. Es sind zwei Richtungen der gleichen Handlung: ich erkenne das Ding und das Ding anerkennt mich. Dies ist das Denken in Liebe. Der Fortschritt liegt nicht in einem immer weiter getriebenen materiellen Auspionieren der Dinge, sondern in der fortschreitenden Innigkeit dieses Akts.²⁷

III. Musil, Balázs und Eckhart

Dass diese denkende »Innigkeit« gerade in der relativ jungen Kunst des Kinos zu finden sein soll und dass die »Mystik« – zumindest konzeptuell – auch dabei ist, wenn die hier besprochenen Autoren ins Kino gehen, bezeugt Musil in seiner Rezension von Béla Balázs' Filmtheorie. Balázs' Buch *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* erschien 1924, Musils Rezension dazu unter dem Titel *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films* kurz danach in *Der Neue Merkur* (März 1925). Was Musil an Balázs' Theorie des Films schätzt, ist zunächst, dass diese wirklich »Theorie« ist und damit, wie Balázs schreibt, für die »Kunst die weiten Perspektiven der Freiheit bedeutet.«²⁸ Musil zitiert diese Aussage zustimmend,²⁹ um sie gleich auch auf die »Kunst« als »Verneinung des wirklichen Lebens« zu beziehen. Kunst ist demnach nicht »Schnörkel« oder Dekor, sondern eine Form der »Partizipation« und »ein andres Verhalten zur Welt«. Es geht um ein »Verhältnis«, eine Relation, die im Film etwa dort zum Ausdruck kommt, wo die »Dinge« eine neue, besondere Bedeutung erlangen. Musil zitiert Balázs, der schreibt:

In der Welt des sprechenden Menschen sind die stummen Dinge viel lebloser und unbedeutender als der Mensch. Sie bekommen nur ein Leben zweiten und dritten Grades und das auch nur in den seltenen Momenten besonders helllichtiger Empfindlichkeit der Menschen, die sie betrachten [...] In der gemeinsamen Stummheit werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung. Das ist das Rätsel jener besonderen Filmatmosphäre, die jenseits jeder literarischen Möglichkeit liegt.³⁰

Musil besteht darauf, dass es sich bei dieser Veränderung der Wahrnehmung keineswegs nur um einen »Aufmerksamkeitsakzent« handle, sondern, wie Balázs betont, um die Entdeckung des »Physiognomischen«, des »symbolischen Gesichts« der Dinge. »Man könnte«, so schließt er, »in der Tat dieses symbolische Gesicht der Dinge, wenn es im Schattenreich der lebendigen Photographie mehr als eine Episodistenrolle spielte, die Mystik des Films oder zumindest seine Romantik nennen. Das Merkwürdige ist, dass ein Buch aus der Praxis des Films überhaupt dahin kommt und voll bewußt diese Grenze zweier Welten berührt.« Worum es jedoch Musil im Anschluss an Balázs geht, ist nicht so sehr der Symbolismus und die Physiognomik, die hier zur Sprache kommen, sondern die Veränderung der Wahrnehmung, in der wiederum das Wirkliche vom Möglichen infiziert wird, das so bisher nicht zu sehen war. Was der »Film« evoziert, ist die »Innigkeit« des Denkens, in der diese innerhalb des Wirklichen das Mögliche produziert. Dabei müssen wir natürlich im Auge behalten, dass es hier um den Stummfilm und die durch den Stummfilm herbeigeführte Veränderung des Blicks auf die Welt, die Dinge und den Menschen geht. Doch stellt Musil klar: »Man würde sich irren,

wollte man in der plötzlich erblickten Physiognomik der Dinge bloß die Überraschung durch das isolierte optische Erlebnis bemerken; die ist nur Mittel, es handelt sich auch da um die Sprengung des normalen Totalerlebnisses. Und diese ist ein Grundvermögen jeder Kunst.«

Damit sind wir nicht so sehr auf das Verhältnis zwischen Rationalität und Irrationalität verwiesen, auch wenn Musil davon spricht, dass hier an Stelle aller berechnenden »Beziehungen [...] ein geheimnisvoll schwellendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen« tritt.³¹ Dieses scheinbar romantische Bild ist indes bei Musil gerade nicht als »gegen den ›Verstand‹ gerichtete[r] Ausbruchsversuch der ›Seele‹« zu lesen, sondern als Votum für das Denken als Ort der Befreiung, die nicht »den Menschen vom Verstand zu befreien und wieder in ein unmittelbares Verhältnis zur Schöpfung einzusetzen« sucht.³² Das ›Mystische‹, von dem im Blick auf die Erscheinung der Dinge im Film die Rede ist, wird damit wiederum nur als Reflexionsfigur verständlich, die zum Ausdruck bringt, dass sich der Mensch im »Denken [...] von dem praktischen und faktistischen Normalzustand [...] zu befreien« vermag. Mit anderen Worten, das ›Mystische‹ meint bei Musil ein Moment der Negativität, es ist Chiffre der Übertragung, in der das Denken sich vom Gegebenen löst und befreit, wobei es sich selbst als Möglichkeit sieht und das Wirkliche herausfordert. Dies ist, so darf man wohl sagen, dem Verstummen des Menschen im Film analog, durch das die Dinge neu in den Blick treten und so eine Möglichkeit ins Wirkliche einbricht. ›Mystik‹, so möchte man sagen, ist ein Begriff, der diesen Transfer des Möglichen ins Wirkliche meint und eine zeitlich nach vorne offene Rhetorik der Übertragung freisetzt.

Dass dabei alles Denken ganz konkret von Erlebnisqualitäten und Affekten begleitet wird, ist für den Psychologen Musil selbstverständlich. Doch ist es keineswegs so, dass das Denken sich darauf reduzieren ließe und im ›mystischen‹ Gestus auf den Affekt rekurrieren würde. Gerade die Theorie des Films, das heißt hier des Stummfilms, zeigt nach ihm vielmehr, dass das Erlebnis, das im Kino evoziert wird, eine Bewegung des Denkens meint, in dem dieses vom bestimmten Wirklichen weg und auf den Grund seiner Möglichkeit zurückgeführt wird. Es wird der Bestimmtheit beraubt und »zunichte«, d. h., es wird zur Möglichkeit, die es im Grunde ist und die sich im »Möglichkeitssinn« entfaltet. Damit befreit gerade der Film in exemplarischer Weise von der Fixierung aufs Erlebte zugunsten einer intellektuellen Bewegung, die die Möglichkeit privilegiert und diese nicht dem Erleben des Einzelnen und Bestimmten opfert. Im Zunichtewerden fasst das Denken sich vielmehr in seiner Unbestimmtheit als Möglichkeit der Möglichkeit, also als Ort, wo im noch Unbestimmten – und damit gerade nicht im bestimmten Erleben – die Dinge neu Gestalt anzunehmen vermögen. Musil verweist dabei auf Nietzsche mit den folgenden Worten:

Nietzsche hat dies sehr schön auf die Formel gebracht, die Einzelheit verdunkle das Ganze und wachse auf seine Kosten. Das gilt geschichtlich vom Briefeschreiben bis zum Kriegführen, und von der Lyrik bis zum Coitus und zur Gastronomie. Es belastet jeden Versuch, der den Wert des Kunstwerks ästhetisch, in sich, formal, am augenblicklichen Erlebnis bestimmen will.³³

So ist denn der Stummfilm, trotz vieler gegenläufiger Momente, nicht eine Form der »Darstellung«, sondern gewissermaßen eine intellektuelle Experimentanordnung, in der die Bindung des Denkens an ein bestimmtes Wirkliches durch die Bewegung unterlaufen wird, die der Film dem Denken als Überschreiten seiner diskursiven »Formelhaftigkeit«³⁴ nahe legt. Das heißt, es wird offen für Übertragungseffekte, die sich einzunisten vermögen. Diesen »hypothetische[n] Grenzfall« und seine »reine Aktualität« im Denken nennt Musil »Mystik«. Er ist, wenn man so will, die Bedingung der Möglichkeit der Kunst, die der Stummfilm vor Augen führt. So fährt Musil fort:

Bekanntlich ist dieser Zustand, außer in krankhafter Form, niemals von Dauer; ein hypothetischer Grenzfall, dem man sich annähert, um immer wieder in den Normalzustand zurückzufallen, und eben dies unterscheidet die Kunst von der Mystik, daß sie den Anschluß an das gewöhnliche Verhalten nie ganz verliert, sie erscheint dann als ein unselbständiger Zustand, als eine Brücke, die vom festen Boden sich so wegwölbt, als besäße sie im Imaginären ein Widerlager.³⁵

Damit ist Kunst, anders als die hier nun als singuläres Ereignis verstandene »Mystik«, reale und alltägliche Übertragung des Möglichen ins Wirkliche, welche ohne die Negativität, die das »Mystische« ist, jedoch nicht denkbar wäre.

IV. Epilog

So kommt »Mystik« hier, beim jungen Lukács, bei Mannheim, Balázs und Musil, zu stehen für einen Perspektivismus des »Möglichen«, der die Wirklichkeit unterläuft, ohne sie – wie beim spätern Lukács oder auch bei Bloch, der sich über Mannheim gerade in dieser Sache lustig machen wird – einer konkreten, bestimmten, historisch vermeintlich realisierbaren Utopie zu opfern. »Mystik« ist in den Augen der hier angeführten Stimmen nicht die Wahl des »Irrationalen« gegen das »Rationale«, sondern das Denken im Konjunktiv (ein Ausdruck Musils), das als »exaktes« Denken vom Nichts der Möglichkeit ausgeht und darin auch den Grund der Freiheit erkennt. Der Begriff der Möglichkeit als endlose Übertragung des Möglichen ins Wirkliche verbietet geradezu die konkrete Utopie, stellt er doch alles Denken unter den Vorbehalt notwendiger und unaufhebbarer medialer Vermittlung – und zwar unter den Vorbehalt der Vermittlung, der im Reflexionsmedium »Mystik« im Blick auf seine Unaufhebbarkeit bedacht wird (und bei Musil in der Kunst einen

Ausdruck findet). Lukács, Mannheim und Musil scheinen sich damit auf eine Art negative Theologie zu beziehen, wenn sie Eckharts ›Mystik‹ als ›Lehre von der Möglichkeit‹ verstehen. Wenn sie dabei die Theologie außer Geltung setzen, wird die ›Mystik‹ zum Medium nicht der Übertragung des Göttlichen ins Alltägliche, sondern des Möglichen ins Wirkliche. Was sich dabei auftut, ist nicht zuletzt die Ebene der Essayistik, die Musils Roman vielfach auslötet.

Anmerkungen

- 1 Der Wortlaut der Stelle: »Vgl. Eckeharts Lehre von der Möglichkeit ([Büttner Ausgabe] II. 178) und seine Christusauffassung.« Georg Lukács: *Heidelberger Notizen* (1910–1913). Eine Textauswahl, hg. von Béla Bacsó. Budapest 1997, S. 135. Während die Stelle, auf die Lukács verweist, Auskunft über Eckharts »Christusauffassung« gibt, ist von einer »Lehre von der Möglichkeit« hier nichts zu lesen. Lukács wird andere Stellen im Auge gehabt haben, die, wie wir sehen werden, auch in Musils Eckhartlektüre eine wichtige Rolle spielen. – Eine vom vorliegenden Text leicht abweichende, ältere Fassung meines Essays ist in einer Festschrift für Burkhard Mojsisch in Tiflis erschienen. Vgl. auch: Niklaus Largier: »A Sense of Possibility«: Robert Musil, Meister Eckhart, and the »Culture of Film«, in: Hent De Vries (Hg.): *Religion: Beyond a Concept*. New York 2008, S. 739–749.
- 2 So das Urteil des Herausgebers der *Heidelberger Notizen*, Béla Bacsó (Anm. 1), S. 7.
- 3 Vgl. Robert Musil: *Tagebücher*, hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1983, Bd. 2, S. 511, Anm. 217.
- 4 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg 1978, S. 256. Vgl. dazu Mamuka Beriaschwili: »Eigenschaft« in Selbst- und Gotteserkenntnis. Überlegungen zu Eckhart, Hegel, Heidegger und Musil, in: Theo Kobusch, Burkhard Mojsisch, Orin F. Summerell (Hg.): *Selbst – Singularität – Subjektivität. Vom Neuplatonismus zum deutschen Idealismus*. Amsterdam, Philadelphia 2002, S. 279–296.
- 5 Zur Mystik-Mode um 1900 vgl. die Beiträge in: Moritz Baßler, Hildegard Châtellier (Hg.): *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*. Strasbourg 1998.
- 6 Reinhard Laube: *Karl Mannheim und die Krise des Historismus. Historismus als wissenssoziologischer Perspektivismus*. Göttingen 2004 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 196), S. 316.
- 7 Karl Mannheim: *Tagebucheintrag vom 23.04.1911*, zitiert nach: Laube, Karl Mannheim (Anm. 6), S. 305. Bei Laube ist die Beschäftigung der ungarischen Intellektuellen dieser Zeit mit der Mystik eindrücklich aufgearbeitet. Ich folge seiner Darstellung weitgehend. Vgl. auch: Éva Karádi, Erzsébet Vezér (Hg.): *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*. Frankfurt/M. 1985; Lee Congdon: *The Young Lukács*. Chapel Hill 1983; Ernst Keller: *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben: Literatur- und Kulturkritik, 1902–1915*. Frankfurt/M. 1984.
- 8 So etwa Laube, Karl Mannheim (Anm. 6), S. 306.
- 9 Karl Mannheim, *Jegyzetek a mysticusokról* (Notizen über die Mystiker), zitiert nach der Übersetzung einzelner Stellen bei Laube, Karl Mannheim (Anm. 6), S. 308–310.
- 10 Laube, Karl Mannheim (Anm. 6), S. 315.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. ebd., S. 324.
- 13 Für Lukács vgl. neben dem Essay *Von der Armut am Geiste* auch die *Heidelberger Notizen* (Anm. 1), S. 135; 137f.; 167–171; 177–182.
- 14 Karl Mannheim: *Seele und Kultur* (1918), in: ders.: *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, hg. von Kurt H. Wolff. Neuwied 1964, S. 66–84, hier S. 70.

- 15 Georg Lukács: Von der Armut am Geiste. Ein Gespräch und ein Brief, in: *Neue Blätter*. Berlin 1912, S. 67–92, hier S. 88f. Vgl. dazu auch: Stefano Cantucci: *Per una filosofia povera. La grande guerra, l'esperienza, il senso, a partire da Lukács*. Turin 2003.
- 16 Laube, Karl Mannheim (Anm. 6), S. 334–339.
- 17 Ebd., S. 346.
- 18 Ebd., S. 354.
- 19 Jochen Schmidt: *Ohne Eigenschaften. Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff*. Tübingen 1975. Zu Musils Mystikerlektüre vgl. weiterhin: Dietmar Goltschnigg: *Mystische Traditionen im Roman Robert Musils*. Martin Bubers *Ekstatische Konfessionen im Mann ohne Eigenschaften*. Heidelberg 1974.
- 20 Brigitte Spreitzer: *Meister Musil. Eckharts deutsche Predigten als zentrale Quelle des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften**, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119 (2000), S. 564–588, hier S. 566.
- 21 Es ist das Verdienst Brigitte Spreitzers, darauf hingewiesen zu haben. Stellennachweise im Werk Eckharts und Musils finden sich in ihrem Aufsatz (vgl. Anm. 20).
- 22 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Anm. 4), S. 16.
- 23 Ebd., S. 246.
- 24 Ebd., S. 246.
- 25 Ebd., S. 250.
- 26 Ebd., S. 253.
- 27 Robert Musil, *Tagebücher* (Anm. 3), Bd. 2, S. 1165. Vgl. die ähnliche Beobachtung auf S. 897.
- 28 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*. Frankfurt/M. 2001, S. 9.
- 29 Robert Musil: *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (1925)*, in: Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch* (Anm. 28), S. 148–167, hier S. 148.
- 30 Ebd., S. 153.
- 31 Ebd., S. 156.
- 32 Ebd., S. 157.
- 33 Ebd., S. 163.
- 34 Ebd., S. 165.
- 35 Ebd., S. 167.

Transmitter(in)suffizienz?

Eine lexistenziale Analyse von Hermann Burgers Erzählung *Blankenburg*

Influence is simply a transference of personality, a mode of giving away what is most precious to one's self, and its exercise produces a sense, and, it may be, a reality of loss. Every disciple takes something away from his master.

(Oscar Wilde, *The Portrait of Mr. W. H.*)

Dreh- und Angelpunkt in Hermann Burgers Text *Blankenburg*, 1986 im gleichnamigen Erzählband erstmals veröffentlicht, ist eine scheinbare Paradoxie. Die Paradoxie, dass ein Kranker gesunden muss, *bevor* er die zur Genesung designierte Kur überhaupt antreten kann – und dass diese rätselhafte Genesung schließlich auch prompt eintritt. Die Scheinbarkeit dieser Paradoxie ist im Folgenden das Thema, weil dieselbe – so lautet die These – mit einer spezifischen ›Dynamik der Übertragung‹ im Sinne Freuds zusammenhängt.

In der Absicht, diese These zu plausibilisieren, werden zu Beginn die Symptome und die Ätiologie der zur Debatte stehenden Krankheit – sie heißt »Morbus Lexis« und ist eine von Burgers waghalsigen Er-Findungen – beschrieben. An diese Beschreibung andockend, lässt sich am Leitfaden von Harold Blooms Theorie der »Einfluss-Angst« zeigen: Hinter der Genesung, die wie von Geisterhand erfolgt, steckt eine bestimmte Modalität eines ›gelungenen‹ Affekttransfers im Literatursystem. Unter diesen Auspizien wird zuletzt eine Lektüre der besagten Krankheit als ›paradoxe Metapher‹ vorgeschlagen, da es zu den Eigenarten dieses Krankheitsbildes gehört, dass es in einer Übertragungsunzulänglichkeit bestehen soll, während zugleich und in mehrfacher Hinsicht Übertragungen im Spiel sind.

I. »Morbus Lexis«

Blankenburg ist laut Untertitel der *Zustandsbericht eines Leselosen*.¹ Dieser »Leselose« amtet selbst als narrative Instanz und liefert seinen »Zustandsbericht« in Form von sieben Briefen und einem Postscriptum. Adressatin dieser Schreiben ist die »Herrin von und zu Blankenburg« (Bl 25). Sie ist die Eigentümerin des gleichnamigen Schlossgutes im Berner Oberland und verfügt über eine kostbare Bibliothek, weshalb ihr Anwesen auch als »Bücherschloß« (Bl 148) bezeichnet wird. Mit dieser Gräfin unterhält der im Ort Schruns-Grächen wohnhafte Leselose, der »selber einmal Buchstabe war« (Bl 25), *offenbar* eine Korrespondenz. Offenbar, denn die Briefe der Fürstin bekommt die Leserschaft nie zu Gesicht, sondern jeweils »nur« in indirekter Rede vom Erzähler geschildert. Zumindest gemäß dieser Schilderung aber besteht der »Hofstaat« von Blankenburg aus dem Diener Loontien, dem Privatsekretär Arpagaus und dem Landarzt Zbären. Dem Leselosen in Schruns-Grächen hingegen steht als Personal lediglich eine »Spettfrau« namens »Grosche« (Bl 44) zur Verfügung. Diese griesgrämige Haushaltshilfe indes ist eine erzähllogische Notwendigkeit: In ihrer Nebentätigkeit als Vorleserin ermöglicht sie dem bettlägerigen Leselosen, sich überhaupt über den Inhalt der Briefe aus Blankenburg in Kenntnis setzen zu können, ist doch sein Zustand, über den er Bericht erstattet, ja gerade der, dass ihm die Fähigkeit, irgendetwas zu lesen, »völlig abhanden gekommen« ist. »Morbus Lexis« (Bl 35) nennt sich dieser Kräfteverfall, dessen Kardinalsymptom eben die totale »Leselosigkeit« (Bl 25) ist und dessen Ätiologie der Leselose gleich selbst liefert.

Im III. Brief macht er »für die Komplettierung« der fürstlichen »Handweisheitenkartei« (Bl 76) folgende Ausführungen zu seinem Leiden:

Die Ankunft eines elektrischen Impulses setzt in den präsynaptischen Nervenendigungen eine chemische Substanz, die Trägersubstanz, frei, die in den präsynaptischen Bläschen gespeichert wird. Die Überträgersubstanz diffundiert durch den synaptischen Spalt zu der postsynaptischen Membran und verbindet sich dort mit spezifischen Rezeptoren. Dadurch entsteht eine Veränderung der Ionenpermeabilität dieser Membran, die dann wiederum zur Ausbildung eines elektrischen Signals, des Aktionspotentials, führt.

Ich fasse mich so populärliterarisch wie möglich [...]. Die wichtigsten Transmitter sind Katecholamine, vor allem Noradrenalin und Indolamine, namentlich Serotonin, das vorwiegend an der Sedierung beteiligt sein dürfte. Für den Morbus Lexis wird vermutet, daß die Sensibilität der postsynaptischen Rezeptoren auf biogene Amine herabgesetzt ist. Das würde bedeuten, daß die aus den präsynaptischen Speichern freigesetzten Transmitter zur Sensibilisierung der postsynaptischen Rezeptoren nicht ausreichen. (Bl 76f.)

Um es noch »populärliterarischer« zu fassen: Was der »Morbus-Lexis-Patient[]« (Bl 135) hier zuhanden von »Arpagaus' Zettelkasten« zu Protokoll gibt, sind die

neurobiochemischen Grundlagen seiner Krankheit, die ihre Ursache in der Beeinträchtigung der Reizübertragung von einem Nervenende zum anderen haben soll. Wie aber kommt diese Störung des Stoffwechsels von Überträgerstoffen im Zentralnervensystem ihrerseits zustande? Auch dazu äußert sich der Patient im Umfeld seiner neurologischen Erläuterungen, und erst aus diesen Äußerungen wird die Motivierung des Namens seiner Krankheit vollumfänglich ersichtlich. Unmittelbar vor der soeben zitierten Passage heißt es in indirekter Rede, weil es sich dabei um das Referat eines Ausschnitts aus der Schrift »Briefe zur malästüösen Erziehung der Menschheit« eines gewissen Rüdiger Abramczik handeln soll:

Habe man in der gewöhnlichen Legasthenie eine angeborene Schwäche im Erlernen des Lesens und der Rechtschreibung vor sich, müsse man beim Morbus Lexis von einer Katatonie des Gehirns infolge systematischer Überreizung durch imaginationsintensive Bücherkost im hyperästhetisch-asthenischen Stadium ausgehen, also kurz vom synaptischen Spalt. (Bl 76)

Diese Hypothese über den Morbus Lexis als Erschlaffung des Gehirns aufgrund zu intensiver Lektüre wird dann im direkten Anschluss an den zuvor zitierten Passus zum elektro-chemischen Vorgang der Übertragung von Nervenimpulsen auf den Punkt gebracht. Es werde vermutet, so der Leselose, dass

es bei einer andauernden Belastung des Einbildungsvermögens zu einer Verarmung an Transmittern in den präsynaptischen Depots und demzufolge auch im synaptischen Spalt kommt, so daß die Transmitter-Konzentration zu schwach ist, um die postsynaptischen Rezeptoren hinreichend zu stimulieren. Kurz: man liest sich den Morbus Lexis an, das ist das Ekeleregende, und wahrscheinlich sind es gerade die Gipfel der Literatur, an denen wir uns den Gehirnmagen verdorben haben, die Viertausender der Hochklassik, die Gletschertraversierungen mit Pickel und Steigeisen, die Gratwanderungen von Ode zu Ode, als erstes Symptom die Letternschneeblindheit, die akute Sehstörung infolge zu starker Lichteinstrahlung auf grellen Firnern, wahrscheinlich haben wir uns ganz einfach verstiegen und verrannt, vernarrt in den Hyperion und dergleichen« (Bl 77).

Soviel vorerst zur Ätiologie des Morbus Lexis, wobei es festzuhalten gilt: 1. Diese Krankheit besteht in einer *Übertragungsstörung* – in der Transmitterinsuffizienz nämlich. 2. Man liest sich diese Krankheit an, denn ihre Ursache ist die Überlastung der Einbildungskraft durch den Konsum von Weltliteratur. Und gegen dieses dubiose Leiden entwickelt der Blankenburger Arzt Zbären eigens ein paramedizinisches Therapiekonzept, das zwar seinerseits auf einem ziemlich abenteuerlichen Übertragungsphänomen basiert (vgl. Brief VII), jedoch deshalb nicht *in extenso* erläutert zu werden braucht, weil das Interesse hier erklärtermaßen der eingangs skizzierten Paradoxie gilt.²

In seinem Postscriptum beschreibt der Leselose, wie er seine Bettstatt zum ersten Mal wieder verlässt, um einen Spaziergang zu machen. Er scheint also – und darin besteht nun das scheinbare Paradoxon – geheilt, noch bevor er die beschriebene

Kur auf Schloss Blankenburg überhaupt angetreten hat. Dieser Umstand wird im Text freilich sehr wohl thematisiert. Aus dem VI. Brief geht hervor, dass die Gräfin dem Leselosen den Befehl erteilt: »Stellen Sie sich [...] mein Schloßgut zu Ende vor, dann kommen Sie!« (Bl 122) Dieser Befehl, auf den der »Katatonische« am Schluss des VII. Briefes noch einmal zu sprechen kommt (vgl. Bl 148f.), wird auch wirklich befolgt und im zweitletzten Satz der Erzählung mit den Worten begründet: »Eine Kur wie die Blankenburgische kann man erst dann antreten, wenn man die Gesundheit im Rücken weiß« (Bl 157). Entsprechend hatte der Leselose schon im I. Brief nach Blankenburg deponiert: »Ich bräuchte ein Rezept zur Verschriftung meiner Existenz, daß ich von Ihnen gesundgelesen werden könnte« (Bl 32). Daraus ergeben sich doch aber die Fragen: Wie erlangt der Patient seine Gesundheit wieder, und worin besteht das möglichkeitsbedingende »Rezept«? Welches Heilmittel (gr. *phármakon*) verordnet sich der Leselose, auf dass er in Blankenburg allererst »gesundgelesen« werden kann? Dieses Rezept muss ja *im* Text angelegt sein, sonst könnte ihn die narrative Instanz nicht mit der Ankündigung an die zutiefst human(istisch)e Bücherfürstin schließen: »Ich komme, Frau Menscha, ich bin schon unterwegs« (Bl 157). Und dieses Rezept gilt es somit zu extrapolieren, wozu der Fokus wieder auf den Morbus Lexis gerichtet werden muss.

Es handelt sich bei diesem angelesenen Kräfteverfall um die wohl extremste Ausprägung jener Krankheit, an der so viele von Burgers Protagonisten leiden. Schon in seinem frühen Prosastück *Der Büchernarr* (1970) taucht dieses Problem auf. Die titelgebende Figur dieser Erzählung legt gegenüber einem jungen Philologen Wert auf »seine« Definition: »Büchernarren sind nicht diejenigen, die den Narren an Büchern gefressen haben, sondern das sind Narren, die sich von den Büchern fressen lassen.«³ Und ein solcher Narr, gesteht dieser alte Leser, sei er selbst durch seine lebenslange Lektüre geworden: »Ringsum Bücher, Bücher und kein Ich mehr. [...] Die Bücher hatten mich aufgeschluckt. Ich hatte mich so tief in sie hineingelesen, daß ich nun in ihnen drin steckte.«⁴ Jetzt aber wolle er den Büchern heimzahlen, was sie an ihm verbochen haben, wobei er sich einer bestimmten Strategie bediene. Er räche sich an den Büchern für seine »Enteignung«, indem er in der Bibliothek über ihnen sitze und schlafe: »[I]ch schlafe den Rausch aus, den ich mir angelesen habe. [...] Ich lese mich leer, ich lese mich frei. Ich entziehe mich ihnen im Schlaf.«⁵ Was jedoch dem Büchernarr als Antidot noch recht war, kann dem Leselosen nicht mehr billig sein. So führt er im Rahmen seiner Anamnese am Beispiel von Goethes *Urmeister* (1777–1785) aus:

Hatte ich vor Mitternacht, so entdeckte ich bald, die Bücher leergesaugt, zehrten sie, sobald ich gesättigt entschlummerte – Rekto, Verso –, an mir. Lebte ich bis zum Lichterlöschen von der Theatralischen Sendung, wurde ich in der zweiten Nachthälfte von der Theatralischen Sendung gegengelesen. (Bl 85f.)



Abb. 1: *Zweite Nachthälfte*. Filmstill aus: *Drei Lektionen über die Leselosigkeit* (1986, Fred van der Kooij).

Ein angelesener Rausch lässt sich (vielleicht) ausschlafen, nicht aber die angelesene Krankheit *Morbus Lexis*. Die Bücher treiben im Schlaf weiter ihr Unwesen, indem sie ihren Leser wie Vampire aussagen, so dass sein Selbst Schaden nimmt. Übrig bleibt von ihm nur noch eine »durchlöchernde Perseität« (Bl 34 u. 86).

Ebenfalls im Unterschied zu *Der Büchernarr*, wo der junge Philologe den Part des Ich-Erzählers innehat, ist diese »durchlöchernde Perseität« aber selbst der Erzähler und also ein Schriftsteller: »Ja, wenn in Schruns-Grächen ein Poet gefangen läge!« (Bl 35), wird denn auch schon im I. Brief vermutet, und im Postscriptum erkennt der Patient seine Genesung just am Umstand, dass er zum ersten Mal wieder »satzbildend erwacht« sei (vgl. Bl 150 u. 152). Damit gesellt sich jedoch zur scheinbaren Paradoxie der *curatio praecox* noch eine echte, denn die Sätze des weitgehend im Präsens gehaltenen Texts *Blankenburg* hat der Leselose ja schon zuvor und vorzu gebildet. Während das eine Paradoxon – das echte – naturgemäß unvermittelt bleiben muss, ergibt sich die Scheinbarkeit des anderen eben daraus, dass nicht etwa die Applikation der Blankenburgischen Kur, sondern das Niederschreiben der Briefe dazu geführt hat, dass der Leselose die Gesundheit wieder im Rücken weiß. Zumal im III. Brief sogar die Frage nach dem (imaginären) Status des Bücherschlusses aufgeworfen wird: »Ist Blankenburg meine oder Schruns-Grächen Ihre Erfindung?« (Bl 87) Bleibt somit das Rätsel des »Rezept[s]

zur Verschriftung seiner Existenz«, das es dem Leselosen ermöglicht, sich seiner Krankheit zu entledigen.

Dieses Rätsel hat die bisherige Forschung nicht nur nicht gelöst, sie hat es vielmehr entweder gar nicht erst bemerkt oder aber zumindest nicht thematisiert.⁶ Genau dieser Versuch einer ›Lösung‹ soll hier nun unternommen werden – und zwar ausgehend von der Beobachtung, dass der Morbus Lexis, der bekanntlich »infolge systematischer Überreizung durch imaginationsintensive Bücherkost« entsteht, mehr als nur eine ›Familienähnlichkeit‹ mit jenem Leiden aufweist, das Harold Bloom »Einfluss-Angst« nennt. An dieser Angst zu leiden, so Bloom in *Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung* (1973), »heißt, daß man durch obsessives Denken und Vergleichen, wahrscheinlich der eigenen Werke mit denen des Vorläufers, von der Kreativität ferngehalten wird. Poetischer Einfluß ist daher eine Krankheit des Selbstbewußtseins.«⁷ Unter diesem Gesetz steht zweifellos auch der Leselose, der sich über die *ekelerregende* Ursache seiner Krankheit völlig im Klaren ist, und es ist darum vonnöten, Blooms Theorie etwas genauer zu betrachten.

II. *Mistransferring Bloom (by necessity)*

Bloom begreift die Literaturgeschichte als Machtkampf der Dichter: Ein Schriftsteller stehe stets in Konkurrenz zu den anderen Schriftstellern und dabei vor allem zu jenen, die ihn in seinen ersten Erfahrungen mit der Literatur besonders beeindruckt haben. Dieses Szenario beschreibt er vorwiegend mit Begriffen, die er Freuds Theorie vom Ödipus-Komplex entnimmt. Das Verhältnis von Vorläufer und Späterkommendem gleiche dem von Vater und Sohn, und Dichtung sei insofern ein Analogon zum »Familienroman der Neurotiker« im Sinne Freuds: »Dichtung (Roman) ist Familienroman. Dichtung ist die Verzauberung [*enchantment*] durch den Inzest, diszipliniert durch Widerstand gegen diese Verzauberung.«⁸ Damit die Familienroman-Analogie aber funktioniert, muss das Freudsche Modell gemäß Bloom »so transformiert werden, daß die Betonung weniger auf der phallischen Vaterschaft und mehr auf der Priorität liegt, denn die Ware[,] mit der die Dichter handeln, ihre Autorität, ihr Eigentum, richtet sich auf Priorität.«⁹ ›Priorität‹ ist jener grundsätzliche Anspruch, den ein Dichter an sich stellt, damit er »nicht zu einem bloßen Spätling wird.«¹⁰ Die ödipale Ambivalenz besteht für den Dichter somit darin, dass in ihm gleichzeitig zwei sich widerstreitende Wünsche bestehen: das Begehren, so wie der bewunderte Vater zu sein – d. h.: die Werke des Vorläufers zu imitieren –, *und* das Begehren, sich als sein eigener Vater selbst zu begründen – d. h.: originell zu sein. Kurz: »Verzauberung durch den Inzest« *und* »Widerstand gegen diese Verzauberung«.

Der Grenzen dieser Analogie wird Bloom im zweiten Kapitel seiner späteren Schrift *Der Bruch der Gefäße* (1982) allerdings selbst gewahr. Weil das Kind in der Dichtung seines Familienromans nur zwei ›Rettingsphantasien‹ zur Abwehr seiner unbefriedigenden Realität entwickelt – eine, in der es annimmt, es sei bei der Geburt vertauscht worden und stamme in Wahrheit von vornehmeren Eltern, und eine, in der es der Mutter außereheliche Liebesverhältnisse andichtet –,¹¹ sei dieses Modell nicht »kreativ genug«. Weit größere Analogie zur Situation des Dichters weise hingegen jenes psychoanalytische Modell auf, das hier in erster Linie von Belang ist: die Übertragung.¹² Ihr Wirken stehe »den dialektischen Krisen der dichterischen Werke näher«.¹³ Freilich transformiert Bloom auch dieses Modell Freuds in seinem Interesse, behauptet er doch keineswegs, literarische Produktion sei gewissermaßen als psychoanalytische Begegnung zu verstehen, in welcher der Nachgeborene (alias Analysand) vom Vorläufer (alias Analytiker) behandelt wird. Um Kur ist es Bloom nicht zu tun, entscheidend sind für ihn an dieser Analogie andere Dinge.

Erstens ergibt sich für ihn daraus der grundlegend performative Charakter von Dichtung. Freud schreibt in *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (1914): »[D]ie Übertragung ist selbst nur ein Stück Wiederholung und die Wiederholung ist die Übertragung der vergessenen Vergangenheit nicht nur auf den Arzt, sondern auch auf alle anderen Gebiete der gegenwärtigen Situation«,¹⁴ und eines dieser ›anderen Gebiete‹ ist für Bloom natürlich die Literaturgeschichte. So wie der Patient im Rahmen seiner Übertragung das Verdrängte nicht *erinnert*, sondern *agiert* respektive *wiederholt*, so übertrage auch der Nachgeborene den ödipalen Konflikt auf den Vorläufer. Dichtung sei daher, so Bloom, Schauplatz von (verbalen) *Taten*. Sie sei der Ort, an dem der Konflikt mit dem Dichter-Vater agiert wird. Literatur geriere sich als Symptom der Einfluss-Angst: »Ein Gedicht«, pointiert Bloom, »ist nicht die Überwindung der [Einfluß-]Angst, sondern *ist* diese Angst.«¹⁵ In diesem Sinne erblickt er im Dichter einen Geistesverwandten des kleinen Ernst mit seinem »Fort-da-Spiel« und versteht Literatur als Dramatisierung eines spezifischen Wiederholungszwanges.¹⁶

Wie das Kind versuche der Dichter, sich gegenüber dem, was ihn passiv ereilt und ihm großen Eindruck gemacht hat – die Werke der Vorläufer also –, in eine aktive Rolle zu bringen und sich so zum Herrn der Situation zu machen. Die eigene schöpferische Produktion ist nichts anderes als das Ausagieren seines Traumas, dass er immer schon zu spät in die Literaturgeschichte eintritt und dabei noch nicht mal ›Herr im eigenen Hause‹ ist. Insofern ist der Späterkommende zur Melancholie verdammt. Die nicht zu vernachlässigende Voraussetzung dieser Gemütskrankheit ist nämlich gerade ein solcher »Ambivalenzkonflikt«, in dem sich auch der Nachgeborene befindet: »Die Anlässe der Melancholie [...] umfassen alle die Situationen von Kränkung, Zurücksetzung und Enttäuschung, durch welche ein Gegensatz von

Lieben und Hassen in die Beziehung eingetragen oder eine vorhandene Ambivalenz verstärkt werden kann.«¹⁷ Vor diesem Hintergrund konstatiert Bloom: »Ein Gedicht ist die Melancholie eines Dichters über seine fehlende Priorität«, poetischer Einfluss »eine Spielart der Melancholie«. ¹⁸ Und beim Ausagieren dieser Melancholie, bei diesem illusionären Ringen um die eigene dichterische Autonomie sind – um zum anderen Punkt zu kommen, der in den Augen Blooms das Freudsche Modell der Übertragung für eine Methode der Literaturkritik so attraktiv macht – die gleichen Mechanismen im Spiel wie beim Vorgang der Übertragung.

Zweitens hebt Bloom auf die berühmte Stelle in *Zur Dynamik der Übertragung* (1912) ab, in der Freud die akute Gefährdung erfolgreichen Durcharbeitens eingesteht: »[D]ie Übertragung, sonst der mächtigste Hebel des Erfolgs [der Psychoanalyse]«, könne sich, so Freud, »in das stärkste Mittel des Widerstandes« verwandeln.¹⁹ Aus diesem Grund entschloss sich Freud ja, »eine ›positive‹ Übertragung von einer ›negativen‹ zu sondern, die Übertragung zärtlicher Gefühle von der feindseliger«, ²⁰ und hier setzt Bloom an, indem er die literarische Produktion als ›Tummelplatz‹ negativer Übertragungen begreift. »Gegen diese Bedrohung«, schreibt er in *Der Bruch der Gefäße*,

wollte Freud die Stärke dessen, was er »durcharbeiten« genannt hat, aufbieten, aber in seinem wunderbaren späten Aufsatz »Die endliche und die unendliche Analyse« räumt er ein, daß die gutartigen Kräfte des [...] Analytikers gerne von der böartigen Intensität der phantasierenden Gewalt eines jeden Patienten zunichte gemacht werden.²¹

Im von Bloom angesprochenen (und tatsächlich ›wunderbaren‹) späten Aufsatz Freuds heißt es: »Unter dem Einfluß der Unlustregungen, die durch das neuerliche Abspielen der Abwehrkonflikte verspürt werden, können jetzt negative Übertragungen die Oberhand gewinnen«. ²² Gerade um dieses ›neuerliche Abspielen‹ seiner Abwehrkonflikte kommt der Nachgeborene beim Ausagieren seiner Version des Fort-da-Spiels aber nicht herum. Auch für den Dichter gilt ergo, was Freud ebenfalls in *Die endliche und die unendliche Analyse* konzediert: »Während dieses Kampfes bedient sich das Ich verschiedener Verfahren, um seiner Aufgabe zu genügen, allgemein ausgedrückt, um Gefahr, Angst, Unlust zu vermeiden. Wir nennen diese Verfahren ›Abwehrmechanismen‹.«²³

Diese Abwehrmechanismen sind nun genau der Grund für Blooms Bevorzugung des Modells der Übertragung.²⁴ Sie gewähren laut Bloom eine differenziertere Sicht auf die »böartige Intensität der phantasierenden Gewalt«, die Dichter in ihrem Umgang mit der Einfluss-Angst an den Tag legen: »[I]n den Freudschen Darstellungen dieser Mechanismen [...] findet die Kritik eine theoretische Basis, um die Abwehr der starken Dichter gegen Wiederholung, ihre rettende (aber auch zum Untergang verurteilende) abenteuerliche Flucht in die Diskontinuität zu beschreiben.«²⁵ Deswegen hält Bloom dieses Modell für ›kreativer‹: »Die

Übertragung erschüttert die Fundamente des Ichs gründlicher als der Familienroman, obwohl die Übertragung ein künstlicher Eros ist und der Familienroman ein natürlicher.«²⁶ Er begründet das damit, dass in der Übertragungssituation die Grenzen zwischen Trieb und Abwehr verschwimmen, »gerade wie in der [...] Einflußbeziehung Dichter und Vorläufer zusammenfließen«: »Durcharbeiten wird durch Wiederholung [...] ersetzt«, und der Wiederholungszwang durchdringt somit »die verdrängende Abwehr gründlich«.²⁷ Diese wechselseitige Durchdringung, dieses Verschwimmen von Trieb und Abwehr ist gemäß Bloom »die klarste Verbindung zwischen Freuds visionärem Kosmos und der Arena der Dichtung«.²⁸ Schon in *Einfluß-Angst* meinte er deshalb wohl die Behauptung wagen zu können, »daß die □ revisionären Verhältnisse in den innerpoetischen Beziehungen dieselbe Funktion haben wie die Abwehrmechanismen in unserem Seelenleben«.²⁹ Mit der Rede von den »revisionären Verhältnissen« ist der Kern von Blooms Theorie erreicht, deren Pointe ja darin besteht, die Psychoanalyse mit der Rhetorik zu verknüpfen. »Revisionäre Verhältnisse« sind »Tropen und psychische Abwehrvorgänge, beides zugleich und eines *oder* das andere, und sie manifestieren sich in den Bildern der Gedichte.«³⁰ Anders gesagt: Als revisionäre Rationes bezeichnet Bloom jenes endliche Set von intertextuellen Transformationen, die dem Nachgeborenen bei seiner Verteidigung gegen die paralyisierende Vorbildlichkeit der Vorläufer zu Gebote stehen. Diese Transformationen, die die Form rhetorischer Tropen und ihr psychisches Pendant in den Abwehrmechanismen haben, erlauben es dem später Geborenen, sich und seine Kreativität zu behaupten. Auf einen Überblick über Blooms *Topographie des Fehllesens* wird hier verzichtet; er ließe sich problemlos anderswo finden.³¹ Stattdessen erfolgt die Rückkehr zu Burgers Erzählung, um zuerst die frappierenden Parallelen zwischen Morbus Lexis und Einfluss-Angst zu rekapitulieren und dann zu zeigen, wie in *Blankenburg* die Dynamik der negativen Übertragung im Sinne Blooms konkret funktioniert.

III. »Synapse, Synopse«

Es ist ein Poet, der in Schruns-Grächen gefangen liegt (vgl. Bl 35) – »gespatet in den Kerker [s]einer Leselosigkeit« (Bl 25). In dieses Gefängnis geraten ist er, der sich selbst »Schwarzgalligkeit«, d. h. Melancholie, attestiert (vgl. Bl 81 sowie 74 u. 96),³² durch den übermäßigen Konsum von Weltliteratur. Und dies wiederum – dass man sich den Morbus Lexis anlese – bezeichnet er als »das Ekelregende« (Bl 77), womit er begrifflich gleichsam ins Schwarze trifft: »Das elementare Muster des Ekels«, schreibt Winfried Menninghaus in seiner *Theorie und Geschichte [dieser] starken Empfindung*, »ist die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird.«³³

Ekel ist folglich – speziell bei Freud – eine apotropäische Reaktion, welche die ihr zugrunde liegende Ambivalenz ausagiert:

Wie alle anderen Abwehrsymptome ist auch »das Abwehrsymptom des Ekels« eine Kompromißbildung: es bezeugt nicht allein die Macht der Verdrängung, sondern bringt im Modus der »Konversion« auch die verdrängten Regungen zu einer Zensur-konformen negativen »Darstellung«.³⁴

Worin der ›Ambivalenzkonflikt‹, der (auch) für die Melancholie des Leselosen verantwortlich sein dürfte, in diesem Fall besteht, liegt auf der Hand: Darin, dass der schriftstellende Patient – »vernarrt in den Hyperion und dergleichen« – die erfahrene Nähe seiner Vorläufer nicht will, da sie sein eigenes Schöpfertum bedroht.³⁵ Untermauern lässt sich diese Lesart mit weiteren Aussagen des Leselosen über seine Beziehung zur Literarhistorie.

Das Einzige, wovon er noch zehre, seien – wie der »Katatonische« wiederholt schreibt – so genannte »Analektenkonserven« (vgl. Bl 76, 84, 102 u. 134). Diese Sammlungen von Auszügen oder Zitaten, die er sich noch vor seiner Erkrankung *angelesen* und seither im Gedächtnis *bewahrt* hat, sind jedoch und eigentlich gerade das Problem. Die Janusköpfigkeit der Analekten-Konserven streicht er zu Beginn des VII. Briefes selbst hervor: »[D]er Morbus Lexis schließt leider nicht aus, daß man sich gewisser Erstlektüren noch erinnert« (Bl 134). *Leider* ist selbst im Stadium des Morbus Lexis das Vergessen, das frei machen würde, nicht möglich. Möglich ist, um den Bogen zu Freud (und seinem »Wunderblock«) zu spannen, höchstens Verdrängung: »Freuds Sicht der Verdrängung betont, daß das Vergessen alles andere als ein Befreiungsprozeß ist. Jeder vergessene Vorläufer wird in der Einbildung zu einem Giganten. Totale Verdrängung wäre Gesundheit, aber nur ein Gott ist dazu fähig«.³⁶ Ein Gott zu sein – davon ist der Leselose meilenweit entfernt. Seine »Perseität« – das ›Durch-sich-selbst-Sein‹, mit dem die Scholastiker Gott bezeichnen –³⁷ ist vielmehr aufgrund vergangener Lektüre ›perforiert‹. Göttliche Gesundheit alias ›totale Verdrängung‹ liegt auch für ihn nicht drin. Das ist das Leselos des Leselosen. Er muss also einen anderen Weg gefunden haben, um im Agon mit den gigantisch imaginierten Vorläufern bestehen zu können. Dieser Weg (vgl. gr. *methodos*) lässt sich exemplarisch an jener Textstelle beobachten, um die hier schon die ganze Zeit gekreist wird. Wahrscheinlich seien es gerade die »Gipfel der Literatur«, an denen er sich den ›Gehirnmagen verdorben‹ habe, vermutet der Leselose (vgl. Bl 77). Nun steht in Kapitel 24 von Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* (1851), das den Titel »Über Lesen und Bücher« trägt und am Ende des IV. Briefes noch explizit erwähnt wird (vgl. Bl 106f.), zu lesen: »Und wie man durch zu viele Nahrung den Magen verdirbt und dadurch dem ganzen Leib schadet; so kann man auch durch zu viele Geistesnahrung den Geist überfüllen und ersticken.«³⁸ Was sich in *Blankenburg* tut, ist somit dies: Weil sich die per Lektüre gerufenen Geister nicht mehr loswerden lassen, werden sie in

den Text eingebaut. So wie hier Schopenhauers Analogie der »Geistesnahrung« aufgenommen und zur Metapher »Gehirnmagen« zugespitzt wird,³⁹ ist die ganze Erzählung geprägt von einer Myriade an »entstellten« Anspielungen und Zitaten. Der Sache nach hat Zbären insofern (auch) mit seiner »Distanzdiagnose [...] Synapse, Synopse« (Bl 75) sowie mit seinem auf diesen Befund reagierenden Therapiegrundsatz: »die Synapse in der Synopse überwinden« (Bl 91) den richtigen Riecher. In der Tat wird hier die Verbindung (gr. *synapsis*) dadurch wieder hergestellt, dass eine Zusammenschau (gr. *synopsis*) etlicher Analekten-Konserven geboten wird.⁴⁰ Überwunden jedoch wird der »synaptische Spalt« nicht etwa dank Zbärens »Natur-Literatur-Heilverfahren« (Bl 139), sondern durch eine bestimmte Modalität eines Affekttransfers im Literatursystem, durch eine spezifische »Dynamik der Übertragung«.

Der Abwehrmechanismus der Introjektion ist es, der sich im Text in den diversen Allusionen manifestiert. Oder mit der Begrifflichkeit von Blooms Typologie gesprochen: Es liegt die revisionäre Ratio *apophrades* vor. Dieser Terminus stammt »von den athenischen schwarzen oder unglücklichen Tagen, an denen die Toten zurückkehren, um ihre Häuser wiederzubewohnen, in denen sie einmal gelebt haben«,⁴¹ und steht für jenes metaleptische Strategem der Späterkommenden, das den Eindruck erweckt, »daß die Tyrannei der Zeit fast umgekehrt ist«: »Die mächtigen Toten kehren wieder, aber sie kommen in unseren Farben und sprechen mit unseren Stimmen, zumindest teilweise, zumindest in Momenten, die dann unsere und nicht ihre Beständigkeit bezeugen.«⁴² Es handelt sich darum nicht um die Bewältigung der Ambivalenz der Tradition – das ist nicht möglich –, es handelt sich vielmehr um das Ausagieren dieser Ambivalenz. Der *double bind* wird performiert, indem selbst noch die Klage über die krankmachende Potenz der Tradition mit Versatzstücken aus derselben erhoben wird. So sieht es aus, wenn die Verzauberung durch den Inzest *und* der Widerstand gegen diese Verzauberung simultan präsent sind.⁴³ Aus der Not wird eine Tugend gemacht, und exakt das ist das gesuchte »Rezept zur Verschriftung [s]einer Existenz«.⁴⁴

Dieses Rezept, das sich der Patient in der Dynamik seiner Übertragung wortwörtlich selbst *verschreibt* und die »Sprengung« von Schruns-Grächen ermöglicht, besteht aus der Transsumption der Tradition.⁴⁵ Der Inzest wird ironisch zur Schau gestellt und zum dominanten Stilprinzip erhoben, denn »[d]ie letzte Wahrheit der Urszene der Instruktion ist, daß der Zweck oder die Zielsetzung – das heißt: der Sinn – den Ursprüngen um so enger verhaftet bleibt, je intensiver das Bemühen um Distanzierung von den Ursprüngen ist.«⁴⁶ Sich schreibend gegen seine Spätzeit zur Wehr setzend, wird der Leselose allererst, was er ist;⁴⁷ wird und ist er, was sich mit dem Kalauer »Lexistenz« bezeichnen lässt.⁴⁸ Und darum eben ist das Eintreten der Genesung zum Schluss des Textes nur scheinbar paradox, denn es erfolgt keineswegs wie von Geisterhand, sondern eigenhändig.⁴⁹ Buchstäblich *in*

der Hand nämlich hat der Patient – wider seine Beteuerung: »Nichts haben wir in der Hand gegen den Morbus Lexis, nichts« (Bl 95) – das *phármakon* gegen die Leselosigkeit:⁵⁰ Das Schreiben seiner palimpsestuösen Briefe kuriert ihn davon.⁵¹ Just weil jedoch sich diese Paradoxie nach Durchführung der ›lexistenzialen Analyse‹⁵² als eine scheinbare entpuppt hat, muss beim Morbus Lexis von der Diagnose: ›Krankheit als paradoxe Metapher‹ ausgegangen werden.

IV. Krankheit als paradoxe Metapher

»Mein Thema ist nicht die physische Krankheit als solche, sondern die Verwendung der Krankheit als Bild oder Metapher«, schreibt Susan Sontag zu Beginn ihres Aufsatzes *Krankheit als Metapher* (1978) und fährt fort: »Zeigen will ich, daß Krankheit *keine* Metapher ist und daß die ehrlichste Weise, sich mit ihr auseinanderzusetzen [...], darin besteht, sich so weit wie möglich von metaphorischem Denken zu lösen, ihm größtmöglichen Widerstand entgegenzusetzen.«⁵³ Was für das soziale Leben zutrifft, da die Überlagerung von Krankheiten mit stereotyper Metaphorik den Erkrankten einen Bärenienst erweist, wäre für die Literatur(wissenschaft) fatal. Sich von metaphorischem Denken zu lösen, hieße schlicht, ihr das Grab zu schaufeln. Es geht hier abschließend also auf keinen Fall darum zu zeigen, dass der Morbus Lexis *keine* Metapher ist. Es geht vielmehr darum zu zeigen, dass er eine ist – und zwar eine paradoxe.⁵⁴

Zur Erinnerung: Transmitterinsuffizienz sei die neurobiochemische Ursache des Morbus Lexis. Da dies aber in Briefen kundgetan wird, mit denen der Verfasser nicht zuletzt Zeugnis von seinem Dichtersein (respektive -werden) ablegt, gibt es gute Gründe, die Transmitterinsuffizienz nicht bloß literal zu verstehen. Den dazu kaum nötigen Wink mit dem Zaunpfahl reichte Burger in *Brunslieben* (1989), dem ersten Teil seiner unvollendet gebliebenen *Brenner*-Tetralogie, gleich selbst nach: »Die Depression als ein umfassendes Schirmeinziehen ist ein Totstellungsreflex ebenso wie eine Demonstration in äußerster Not, die Transmitter hören auf zu springen, weil der Kranke eine *Metapher* braucht, die nach außen schreit: Seht, so hundsmiserabel geht es mir!«⁵⁵ Und auch im ersten Kapitel des postum veröffentlichten Fragments des zweiten Bandes *Menzenmang* nennt sich Hermann Arbogast Brenner einen »Transmitter-Insuffiziente[n]«, um in der Folge die gestörte »Erregungsübertragung von Synapse zu Synapse« als Bildspender wieder aufzunehmen und darauf hinzuweisen, dass, wer daran leide, sich »ebensogut einem Kommunikationsforscher wie einem Psychiater überantworten könnte«. ⁵⁶ Wichtig an diesen Parallelstellen ist dabei nicht, dass Brenner darin die Transmitterinsuffizienz zur Metapher für das Krankheitsbild der Depression erklärt und insofern seinem ›Erfinder‹ folgt.⁵⁷ Wichtig an diesen Parallelstellen ist, dass darin

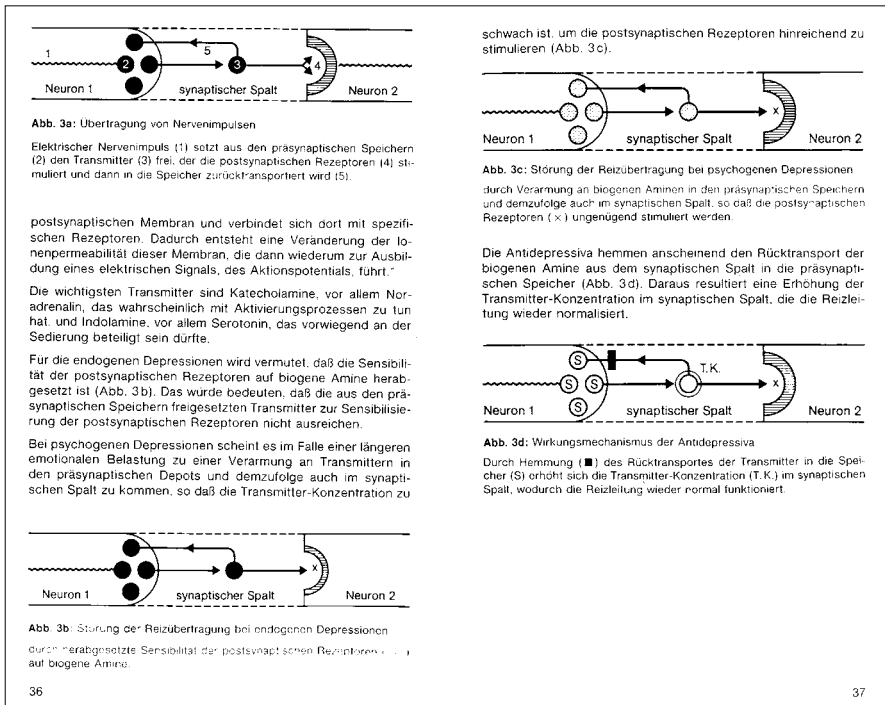


Abb. 2: Paul Kielholz, Walter Pöldinger, Carlo Adams: Die larvierte Depression (1981).

überhaupt die figurale Dimension ins Spiel gebracht und überdies die Brücke zum Problem der Kommunikation geschlagen wird. Wenn der Morbus Lexis im Anschluss daran und mit Blick auf seine Ätiologie als Metapher für die gestörte Kommunikation mit der Literatur begriffen wird, dann bedeutet das einerseits wohl keinen Tigersprung mehr und dann erweist sich andererseits dieses Bild notwendigerweise als paradox. Auf propositionaler Ebene wird die Übertragungsunzulänglichkeit assertiert, zumal der Leselose schon im I. Brief als ein Symptom des Morbus Lexis *expressis verbis* ins Feld führt: »Wir leiden unter anderem daran, daß es uns an tauglichen Parallelen fehlt, an Tertia-comparationis-Schwund« (Bl 27). Auf performativer Ebene aber wird ein Feuerwerk von Übertragungen gezündet. Zum Ersten deshalb, weil die Transmitterinsuffizienz selbst eine (kreative) Metapher ist.⁵⁸ Und zum Zweiten deshalb, weil sich die Genese dieser Metapher ebenfalls einer »Analekten-Konserve« verdankt. Wiedergegeben wird vom Leselosen nämlich *fast* 1:1 ein Ausschnitt aus der medizinischen Schrift *Die larvierte Depression* (Abb. 2).⁵⁹



Abb. 3: ›Nur da ganz Mensch, wo er gefoult wird.‹ Rüdiger Abramczik (Nr. 7) in: ›Die Schmach von Cordoba‹ am 21. Juni 1978.

Dieses Exzerpt wird jedoch ebenfalls nicht bloß absorbiert. Es wird auch transformiert, indem die Eigenschaften der Erschöpfungsdepression auf den Morbus Lexis übertragen und verschoben werden.⁶⁰ Figural betrachtet kann dem Leselosen daher die Diagnose ›Transmitterinsuffizienz‹ nicht wirklich ausgestellt werden. Aus der durchgeführten lexistenzialen Analyse geht vielmehr hervor, dass die Übertragungskapazität dieses Pseudo-Patienten in mehrfacher Hinsicht höchst suffizient ist.

Koda: Doch wer zum Teufel ist eigentlich dieser Rüdiger Abramczik, dessen »Briefe zur malästuösen Erziehung der Menschheit« der Erzähler gerade noch schaffte, bevor ihn »der Morbus Lexis brutal aus dem Freileserleben riß« (Bl 72)? Wer zum Teufel ist diese ›unbehagliche‹ (vgl. fr. *mal à l'aise*) Kreuzung von Lessing, Schiller und Schopenhauer, deren »Parerga und Paralipomena« unter anderem auch die Passage aus *Die larvierte Depression* entnommen sein soll?

Anmerkungen

- 1 Hermann Burger: Blankenburg. Zustandsbericht eines Leselosen, in: ders.: Blankenburg. Erzählungen. Frankfurt/M. 1986, S. 23–157 (fortan mit der Sigle Bl nachgewiesen).
- 2 Da es sich bei *Blankenburg* nicht um einen allseits bekannten Text handelt, sei informationshalber wenigstens eine Zusammenfassung dieses Kuransatzes (in Burgers Worten) geliefert: »Man hat sich die Therapie vorzustellen als künstliche Beatmung durch die Literatur. Sein Bett

wird in die Bibliothek gestellt, darum herum eine Bücher-Rotunde aufgebaut. Der Schloßarzt Zbären geht davon aus, daß man die berühmten Bach-Blüten, deren Essenz gegen seelische Verstimmung eingenommen wird, mit den sogenannten Bibliostrahlen kombinieren könne, wenn man die getrocknete Pflanze, zum Beispiel Rock Rose, an jener Stelle in den *Nachsommer* oder den *Stecklin* lege, die das Arcanum enthalte, die »mise en abîme«, wie die Franzosen sagen. Während nun der Patient sich bestrahlen läßt, liest der Sekretär Arpagaus, liest Loontien, liest Zbären, liest das ganze Schloß den *Nachsommer* oder den *Stecklin*. Die Weltliteratur wird in Blankenburg zum kosmischen Energiepotential, zur Alternativenergie schlechthin erklärt. Sie überträgt sich über die verschiedenen Chakren auf die Aura des Patienten.« Hermann Burger: *Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre*. Über die Entstehung der Erzählung *Blankenburg* (1986), in: Thomas Beckermann (Hg.): *Reise durch die Gegenwart*. Ein Lesebuch der Collection. Frankfurt/M. 1987, S. 49–55, hier S. 54f.

- 3 Hermann Burger: *Der Büchernarr*, in: ders.: Bork. Prosastücke. Zürich, Stuttgart 1970, S. 41–54, hier S. 44. Burger hat selbst wiederholt den Konnex zwischen *Der Büchernarr* und *Blankenburg* hergestellt. Zum einen in einer Vorstufe seines autorpoetischen Kommentars *Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre* (vgl. Anm. 2): Hermann Burger: Ein Nachspiel zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen: Schreiben aus der Depression, S. 5, in: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass Burger, Schachtel: 58; Signatur: A-5-f: Frankfurter Poetik-Vorlesung 1985/86. Zum anderen in Fred van der Kooijs filmischer Umsetzung von *Blankenburg* mit dem Titel *Drei Lektionen über die Leselosigkeit* (1986). Dort kombiniert Burger, der als Hauptdarsteller auftritt, in der zweiten Lektion »Das Krankheitsbild« eine Passage aus *Der Büchernarr* direkt mit der einschlägigen Stelle zur Ätiologie des Morbus Lexis (vgl. Bl 77).
- 4 Burger, *Büchernarr* (Anm. 3), S. 50.
- 5 Ebd., S. 53. Von medizinischer Seite wird dem Büchernarren die Diagnose »Bibliomanie« gestellt; vgl. Stefanie Stockhorst: Art. Bibliomanie, in: Bettina von Jagow, Florian Steger (Hg.): *Literatur und Medizin*. Ein Lexikon. Göttingen 2005, Sp. 122–125, hier Sp. 125. *Blankenburg* allerdings findet in Stockhorsts Artikel ebenso wenig Erwähnung wie in: Dietrich von Engelhardt: Art. Bibliothherapie, in: ebd., Sp. 125–130. Dabei hatte sich Burger im Verlauf der »allmählichen Verfertigung« seiner Erzählung nachweislich (vgl. SLA, Nachlass Burger, Schachtel: 57; Signatur: A-5-d-1) das folgende Buch aus der Luzerner Zentralbibliothek ausgeliehen, das auch in von Engelhardts Bibliographie (vgl. ebd., Sp. 130) figuriert: Hilarion Petzold, Ilse Orth (Hg.): *Poesie und Therapie*. Über die Heilkraft der Sprache. Poesietherapie, Bibliothherapie, Literarische Werkstätten. Paderborn 1985 (Reihe Kunst, Therapie, Kreativität 2).
- 6 Aufgrund der überschaubaren Forschungslage scheint eine Zusammenstellung der bis dato vorliegenden Beiträge zu *Blankenburg* nicht unstatthaft: Holger Briel: *The Mediality of Language*. Hermann Burger's »Blankenburg«, in: Arthur Williams (Hg.): »Whose story?« – Continuities in Contemporary German-language Literature. Bern, Frankfurt/M., u. a. 1998, S. 21–30; Monika Großpietsch: *Zwischen Arena und Totenacker*. Kunst und Selbstverlust im Leben und Werk Hermann Burgers. Würzburg 1994 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 6), S. 177–189; Malcolm Pender: *The Writer as Analyst: Hermann Burger*, in: ders.: *Contemporary Images of Death and Sickness*. A Theme in German-Swiss Literature. Sheffield 1998, S. 194–247, bes. S. 218–221; Elsbeth Pulver: *Die Signatur der Welt*, in: Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur 67 (1987), S. 410–413; Elsbeth Pulver: *Lektüren und Erinnerungen*, in: Hermann Burger. Genf 2007 (Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 23), S. 33–44, hier S. 40–43; Karl Otto Sauerbeck: *Krankheit und Medizin in Hermann Burgers Erzählungen*, in: *Würzburger medizinhistorische Mitteilungen* 18 (1999), S. 493–510, bes. S. 499f. und S. 503f.; Monika Schmitz-Emans: *Der verlorene Urtex*. Fabels Leben und die schriftmetaphorische Tradition, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27 (1991/92), S. 197–222, hier S. 218f.; Monika Schmitz-Emans: *Die Lektüre des Unlesbaren*. Zur Modifikation des Weltschriftgleichnisses bei Paul Celan und Hermann Burger, in: dies.: *Poesie als Dialog*. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld. Heidelberg 1993 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte: Folge 3: 122), S. 107–160; dies.: *Subjekt und Sprache*, in: Paul Geyer, dies. (Hg.): *Proteus im*

- Spiegel: Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert. Würzburg 2003, S. 289–316, hier S. 310–313; dies.: Wort-Zaubereien bei Hermann Burger. Zur Artistik der Sprachenmischung in der Moderne, in: Christa Baumberger, Sonja Kolberg und Arno Renken (Hg.): Literarische Polyphonien in der Schweiz / Polyphonies littéraires en Suisse. Bern 2004 (Variations 6), S. 41–70, hier S. 44–46; Christian Schön: Hermann Burger. Schreiben als Therapie. Eine Studie zu Leben und Werk. Stuttgart 1997, hier S. 91–96; Thomas Strässle: Schrift und Existenz. Archivierungen des Selbst bei Hermann Burger, in: Magnus Wieland, Simon Zumsteg (Hg.): Hermann Burger – Zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages. Zürich, Wien, New York 2010, S. 197–205, hier S. 205; Tobias Warnecke: Literarische Gestaltung affektiver Störungen im Werk von Hermann Burger. Hamburg 2007 (Poetica – Schriften zur Literaturwissenschaft 99), hier S. 125–156; Marie-Luise Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen. »Grus« – das artistische Schreibverfahren Hermann Burgers. Bielefeld 2000, hier S. 240–276.
- 7 Harold Bloom: Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung (1973). Basel, Frankfurt/M. 1995 (nexus 4), S. 29. Dass Angst das Hauptproblem des Leselosen ist – (auch) das weiß Zbären, indiziert er doch mit Rock Rose treffsicher jene Blüte, die laut Bach gegen »akute Angstzustände, Terror- und Panikgefühle« (Bl 140) wirkt; vgl. Dr. Edward Bach: Die zwölf Heiler und andere Heilmittel (1936), in: ders.: Gesammelte Werke von der Homöopathie zur Bach-Blütentherapie. Grafing 1989, S. 61–80, hier S. 63.
- 8 Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 83. Vgl. dazu (mitunter kritisch) Ulrich Horstmann: Harold Bloom, in: ders.: Parakritik und Dekonstruktion. Eine Einführung in den amerikanischen Poststrukturalismus. Würzburg 1983, S. 28–43, hier S. 36, und Martin von Koppenfels: Häresie als Beruf. Die krummen Blicke des Harold Bloom, in: Poetica 33 (2001), S. 307–322, hier S. 312f.
- 9 Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 58.
- 10 Ebd., S. 12.
- 11 Vgl. Sigmund Freud: Der Familienroman der Neurotiker (1909 [1908]), in: ders.: Psychologische Schriften. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/M. 1994 (Studienausgabe IV), S. 221–226, hier S. 225.
- 12 Freud benutzt den Begriff »Übertragung« wohlgermerkt auf zwei Weisen: »for the patient's ›transference‹ onto the analyst, and for the transference of affect from an unconscious idea onto a preconscious one. The same word designates a relationship to a person, a kind of *action* and a mode of expression, the condition of an idea's entering consciousness, a condition of knowledge.« Cynthia Chase: »Transference« as Trope and Persuasion, in: Shlomith Rimmon-Kenan (Hg.): Discourse in Psychoanalysis and Literature. London, New York 1987, S. 211–232, hier S. 212. Bei Bloom (und daher in der Folge) geht es um die erste: »a relationship to a person«, wobei (schon) hier vorsichtshalber angemerkt sei: »[N]o text is influenced, only authors. The inverse is that authors qua authors influence others only through texts; texts influence people.« Eric Rothstein: Diversity and Change in Literary History, in: Jay Clayton, ders. (Hg.): Influence and Intertextuality in Literary History. Madison, London 1991, S. 114–145, hier S. 120.
- 13 Harold Bloom: Der Bruch der Gefäße (1982). Basel, Frankfurt/M. 1995 (nexus 20), S. 64. Blooms Aufnahme und Umwandlung von Freuds Modell der Übertragung wird hier auf der Basis seiner Erläuterungen in *Der Bruch der Gefäße* entwickelt, weil er in den 1980er Jahren zu diesem Thema zwar eine umfassende Studie mit dem Titel *Freud: Transference and Authority* geplant hat, dies aber (leider) ein *ghost title* geblieben ist (vgl. Imre Salusinszky: Harold Bloom, in: ders.: Criticism in Society. Interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia, and J. Hillis Miller. New York, London 1987, S. 44–73, hier S. 45, und Robert Moynihan: Interview with Harold Bloom, in: Diacritics 13.3 [1983], S. 57–68, hier S. 66).
- 14 Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II (1914), in: ders.: Schriften zur Behandlungstechnik. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/M. 1994 (Studienausgabe Ergänzungsbd.), S. 205–215, hier S. 210.
- 15 Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 83 (Herv. S. Z.). Vgl. dazu Peter De Bolla: Harold Bloom.

- Towards Historical Rhetorics. London, New York 1988 (Critics of the Twentieth Century 1), S. 20 u. S. 23.
- 16 Freud selbst schließt an seine Reflexionen zum kindlichen Spiel unmittelbar solche zum »künstlerische[n] Spielen« an; vgl. Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips (1920), in: ders.: Psychologie des Unbewußten, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/M. ¹⁰1994 (Studienausgabe III), S. 213–272, hier S. 224–227. Zu Blooms Anwendung des »Fort-da-Spiels« auf die Situation des Dichters vgl. Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 72–77.
- 17 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie (1917 [1915]), in: ders., Psychologie (Anm. 16), S. 193–212, hier S. 205. Zum Unterschied zwischen Trauer und Melancholie, der im Wesentlichen darin besteht, dass in der Melancholie eine Objektbesetzung durch eine Identifizierung ersetzt wird, vgl. ebd., S. 203f.
- 18 Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 84 resp. S. 11. Es ist wohl kein Zufall, dass auch der Auftakt zum Klassiker des Melancholie-Diskurses im Zeichen der Einfluss-Angst steht, vgl. Robert Burton: The Anatomy of Melancholy (1621), hg. von Holbrook Jackson. New York 2001, S. 22–27. Vgl. dazu Michel Schneider: Voleurs des mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée. Paris 1985 (Connaissance de l’Inconscient 56), S. 79, 86, 88f., 104, 253 u. bes. das Kapitel »Melancholia libri« (S. 326–339).
- 19 Sigmund Freud: Zur Dynamik der Übertragung (1912), in: ders., Schriften (Anm. 14), S. 157–168, hier S. 161. Zu diesem »Kreuz (mit) der Übertragung« vgl. Elisabeth Strowick: Metapher – Übertragung. Überlegungen zur »Rhetorik des Unbewußten«, in: Georg Christoph Tholen, Gerhard Schmitz und Manfred Riepe (Hg.): Übertragung – Übersetzung – Überlieferung. Episteme und Sprache in der Psychoanalyse Lacans. Bielefeld 2001, S. 209–224, hier S. 209–212.
- 20 Freud, Dynamik (Anm. 19), S. 164.
- 21 Bloom, Bruch (Anm. 13), S. 65.
- 22 Sigmund Freud: Die endliche und die unendliche Analyse (1937), in: ders., Schriften (Anm. 14), S. 351–392, hier S. 379.
- 23 Ebd., S. 375f. Die erste systematische Zusammenstellung dieser Verfahren stammt indes – wie der Vater in diesem Aufsatz selbst bemerkt (vgl. S. 376 u. S. 378) – von Freuds Tochter Anna; vgl. Anna Freud: Das Ich und die Abwehrmechanismen (1936). Frankfurt/M. ¹⁸2003.
- 24 Für eine komprimierte Version seiner Instrumentalisierung des Abwehrkonzepts (der) Freuds vgl. Harold Bloom: Freud’s Concept of Defense and the Poetic Will, in: ders.: Agon. Towards a Theory of Revisionism. Oxford, New York 1982, S. 119–144.
- 25 Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 78.
- 26 Bloom, Bruch (Anm. 13), S. 66.
- 27 Ebd., S. 65. Nicht von ungefähr kommt Freud daher auch im Kapitel (III), das in *Jenseits des Lustprinzips* auf die Erläuterungen des »Fort-da-Spiels« folgt, gleich wieder auf die Übertragung zu sprechen; vgl. Freud, Jenseits (Anm. 16), S. 228f.
- 28 Bloom, Bruch (Anm. 13), S. 65.
- 29 Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 78.
- 30 Harold Bloom: Eine Topographie des Fehlesens (1975). Frankfurt/M. 1997, S. 116. Vgl. dazu De Bolla, Bloom (Anm. 15), S. 38f.
- 31 Für Überblicke aus Blooms eigener Feder vgl. Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 16–18, oder Bloom, Topographie (Anm. 30), S. 127–136; für solche aus der Außenperspektive vgl. (zum Beispiel) Horstmann, Bloom (Anm. 8), S. 33–35, oder Peter V. Zima: Harold Bloom: influence und misreading, in: ders.: Die Dekonstruktion. Eine Einführung und Kritik. Tübingen, Basel 1994, S. 175–193, hier S. 186–190.
- 32 Vgl. dazu auch Sauerbeck, Krankheit und Medizin (Anm. 6), S. 497, und Warnecke, Literarische Gestaltung (Anm. 6), S. 148.
- 33 Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt/M. 1999, S. 7. Sauerbeck, Krankheit und Medizin (Anm. 6), S. 506f., erwähnt den »Ekel am Lesen« zwar, verzichtet dann aber auf weitere Überlegungen zu dieser »starken Empfindung«.

- 34 Menninghaus, Ekel (Anm. 33), S. 284.
- 35 Wenn als »erstes Symptom« des Gangs auf »die Viertausender der Hochklassik, [der] Gletschertraversierungen mit Pickel und Steigeisen, [der] Gratwanderungen von Ode zu Ode« ausgerechnet »die Letternschneeblindheit« (Bl 77, Herv. S. Z.) benannt wird, wirft das zumindest im Kontext von Freuds *Ödipus*-Lektüre so gut wie keine Fragen mehr auf.
- 36 Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 94. Dementsprechend ist für Bloom »Dichtung [...] nicht ein Kampf gegen Verdrängung, sondern selbst eine Verdrängung« (ebd., S. 87). Zum »Vergessen« bei Bloom vgl. Kai Behrens: Ästhetische Obliviologie. Zur Theoriegeschichte des Vergessens. Würzburg 2005 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 476), S. 221–230.
- 37 Vgl. Johannes Hoffmeister: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hamburg ³1955 (Philosophische Bibliothek 225), S. 456. Der Begriff »Perseität« bedeutet also auch, dass etwas *causa sui* ist – ein Wunsch, der im »Familienroman« im Sinne Freuds die Hauptrolle spielt: »Alle Triebe, die zärtlichen, dankbaren, lüsternen, trotzigen, selbstherrlichen, sind durch den einen Wunsch befriedigt, *sein eigener Vater zu sein*«; Sigmund Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens I: Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (1910), in: ders.: Sexualeben. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/M. ¹⁰1994 (Studienausgabe V), S. 185–195, hier S. 194. Vgl. dazu Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 57f.
- 38 Arthur Schopenhauer: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften (1851). Frankfurt/M. 1986, Bd. 2 (Sämtliche Werke V), S. 652 (§ 291). Vgl. dazu auch Hermann Burger: Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt/M. 1986, S. 20.
- 39 Zur Literarhistorie dieser Analogie vgl. Alexander Košenina: Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung. Göttingen 2003, S. 158–161, und zu ihrer Aufnahme in *Blankenburg* vgl. Magnus Wieland: Das tiefe C. Zum Cloacistischen bei Hermann Burger, in: Wieland, Zumsteg, Hermann Burger (Anm. 6), S. 229–254, hier S. 243–245.
- 40 Dass das semantische Spektrum von gr. *synápto* auch die Bedeutungen von »einen Krieg anknüpfen« und »zum Kampf anreizen« umfasst, sollte jetzt eigentlich nicht mehr weiter verwundern.
- 41 Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 17f.
- 42 Ebd., S. 125.
- 43 Wie stets beim Ekeleregenden wird damit also nicht nur die Macht der Verdrängung bezeugt, sondern zugleich auch die verdrängte Regung konversiv »zur Entstellung gebracht«. Zum Umstand: »Darstellen is *entstellen*« vgl. Chase, Transference (Anm. 12), S. 216.
- 44 Bei dieser Wendung gilt es sich zum einen vor Augen zu halten, dass die Worte »Rezept« und »Rezeption« mit lat. *re-cipere* die gleiche etymologische Wurzel haben. Und zum anderen erweist sich diese scheinbare Zufälligkeit auf der Folie von Blooms Theorie sogar als eine (Art von) Notwendigkeit: »Ein Dichter, der versucht, die Sprache zu erneuern, beginnt notwendig mit einem *arbiträren Akt des Lesens*, der sich nicht wesentlich von dem unterscheidet, was in der Folge durch *seine* Leser mit *ihm* geschieht«; Bloom, Topographie (Anm. 30), S. 92 (Herv. i. Orig.). Lesen nämlich ist *immer* »defensive Kriegsführung, gleichgültig wie großzügig oder freudig oder mit welchem Grad von Liebe wir lesen, denn in einer solchen Liebe oder in einem solchen Vergnügen ist mehr als üblich akute Ambivalenz vorhanden«; Harold Bloom: Kabbala – Poesie und Kritik (1975). Basel, Frankfurt/M. 1995 (nexus 17), S. 103. Deswegen ist Bloom zufolge auch der Unterschied zwischen Leser (Kritiker) und Dichter »nur graduell, nicht qualitativ«; vgl. Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 83.
- 45 Zwar setzt der Leselose propositional die Hoffnung in dieser Hinsicht einzig auf die Bücherfürstin, schreibt er doch im gleichen Abschnitt, in dem auch das besagte Rezept zur Möglichkeitsbedingung der Genesung erklärt wird: »Sie als allerhöchste Legistin könnten unter Umständen Schruns-Grächen sprengen, nicht mit Sätzen, die Kerker spalten, das gibt es nicht« (Bl 31f.). (Auch) dieser Satz zeigt sein »wahres« Gesicht erst, wenn man ihn als illokutionären Akt betrachtet: *Kraft* solcher Sätze spaltet der Patient gerade den »Kerker seiner Leselosigkeit, da auch dieser Satz performativ widersprüchlich ist, insofern er mit den Worten eines anderen

- Dichters diesen anderen Dichter in den Senkel stellt; vgl. Adolf Muschg: Ludwig Hohl: Schreiben als Forschung. ›Sätze, die Kerker spalten‹, in: Die Weltwoche, 3. April 1974.
- 46 Bloom, Topographie (Anm. 30), S. 84, wo Bloom überdies in einer Passage, die seinen Ansatz noch einmal in der Nusschale darlegt, zugleich auch den Grund für die Gefangenschaft des Leselosen benennt: »[D]aß die Nachträglichkeit – oder Furcht vor der Rache der Zeit – der wahre Kerker der Imagination ist, nicht so sehr der Gefängnischarakter der Sprache« (S. 91).
- 47 Diese (nietzscheanische) Bewandnis fasst Bloom in die sich widerstrebenden Formeln: »Man ist oder wird, was man liest‹ und ›Nur was man ist, kann man lesen‹«, aus deren Zusammenspiel er seine zentrale Folgerung ableitet: »Jeder Leseakt ist eine Übung im Verspätetsein, und doch ist jeder solche Akt auch abwehrend, und als eine Abwehr macht er aus der Interpretation eine notwendige Fehl-Deutung.« Bloom, Kabbala (Anm. 44), S. 94f.
- 48 Warum sich der Leselose – er spricht ›nur‹ von »Legistenexistenz« (Bl 95) – diesen Kalauer entgehen lässt, ist umso schleierhafter, als er gerade in der »Kalauerlinguistik« (Bl 101) eine Chance auf Heilung erblickt: »Dem Blut folgen in die Gefäße, sich hineinverirren in die innersten Organwindungen bis zu jener Stelle, wo der Kalauer sitzt. Eine synaptische Lautverschiebung im Körper, das ist alles« (Bl 32). Zu diesem ›Theorem‹ äußert sich Burger auch in seiner Poetik-Vorlesung: »Ich sehe [...] eine Verbindung zwischen Schmerzsprache und Kalauer, das Leiden ist gleichsam eine Lautverrückung im Körper, unfreiwilliger Humor, der sticht und brennt, im wörtlichsten Sinn ein ›fauler Witz‹, ein Organspiel als makabrer Scherz, den sich die Gesundheit erlaubt.« Burger, Verfertigung (Anm. 38), S. 83.
- 49 Damit über diese Handlungsfähigkeit auch wirklich keine Missverständnisse aufkommen: »Die Hand weiß mehr als der Kopf. [...] Die schreibende [...] Hand wird nicht nur vom Ich gelenkt, jener trügerisch besonnenen Insel, sondern zugleich von allen Wogen, Strömungen und Stürmen der Meere, in denen die Insel treibt.« Peter von Matt: Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Stuttgart 2001, S. 138.
- 50 Zu »Burgers Pharmazie« vgl. ausführlicher Simon Zumsteg: Schallen und Rauchen. Zur poetologischen Funktion der ›trockenen Trunkenheit‹ in Hermann Burgers *Brenner*-Romanen, in: Thomas Strässle, ders. (Hg.): Trunkenheit. Kulturen des Rausches. Amsterdam, New York 2008 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 65), S. 241–266, hier S. 255–264.
- 51 Das »Palimpsest, das nach dem Abschleifen der alten Schriftzüge erneut verwendet werden kann« (Bl 98), ist natürlich »für einen Leselosen von besonderem Interesse« (Bl 132). Von besonderem Interesse für die vorliegende Lektüre wiederum ist die Drift, die dieser Begriff bei seiner Adjektivierung durch Philippe Lejeunes gezielten Suffix-Einsatz erfährt: In »palimpsestuös« (vgl. dazu Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [1982]. Frankfurt/M. 1993, S. 532f.) scheint gerade jenes inzestuöse Moment auf, das das extrapolierte lexistienzielle Rezept ausmacht.
- 52 Es muss – wer wäre der Verfasser dieser Analyse, dass er jenseits der beschriebenen Spielart der Dynamik der Übertragung agieren könnte? – Wert auf einen fundamentalen Unterschied gelegt werden: »Die existenziale Analytik des Daseins«, schreibt Heidegger, »liegt vor jeder Psychologie, Anthropologie und erst recht Biologie.« Martin Heidegger: Sein und Zeit (1927). Tübingen 171993, S. 45 (§ 9). Die ›lexistenziale Analytik‹ hingegen liegt *inmitten* der Psychologie, Anthropologie – ja vielleicht gar oder, *horribile dictu*, erst recht: Biologie. Im Gefolge Blooms, der nicht mit Seitenhieben gegen Heidegger (und seine Adepten) geizt, ist dies nur konsequent. Ein eher subtiles, für das Verständnis von Blooms Hauptbegriff ›Einfluss-Angst‹ aber wesentliches Beispiel: »In diesem Jahrhundert setzt meiner Einschätzung nach nur eine einzige Analyse der Angst dem Erbe der klassischen Moralisten und spekulativen Romantiker etwas Wertvolles hinzu, und dieser Beitrag ist natürlich von Freud.« Bloom, Einfluß-Angst (Anm. 7), S. 52. Und auch Wolfram Schöllkopf, Protagonist von Burgers zweitem Roman, ›verspricht‹ sich vom »Daseinsanalytiker« keine große Hilfe; vgl. Hermann Burger: Die Künstliche Mutter. Frankfurt/M. 1982, S. 40.
- 53 Susan Sontag: Krankheit als Metapher (1978), in: dies.: Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern. Essays. München, Wien 2003, S. 5–74, hier S. 9.

- 54 Zu diesem Begriff vgl. Anselm Haverkamp: Die paradoxe Metapher, in: ders. (Hg.): Die paradoxe Metapher. Frankfurt/M. 1998, S. 7–25 (Einleitung).
- 55 Hermann Burger: Brenner I: Brunsleben. Frankfurt/M. 1989, S. 327 (Herv. S. Z.). Entsprechend interjiziert der Protagonist dieses Romans schon im 13. Kapitel: »[O] Hermann Arbogast Brenner weiß, was das heißt, wenn die Neuronentransmitter nicht mehr springen« (S. 179), und bezeichnet sich im 22. Kapitel als »transmitterinsuffizienten Patienten« (S. 291). Volker Nölle deutet die »Thematisierung d[ies]er Metapher« als Beleg dafür, dass im Verlauf der *Brenner*-Romane die »Positionen der Intertextualität [...] mehr und mehr ihren schützenden Einfluß angesichts der wachsenden Not des Ich-Erzählers« verlieren; vgl. Volker Nölle, »Die rissige Haut der Form«: Intertextualität und das »Schehrezad«-Axiom in Hermann Burgers Roman »Brenner« I und II, in: *Poetica* 26 (1994), S. 180–204, hier S. 195.
- 56 Hermann Burger: Brenner II: Menzenmang. Frankfurt/M. 1992, S. 12 resp. S. 16f. Dass die Überschneidungen des *Brenner*-Projekts mit der Erzählung *Blankenburg* nicht allein in der Reaktivierung dieses Bildspenders bestehen sollten, geht aus Burgers handschriftlichem Plan der »Kapitelüberschriften« zu *Menzenmang* hervor: »18) Fürstin v[on] Blankenburg« heißt es dort, vgl. Hermann Burger: Kapitelüberschriften für Brenner II – Menzenmang, in: *Quarto* 23 (Anm. 6), S. 88. Die Fürstin findet schon in *Brunslieben* (Anm. 55, S. 291) und auch in *Menzenmang* (S. 26, 52) Erwähnung.
- 57 Gemäß eigener Einschätzung kam diese Tropik schon in *Blankenburg* zum Einsatz: »Mein Thema war [...] die Depression, ich konnte es aber nicht direkt angehen wie mein Arzt und mein Körper. Es handelt sich hier um ein Leiden, das medizinisch weitgehend, sprachlich praktisch nicht erforscht ist. Die überlieferten Bilder sind stereotyp: ein endloser Tunnel, eine endlose Wüste, eine abgründige Leere.« Burger, Unvermutetes Erwachen (Anm. 2), S. 49. Allerdings legt Burger hier – via Symptomatik argumentierend – den *Morbus Lexis* als *Synekdoche* aus. Er habe diesbezüglich »ein Teilsymptom für das Ganze« genommen, denn: »Was war mir das Schlimmste an der Depression? Doch das Nicht-Lesen-Können. Eine asiatische Grippe begrüßte ich immer mit dem Freudenruf: Toll, da kann ich ja wieder einmal den ›Stechlin‹ lesen! In der Depression rinnt alles Gelesene durch einen hindurch wie durch ein Löchersieb« (ebd., S. 50). Wird indes über die Ätiologie argumentiert, ergibt sich ein anderes Resultat.
- 58 Die besondere Pointe dieses Bildes liegt sicherlich in seinem paradoxalen meta-metaphorischen Charakter: Die Übertragungsunzulänglichkeit (Transmitterinsuffizienz al[ia]s »Tertia-comparationis-Schwund«) wird mit einer Übertragung (Metapher) zum Ausdruck gebracht; Transmitter, die nicht mehr *springen*, fungieren als *tertium comparationis* dieser *Sprungtrophe* etc.
- 59 Diesen Hinweis verdanke ich Warnecke, Literarische Gestaltung (Anm. 6), S. 51–53 u. S. 145–148.
- 60 Man wird hierin zu Recht einen (wenn nicht: *den*) neuralgischen Punkt der vorgetragenen Argumentation erblicken wollen, da anhand von Blooms Psychopoetik nicht plausibel gemacht werden kann, warum Burger hier (wie so oft) seinem Text einen Prätext einverleibt, der gemeinhin nicht zu den ›Gipfeln der Literatur‹ gezählt wird. Die Replik auf diesen Einwand lautet keinesfalls, es taue doch der Psychiater Paul Kielholz durchaus zur Vaterfigur und also auch zum Objekt von negativen Übertragungen (vgl. Burger, Unvermutetes Erwachen [Anm. 2], S. 49f., wo Burger erwähnt, dass er Patient von Kielholz war). So trivialpsychologisch lautet die Replik nicht – aber beinahe: Dass Burger seit seinem ersten Roman *Schiltén. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz* (1976) immer wieder auch eher »exotische« Prätexte in seinen Texten verwoben hat, kann als Epiphänomen seiner primordialen Einfluss-Angst gewertet werden; vgl. dazu ausführlicher Zumsteg, Schallen und Rauchen (Anm. 50), S. 261.

Übertragung des Bildes

W. G. Sebalds symptomaler Text

I. Die symptomale Struktur der Bildlichkeit

Wenn etwas als Bild wahrgenommen wird, dann geht in diese Wahrnehmung eine Fülle von historischen, kulturellen, individuellen, häufig auch ästhetischen Distinktionen ein. Das Bild ist Ergebnis von Begrenzungen und Rahmungen. Grundsätzlich beinhaltet der Bildbegriff eine Reihe von Formalisierungen, die man allgemein als Akte der Distinktion bezeichnen kann. Die Distinktion vollzieht sich beispielsweise im Herausgreifen von einzelnen Momenten aus dem Fluss der Wahrnehmung, in der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe oder Vorder- und Hintergrund.¹

Die Distinktion kann sich auch der lebensweltlichen Vermischung medialer Formen entgegensetzen und aus Schriften, Farben, Bewegungen etc. bildliche Konfigurationen isolieren. Vor allem basiert der Bildbegriff auf der Annahme einer doppelten Bewegung: Das Bild gibt etwas zu sehen, und es stellt dieses Sichtbarmachen zugleich heraus. Mit dieser Doppelbewegung erzeugt das Bild Evidenz. Viele Bildtheoretiker halten deshalb einen Bildbegriff, der ohne die Annahme der Evidenz auskommen wollte, für obsolet.²

Doch auch wenn die Bildlichkeit des Bildes für evident gehalten wird, spricht das Bild noch nicht für sich, denn der Modus des Sichtbaren ist durch die Bildlichkeit noch nicht geklärt. Die Evidenz des Bildes erzeugt noch keine Gewissheit darüber, was das Bild und wie das Bild etwas zu sehen gibt. All das, was als Bild Geltung beansprucht, ist stets in eine komplexe Modalität eingebunden.³

Insofern erscheint der Bildbegriff vor allem dort als prekär, wo das Bild selbst als Gegenstand und Instrument der Reflexion von Sichtbarkeit herangezogen wird. Zu den Autoren fiktionaler Texte, die sich in jüngerer Zeit mit der Bildlichkeit des Bildes auseinandergesetzt haben, zählt W. G. Sebald. Vor allem die Romane und Erzählungen, aber auch die Gedichte verbinden auf vielfältige Weise das Nachdenken über die Funktion von Sprachbildern mit Meditationen über konkrete Gemälde und Fotografien. In Sebalds Texten unterliegen der Name und die Sache des Bildes

vielfachen Prozessen der Evokation, Umschreibung und Befragung. Obwohl er seine Texte mit zahlreichen Abbildungen, vor allem Fotografien, versieht, identifiziert Sebald das ›Bild‹ nicht ohne weiteres mit diesen. Denn ebenso prägnant gestalten erzählte Bilder und bildhafte Szenen und Gedanken den narrativen Ablauf. Zudem ist die Erscheinungsweise des Bildlichen selbst in einen unsicheren Status versetzt: Sowohl die Abbildungen als auch die narrativen Bilder sind nicht selten durch Vagheit, Unschärfe und Zerstreung charakterisiert. Sie stehen der Wahrnehmung nicht einfach zur Verfügung und bilden damit einen metaphorischen oder metonymischen Bezug zu den Lebensgeschichten der Protagonisten.

Zunächst soll an einer bedeutsamen Szene aus der letzten Erzählung des Bandes *Die Ausgewanderten* untersucht werden, auf welche Weise Sebald die Problematik der Bilderzeugung und -wahrnehmung in den Vordergrund rückt. In diesem Text berichtet ein Erzähler von der Begegnung mit der Titelfigur Max Aurach, einem in Manchester lebenden Maler. Bei mehreren Treffen und Gesprächen, die zunächst während der Studienzeit des Erzählers in Manchester in den 60-er Jahren und dann auch viele Jahre später stattfinden, erfährt der Erzähler allmählich die Lebensgeschichte des Malers, der als Kind während des Krieges von seinen Eltern getrennt und mit einem Kindertransport nach England gesandt wurde, dort die Schule besuchte und sich schließlich zum Maler ausbildete. Die Eltern des Max Aurach hatte man ins Baltikum verschleppt und dort umgebracht. – Schon beim ersten Betreten des Malerateliers gewinnt der Erzähler den Eindruck eines äußerst rätselhaften, undurchschaubaren Interieurs:

Betritt man das Atelier, so braucht es eine beträchtliche Zeit, bis die Augen sich an die dort herrschenden seltsamen Lichtverhältnisse gewöhnen, und indem man wieder zu sehen beginnt, ist es einem, als strebe alles in diesem vielleicht zwölf auf zwölf Meter messenden, mit dem Blick nicht zu durchdringenden Raum ebenso langsam wie unaufhaltsam gegen die Mitte zu. Das in den Ecken angesammelte Dunkel, der salzfleckige, aufgequollene Kalkputz und der abblätternde Anstrich der Wände, die mit Büchern und Stapeln von Zeitungen überfrachteten Stellagen, die Kästen, Werkbänke und Beistelltische, der Ohrensessel, der Gasherd, das Matratzenlager, die ineinander verschobenen Papier-, Geschirr- und Materialberge, die karminrot, blattgrün und bleiweiß in der Düsterteit glänzenden Farbtöpfe, die blauen Flammen der beiden Paraffinöfen, das gesamte Mobiliar bewegt sich Millimeter um Millimeter auf den zentralen Bereich zu, wo Aurach in dem grauen Schein, der durch das hohe, mit dem Staub von Jahrzehnten überzogene Nordfenster einfällt, seine Staffelei aufgestellt hat. Da er die Farben in großen Mengen aufträgt und sie im Fortgang der Arbeit immer wieder von der Leinwand herunterkratzt, ist der Bodenbelag bedeckt von einer im Zentrum mehrere Zoll dicken, nach außen allmählich flacher werdenden, mit Kohlestaub untermischten, weitgehend bereits verhärteten und verkrusteten Masse, die stellenweise einem Lavaausfluß gleicht und von der Aurach behauptet, daß sie das wahre Ergebnis darstelle seiner fortwährenden Bemühung und den offenkundigsten Beweis für sein Scheitern.⁴

Mit der peinlich genauen Aufbewahrung der auf dem Fußboden sedimentierten Bild-Abfälle öffnet sich das auf den Augenblick beschränkte Bedeutungsspektrum des konventionellen Tafelbilds bzw. Ölgemäldes einem unaufhaltsamen Prozess der Verzeitlichung. Nicht das Gemälde selbst, sondern die potentiell unendliche Anhäufung von Farbresten und Staub bildet für den Maler das »wahre Ergebnis«. Zusammen mit der eindringlichen melancholischen Selbstkommentierung des Max Aurach wird hier ein radikal veränderter Bildbegriff vernehmbar. Die Sedimentierungen, der allmähliche Übergang der Wahrnehmung vom intentional gemalten Bild in die Ablagerungen und den Staub rücken in den Vordergrund und inszenieren so eine Umwertung vom »Unrat« zum Kunstwerk, die auf symbolische Weise den Prozess der Moderne in der Malerei zusammenfasst. Der Staub, die Sedimente affizieren aber den Künstler Aurach ganz jenseits dieser Kunst-Geschichte; für ihn sind sie emotional besetzte Zeichen seiner Verluste und Erinnerungen, das »Liebste auf der Welt«.

Die Frage nach der Erzeugung von Sichtbarkeit als einem Prozess, den ein Bild auszulösen vermag, führt auf einen kritischen Punkt des Bildbegriffes: Nicht alles, was sichtbar ist, ist Bild, und nicht alles, was Bild ist, weist zurück auf die Sichtbarkeit. Unter den zeitgenössischen Bildtheoretikern ist es vor allem der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman, der mit Überlegungen zum prekären Status des Bildlichen und der Sichtbarkeit hervorgetreten ist. Nicht zufällig steht im Zentrum vieler seiner Überlegungen ein kategorial ungesichertes, undefiniertes Objekt des Sehens. Es kann etwas sein, das sich unwillkürlich in den Blick drängt, das unfokussiert bleibt und noch von keiner vorgängigen Reflexion oder Intention erfasst ist. Walter Benjamin, auf dessen Bildtheorie sich Didi-Huberman bezieht, hat für diese plötzliche Wahrnehmbarkeit den Terminus »blitzhaftes Zusammentreten« geprägt.⁵ Für solche Momente, in denen Kunstobjekte und möglicherweise auch andere, zufällige, beiher spielende Dinge in eine Aufmerksamkeit erzeugende Konstellation treten, zeigen Didi-Hubermans kunsttheoretische Essays eine besondere Sensibilität. Sie suchen jeweils nach dem vorgängigen Impuls der Wahrnehmung eines Kunstgegenstandes und nehmen die Spur zum Motiv des Hinschauens auf. Diese Spur führt Didi-Huberman stets auf einen auch im psychoanalytischen Sinne konflikthaften Reiz, der die Wahrnehmung als den Schauplatz eines ungelösten Konflikts oder Widerstands, anders formuliert, als Schauplatz einer *symptomalen Struktur* auszeichnet. Bilder, Kunstgegenstände zeigen, gerade weil sie ein konflikthaftes Interesse als Ausgangspunkt der Aufmerksamkeit des Betrachters erkennen lassen, eine symptomale Struktur. Didi-Huberman sieht in der symptomalen Struktur des Bildlichen ein Paradoxon, einen ursprünglichen Widerspruch zwischen der kruden Materialität, der Räumlichkeit und Körperlichkeit dessen, was man sieht, und dem auratischen Potential des Bildes, einer Gegebenheit, die im Sehen des Bildes den Verlust oder das Vergessen eben jener kruden Materialität veranlasst:

Solcherart ist also die Modalität des Sichtbaren, wenn ihre Instanz unausweichlich wird: eine *Symptom*-Arbeit, bei der das, was wir sehen, von einem *Werk des Verlusts* getragen (und auf es verwiesen) ist. [...] Sehen heißt, daß man spürt, daß sich uns etwas unausweichlich entzieht, mit anderen Worten: wenn Sehen Verlieren heißt. Darin liegt das ganze Problem.⁶

II. Migration und Sedimentierung: Sebalds Bilder

Wenn Sebald seine Erzählungen von Sedimentierung, Verschiebung, Verwischung und Verlust sprechen lässt, dann betrifft dies in der Regel Vorgänge der Wanderung und der Migration (›Die Ausgewanderten‹), die das Konzept der personalen Identität problematisch werden lassen. Fokussiert wird damit immer auch der Status des Bildes.⁷

Während die Erzählerfiguren Sebalds, nicht nur in den *Ausgewanderten*, ihre Lebensgeschichten entfalten, machen sich zugleich und gewissermaßen hinter ihrem Rücken ganz andere Zusammenhänge bemerkbar. Die Erzählungen, der Topographie der Wanderung folgend, bilden keinen linearen, chronologischen Diskurs. Die geschilderten Orte werden zum Topos im mehrfachen Wortsinne; sie sind Anhaltspunkte einer Begegnung, einer sprachlichen Umschreibung und einer Tiefenschichtung von menschlichen Schicksalen und Ereignissen. In der oben zitierten Szene in Aurachs Atelier hat der Vorgang der Sedimentierung seine dichteste Formulierungen gefunden, hier ganz auf die Bildkunst im engen Sinne bezogen. Sebald profiliert jedoch Topographie und Topos als narratologische Momente, die der Struktur der Sedimentierung folgen, der Schichtung und Verbindung verschiedener Natur-, Kultur- und Individual-Geschichten.

Eine den Erzählvorgang strukturierende Sedimentierung prägt bereits den ersten Leseindruck: Der Text präsentiert sich unsicher, spurendurchsetzt, ungeordnet, nicht-linear. Auch die Hauptfiguren der *Ausgewanderten* gehorchen dem Muster des spurendurchsetzten, unsicheren Erzählens: Bereits die Frage nach dem Zusammenhang von Ort und Person bringt nur Rätselhaftes zu Tage: Wer die Personen sind, wie und warum sie dort leben, wo der Erzähler auf sie trifft, ist unklar. Ebenso bleibt zunächst die Motivation des Erzählers, sich diesen Figuren zu widmen, im Dunkeln. In den Erzählungen überkreuzen sich auf rätselvolle Weise Lebenswege und historische Momente. Die Begegnungen des Erzählers mit seinen Figuren bergen ganz unterschiedliche Formen der Migration, vom odysseischen Heimkehrwunsch bis zur unendlichen Heimatlosigkeit der Vertriebenen. Der Vorgang des Erzählens selbst adaptiert die suchende Migration als Prinzip der Form: Sie ist das Sediment heterogener Informationen und Zusammenhänge. Die Schnittstellen von historischen und gegenwärtigen Ereignissen, Fügungen

und Verwerfungen werden zwar bemerkbar, deren Hintergrund kennt aber der Leser, blind wie der Erzähler selbst, zunächst nicht.⁸ So bleibt dem Erzähler der ›Aurach‹-Episode rätselhaft, was den traumatischen Hintergrund der »Staubproduktion« bildet, von der der Maler Max Aurach nicht lassen kann.

Hier wie in vielen anderen Passagen der Erzählungen steht das Erzählte unter einem besonderen Vorzeichen: Der Text leistet enormen Widerstand gegen Vereindeutigung und Identifikation. Ein Atelier, das im Grunde ungeeignet zum Malen erscheint, da es dunkel ist, lässt dem mühsam adaptierenden Auge des Betrachters zunächst alles in der Unschärfe erscheinen. Unschärf und undeutlich tritt aber auch der Reisebericht des Ich-Erzählers selbst in Erscheinung: »Geräuschlosigkeit« und »Leere«,⁹ Erfahrungen der Ortlosigkeit und Sprachlosigkeit dominieren seine ersten Eindrücke von England. Er reagiert darauf mit ›planlosem Herumwandern‹.¹⁰ Erst allmählich erkennt er Orte und Personen, die ihm ein vorübergehendes Innehalten, Hinschauen, Reflektieren ermöglichen. Vor allem aber wird der Erzähler, wird das Schreiben selbst affiziert von diesen Widerständen. Sie haben sich auf den Erzähler übertragen, als er die Aufzeichnung der ›Aurach‹-Geschichte unternimmt. Das Schreiben gestaltet sich deshalb als ein äußerst mühevolleres, immer wieder vom Scheitern bedrohtes Unterfangen:

Es war ein äußerst mühevolleres oft stunden- und tagelang nicht vom Fleck kommendes und nicht selten sogar rückläufiges Unternehmen, bei dem ich fortwährend geplagt wurde von einem immer nachhaltiger sich bemerkbar machenden und mehr und mehr mich lähmenden Skrupulantismus. Dieser Skrupulantismus bezog sich sowohl auf den Gegenstand meiner Erzählung, dem ich, wie ich es auch anstellte, nicht gerecht zu werden glaubte, als auch auf die Fragwürdigkeit der Schriftstellerei überhaupt. Hunderte von Seiten hatte ich bedeckt mit meinem Bleistift- und Kugelschreibegekritzel. Weitaus das meiste davon war durchgestrichen, verworfen, oder bis zur Unleserlichkeit mit Zusätzen überschmiert. [Es] erschien mir als ein mißratenes Stückwerk.¹¹

Eine prinzipielle Hemmung gegen jede Vereindeutigung durchsetzt den Text und lässt ihn als Ergebnis widerstreitender Impulse erscheinen. Die Niederschrift ist ein verschobenes, durch die Überkritzelung sogar im materiellen Sinne entstelltes Produkt. Obwohl zunächst unklar bleibt, warum der »Skrupulantismus« auch den Schreibakt prägt, tritt die symptomale Struktur der Aufzeichnung deutlich hervor. Ganz wie ein Symptom erscheint die Aufzeichnung gedoppelt. Sie beinhaltet eine Spaltung: Sie zeigt etwas an ihrem verstörenden Gegenstand auf und erzählt zugleich etwas von sich selbst, indem sie Momente dieser Verstörung in unwillkürlicher Weise auf den Akt des Schreibens überträgt. Diese Struktur lässt sich gut an der eben zitierten Aufzeichnung verfolgen. Der selbstreflexive Erzählerkommentar legt jene Doppelpung der *eigentümlichen Struktur des Symptomalen* offen.

III. Widerstand, Übertragung

Die symptomale Struktur der Selbstbestimmung prägt nicht zuletzt die Gemälde und Zeichnungen des Max Aurach. Auch diese geben sich als Effekt problematischer Motive zu erkennen. Einerseits werden die Gemälde als Durchgangsstadium in einer nicht endenden Serie von Übermalungen und Zerstörungen geschildert. Andererseits erscheinen sie als Momente des Innehaltens innerhalb eines fortlaufenden Prozesses der Bildzerstörung. Aurachs destruktiv-konstruktives Malverfahren geht so weit, die etablierte Hierarchie von Werk und Abfall umzukehren. Die Übermalungen bilden kein ›Werk‹ im Sinne eines Ziels der artistischen Anstrengung des Max Aurach.¹² Dem Maler kommt es vielmehr auf den Abfall an, er ist interessiert an den sedimentierten Resten des Malens, am Staub und an der Asche auf dem Atelierboden. Seine Kunst läuft auf Zerstreuerung und Entstellung hinaus und findet damit eine formale, nämlich prozessuale Darstellung der Nicht-Identität.

Es sei für ihn stets von der größten Bedeutung gewesen, sagte Aurach beiläufig einmal, daß nichts an seinem Arbeitsplatz sich verändere, daß alles so bleibe, wie es vordem war, wie er es sich eingerichtet habe, wie es jetzt sei, und daß nichts hinzukomme als der Unrat, der anfallt bei der Verfertigung der Bilder, und der Staub, der sich unablässig herniedersenke und der ihm, wie er langsam begreifen lerne, so ziemlich das Liebste sei auf der Welt.¹³

Das Malen ist das Ergebnis widerständiger Prozesse. Sie sind dem Erzähler in Bezug auf seinen Text ebenso wenig durchsichtig wie dem Maler Max Aurach, der ja ebenfalls ein Erzähler seiner Lebensgeschichte ist. Das Motiv der eigentümlichen Malweise und das Motiv der Erzählung werden nicht transparent. Der Ich-Erzähler wiederholt am Ende, als er über seine Aufzeichnungen berichtet, den Gestus des Malers: Erzählen und Malen sind Prozesse des Festhaltens und Bewahrens und zugleich der Übermalung, Überschreibung und Auslöschung. Während das Gemälde, während der Text entsteht, macht sich das ungeheure Ausmaß des Widerstands bemerkbar, das den Entstehungsprozess von Text und Gemälde zu einem zugleich destruktiven und konstruktiven, zu einem durchwegs behinderten, verschobenen Akt macht. Beide, Text und Bild, sind Ergebnis der Übertragung von Widerständen, die das Malen und Schreiben daran hindern, zu einem identifizierenden Akt zu gerinnen.

W. G. Sebald hat in einem anderen Kontext den nicht-intentionalen, psychologisch motivierten Kern des Schriftgebrauchs genauer beschrieben, der bei der Selbstbestimmung des Schriftstellers virulent wird: »Die Kunst des Schreibens ist der Versuch, das schwarze Gewusel, das überhand zu nehmen droht, zu bannen im Interesse der Erhaltung einer halbwegs praktikablen Persönlichkeit.«¹⁴ Dieser Satz ist gemünzt auf Gottfried Kellers so genannte Berliner Schreibunterlage, jenem

Dokument voller Skizzen und Satzfragmenten, das eine Art Psychogramm des Autors zu Zeiten von Schreib- und Liebesleiden darstellt.¹⁵

Nicht nur in den *Ausgewanderten* insistiert Sebald darauf, dass Bilder und Texte ein Ergebnis von Konflikten darstellen und eine prinzipielle Unzulänglichkeit mit sich bringen. Als ein »schwarzes Gewusel« ist auch in Sebalds Kommentar zu Gottfried Kellers Schreibmappe der Schreibakt noch ungeschieden, er erscheint buchstäblich als ein unthematisches Knäuel. Er ist noch nicht Teil einer medialen Ordnung, in der Bild und Schrift säuberlich voneinander getrennt werden. Schreiben ist demnach nicht begrenzt auf das Entwirren des Gewusels im Sinne der Identitätsfindung einer Person, sondern es markiert den Moment der Übertragung in die medialen Ordnungen von Bild bzw. Zeichnung und Schrift. Auch wenn Schrift und Bild als signifikante Zusammenhänge erkannt werden können, bewahren sie stets die Spur des »Gewusels«. Denn Striche, Farben und andere materiale Qualitäten des Zeichens bleiben für Bild und Schrift gleichermaßen unverzichtbar. Hier zeigt sich eine Verbindung zwischen der materialen und der symptomalen Seite von Text und Bild. Beide exponieren den opaken, den nicht-identischen Charakter der Motivation, die durch die Formen des Schreibens und Malens »migriert«.

Die Anlässe, die einen Autor zum Schreiben bringen, sind nicht nur in individualpsychologischer Hinsicht interessant. Sebald deutet vielmehr auf eine allgemeine, von heterogenen Widerständen durchzogene Dynamik der Texte. So kann das Motiv des »Auswanderns« nicht allein individualpsychologisch, sondern als übergreifende Metapher für eine symptomale Textarbeit verstanden werden, die ähnlich der »Traumarbeit« funktioniert: Der Konflikt, der Schrecken überträgt sich und migriert in eine andere, verschobene, verdichtete Darstellung.

Eine weitere Passage der Erzählung von Max Aurach verbindet explizit die nur bruchstückhafte, undeutliche Erinnerung mit dem Widerstand, im Bild einen Akt der Identifikation zu leisten. Diese Szene folgt auf eine Erzählung von einer Reise Aurachs, bei der er auf einem Berg bei Montreux einem Mann mit Schmetterlingsnetz begegnete:

[Ü]berhaupt sei der Abstieg vom Grammont gänzlich aus seinem Gedächtnis verschwunden und ebenso die letzten Tage im *Palace* und die Rückreise nach England. Aus welchem Grund genau und wie weit die Lagune der Erinnerungslosigkeit in ihm sich ausgebreitet habe, das sei ihm trotz angestrengtesten Nachdenkens darüber ein Rätsel geblieben. Wenn er versuche, sich in die fragliche Zeit zurückzuversetzen, so sehe er sich erst in seinem Studio wieder bei der mit geringsten Unterbrechungen über nahezu ein Jahr sich hinziehenden schweren Arbeit an dem gesichtslosen Porträt *Man with a Butterfly Net*, das er für eines seiner verfehltesten Werke halte, weil es, seines Erachtens, keinen auch annähernd nur zureichenden Begriff gebe von der Seltsamkeit der Erscheinung, auf die es sich beziehe. Die Arbeit an dem Bild des Schmetterlingsfängers habe ihn ärger hergenommen als jede andere Arbeit zuvor, denn als er es nach Verfertigung zahlloser Vorstudien angegangen sei, habe er es

nicht nur wieder und wieder übermalt, sondern er habe es, wenn die Leinwand der Beanspruchung durch das dauernde Herumkratzen und Neuauftragen der Farbe nicht mehr standhielt, mehrmals völlig zerstört und verbrannt. Die bei Tag zur Genüge ihn plagende Verzweiflung über seine Unfähigkeit habe sich in zunehmendem Maße in seine immer schlafloser werdenden Nächte hineingezogen, so daß er vor Übermüdung bald nicht anders als unter Tränen habe arbeiten können. Zuletzt sei ihm gar nichts anderes übriggeblieben, als zu starken Betäubungsmitteln zu greifen [...].¹⁶

Die Arbeit am Bild vollzieht sich für Aurach unter zwei verschiedenen Aspekten, denen auch zwei *materialiter* unterschiedene Bildformen entsprechen. Die erste Form ist die des Tafelbildes, des Porträts, an dem der Künstler arbeitet. Die zweite Form ist diejenige, der der Künstler grundsätzlich Priorität einräumt, aber diese Form erfüllt nicht die Kriterien des Tafelbildes. Denn dieses zweite Bild besteht aus der Sedimentschicht auf dem Boden des Ateliers: abgelagertem Staub, Asche, Farbresten. Worauf es dem Künstler in besonderer Weise ankommt, ist nicht das fixierte Bild, sondern die permanente Veränderung; kein Rest, kein Staub darf entfernt werden. Asche bestimmt auf vielfache Weise dieses Bild: Die Asche ist Spur eines Verbrennungsakts. Sie erinnert als Ansammlung des Industriestaubs von Manchester, dem Wohnort Aurachs, an die sterbende Industriemetropole. Das sich ständig verändernde Produkt der fallenden Asche und Farbe wird für Aurach lebendig, wertvoll, aufbewahrenswert. Letztlich ist darin der Wunsch nach Verlebendigung der Toten zu erkennen. Die Asche ist ein symptomales Bild, das für Aurach die Verbindung zu den Opfern der Judenverfolgung herstellt. Asche ist noch nicht Bild, keine Metonymie, sondern eine Spur, die auf die grausame Vernichtung der Familie des Künstlers im Holocaust verweist.

Nicht zufällig zeigt sich der Konflikt Aurachs in seiner Arbeit an mimetisch orientierten Darstellungen. Gerade das Porträt des Schmetterlingsjägers treibt Aurach in eine tiefe Krise: Er nimmt »Betäubungsmittel«, hat »Halluzinationen«.¹⁷ Schnell hat die Sebald-Rezeption in der Figur des Schmetterlingsjägers den Schriftsteller Vladimir Nabokov erkannt und identifikatorisch auf ihre referentielle und biographisch-personale Dimension eingeschränkt.¹⁸ Aber es zeigt sich im Schmetterlingsjäger eine andere Spur, eine Spur, die wiederum die Übertragungen eines bisher nicht gelösten Konfliktgeschehens indiziert. Zunächst ist auffällig, dass gerade jenes Porträt so »verfehlt« erscheint und den Maler in seine tiefste psychische Krise stürzt. Der Schmetterlingsjäger ist keine klar umrissene Figur, zu ihm gehört die »Seltsamkeit der Erscheinung«, er besitzt etwas Geisterhaftes und gemahnt an einen Toten. Eine solche doppeldeutige »Erscheinung« kann der Maler weder herstellen noch aushalten. Er verbrennt, »mehrfach«, wie es heißt, seine Gemälde.

Es liegt in der Logik des prekären Bildbegriffs, dass Sebald den Maler Aurach gerade an der Figur des Schmetterlingsjägers scheitern lässt. Angesichts der Auf-

gabe, die das Gemälde des Schmetterlingsjägers ihm stellt, verfällt der Maler ganz den autodestruktiven Energien, die das mimetische Begehren in ihm freisetzt. – Ähnlich psychisch affiziert wie der Maler erfährt sich der Erzähler beim Versuch, die Geschichte des Aurach in die Schrift zu übertragen. Es gelingt ihm nicht, die Spannungen und Verwicklungen, jenes Knäuel und »Gewusel«, von dem in Bezug auf Gottfried Keller die Rede war, zu entwirren.

Für Aurach hingegen ist der Anblick der Asche-Sedimente in seinem Atelier nicht nur erträglich, sondern tröstlich. Die Sedimente sind für ihn Chiffre der Kunst; sie besitzen keine mimetische Energie in Bezug auf das Bild als Porträt, auf die bildnerische identifizierende Geste. Und doch sind sie zugleich mimetisches Denkmal der Vernichtung. Die Asche stellt vor Augen, dass »Sehen Verlieren heißt.«¹⁹ Aurach vernimmt in der Asche die entstellte, die verschobene, die symptomale und nicht-identifizierende Spur seiner eigenen Lebensgeschichte, die Spur zu Verlust und Verbrennung von Mutter und Vater, zu Vertreibung und Entfremdung. Im selben Zug verbindet er mit der Asche den Wunsch nach Verlebendigung. Die Möglichkeit, Erinnerung jenseits des mortifizierenden Mimetischen zu bewahren, erscheint in einer neuen Weise.

Die Zerstreuung und Verschiebung der Identität macht bei der gestörten Person des Malers und seinen Bildern nicht Halt. Selbst die »deutschen Gesichter«, an die sich Aurach erinnert und die eine nationale Identität verbürgen könnten, kommen dem Maler »wunderschön« und doch »furchtbar verbacken« vor; verbacken wie Asche und Farbe auf dem Atelierboden, wie die Toten des Holocaust: »Deutschland, müssen Sie wissen, erscheint mir als ein zurückgebliebenes, zerstörtes, irgendwie extraterritoriales Land, bevölkert von Menschen, deren Gesichter wunderschön sowohl als furchtbar verbacken sind.«²⁰

Die Bedeutung der Asche ist für Aurach nicht einsinnig, sie geht in keiner genau umrissenen Erinnerung auf. Sie figuriert als Symbol oder Symptom eines unerfüllbaren Wunsches nach Darstellung und Verlebendigung. Was Aurach sieht, schaut ihn an; das »Gewusel« – um noch einmal Sebalds auf G. Keller bezogenen Terminus aufzugreifen – auf dem Atelierboden besitzt für Aurach diese Kraft des An- oder Zurückblickens. Nur aus diesem Grund vermag er den Anblick überhaupt zu ertragen. In den Wunsch nach Bildern ist das Ereignis des Holocaust auf paradoxale Weise eingetragen. Es zeigt sich in bildtheoretischer Hinsicht als die Verweigerung, ein mortifizierendes Bild herzustellen. Der Wunsch nach dem Bild wird übertragen in das verwischte, zerstreute Aschebild des Atelierbodens.

IV. Die symptomale Unschärfe der Bilder

Zum Schluss möchte ich den Blick auf die ausdrücklich als Bilder, nämlich die als Fotografien gekennzeichneten Bilder in Sebalds Text richten. Schon mehrfach ist von den Kommentatoren die Undeutlichkeit und Unschärfe der Fotografien in Sebalds Büchern hervorgehoben worden.²¹ Unschärfe, Verzeichnung, Dunkelheit scheinen zu den eigentümlichen signifikanten Eigenschaften dieser Fotografien zu gehören. Diese Bildeigenschaften sind jedoch nicht auf (druck-)technische Mängel zurückzuführen. Sebald hat darauf in einem Interview ausdrücklich hingewiesen:

Frage: »Warum bemühen Sie sich nicht um gutes Filmmaterial? Das ist doch etwas fahrlässig [...]«.«

Sebald: »Ich will ja nicht Bilder von hoher photographischer Qualität in die Texte einbauen, sondern es sind einfach Dokumente von Fundstücken, etwas Sekundäres. Es ist eigentlich ganz schön, wenn dieses Undeutliche irgendwie in die Bilder eingeht.«²²

Die eigentümliche Auseinandersetzung mit der unscharfen Wiedergabe der Dinge zeigt Analogien zur Erinnerungspoetik der Texte. Das, was jene zu sehen und diese zu lesen geben, steht im Modus der Unschärfe und des Entzugs. Zuweilen steht die Bildinformation sogar in einem kontradiktorischen Verhältnis zur Bezeichnung.²³ Sebald bemerkt zum unsicheren Status des Dokuments weiterhin:

Es geschehen tatsächlich eigenartige Dinge, wenn man ungeplant in der Welt herumläuft, sich irgendwohin begibt und dann einfach mal zusehen will, was da nun geschieht. Dann ereignen sich Dinge, die einem später kein Mensch mehr glaubt. Und was nun kommt, ist sehr wichtig: Es ist nötig, diese Dinge irgendwie festzuhalten. Das kann man natürlich schreibend tun, aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument. Die Photographie ist das wahre Dokument par excellence. Von einer Photographie lassen sich die Leute überzeugen. Das zweite ist, dass ich den Photoapparat als eine Art von Kurzschrift oder »aide mémoire« benütze. Ich verbinde damit überhaupt keine künstlerischen Ambitionen. Meine Kamera ist deshalb auch meistens etwas sehr Billiges. Aber ich habe mir angewöhnt, sie möglichst immer in der Tasche zu haben. Es ist mir auch gleich, was da für ein Film hineinkommt.²⁴

Die Fotografien verweigern die unmittelbare und vollständige Präsenz des Sichtbaren, sie sind Kurzschriften. Sie lassen ihren prekären Bildstatus zum Anlass einer Spurensuche werden; damit greifen sie in mehrfacher Weise den Erzählmodus der Texte auf. Indem die Fotografien mehr Rätsel aufwerfen als etwas Deutliches zeigen, entfernen sie sich vom suggestiv-dokumentarischen Charakter und lassen die Bewegung von Entstellung und Verschiebung, von Nicht-Identifikation nur umso deutlicher hervortreten. Sobald der Betrachter beim Anschauen der Fotografien einem unmittelbaren Impuls folgt, mehr und anderes zu sehen als er erkennen kann, also zu assoziieren, nimmt er *nolens volens* die Spur zum ursprüng-

lichen Motiv des intensiven Hinschauens auf, die auf seine eigene komplizierte Wahrnehmungs-Disposition hinführt.

Diese Bilder sind Blicköffnungen, aber auch Symptome des Widerstands gegen die zweifelsfreie Sichtbarkeit des Gegebenen. Eben darin ähnelt ihre Funktion dem von Didi-Huberman geprägten Begriff des symptomalen Bildes. Diese Dynamik lässt die Fotografien, wie auch die Texte, im Modus der »entstellten Ähnlichkeit« erscheinen. Als »entstellte Ähnlichkeit« hatte schon Walter Benjamin in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* die Art und Weise charakterisiert, wie Erinnerungsbruchstücke sich zu sprachlichen Bildern verdichten.²⁵ Mit Georges Didi-Huberman lässt sich der Vorgang, den solche undeutlichen und daher im Wortsinne wieder »auratischen« Bilder auslösen, als eine als »Spiel« erzeugte Gegenwart auffassen. Didi-Huberman erkennt in derartigen Artefakten die Wirksamkeit einer »doppelte[n] Distanz«: Sie sind zugleich »Monumente[] für das Gedächtnis« und für dessen »Entzug«.²⁶

Carol Jacobs hat darauf hingewiesen, dass Sebalds »Ausgewanderte« neben der Zerstreuung noch einen anderen Erzählgestus aufweisen: das bewahrende, sammelnde Erzählen, das positive Erinnerungsfragmente archiviert. Dieses Erzählen bleibt letztlich gebunden an die unkontrollierbare Bewegung der Erinnerungsbruchstücke selbst. Sie können alle möglichen symptomalen Formen annehmen, sie können in verschiedene Konstellationen wandern. Damit stellen sie eine Herausforderung für das mimetische Erzählen und für konventionelle Identitätsvorstellungen dar. »The way anything can rupture into anything else, challenges a politics based on identity.«²⁷ Dennoch bearbeiten die Texte Sebalds, wie die Texte Amérys, Celans und so vieler anderer, auf die Sebald anspielt, gerade jenes Problem des Identitätsverlustes *aktiv*, indem sie der Suche eine ästhetische Formalisierung verleihen. Dies ist es auch, was die symptomalen Texte und Bilder letztlich von einem Krankheitssymptom unterscheidet.

V. Erzählen als Migration des Schreckens

Die Konstruktion eines symptomalen Textes, der Effekt von konfliktreichen Übertragungsvorgängen ist, weist auf die eine Seite der ambivalenten Erzählhaltung Sebalds hin. Ihre andere Seite, ihr Komplement, ist das zählende, sammelnde, bewahrende Erzählen vom Migrieren des Schreckens – das Wandern durch alle Formen der Darstellung, durch den Text wie das Bild. In diesem Zusammenhang erweist sich das Verwischen und Entstellen der identifizierenden Bilder und Texte, der Verlust von Identität nicht nur als schmerzlich, sondern vielmehr als Entlastung von den »Zwangsvorstellungen«²⁸ wie Aurach sagt; also vom Zwang der Identifikation.

Am Ende steht eine Anamorphose, ein Vexierbild: Die ästhetische Wahrnehmung, selbst als Symptom erkennbar, verdeckt den Holocaust. Wenn der Holocaust den Vordergrund der Erzählung bildet, verdeckt er notwendig die bildästhetische Dimension. In dieser anamorphotischen Konstruktion bleibt Sebalds Erzähler gefangen: Er berichtet indirekt immer vom Holocaust, und zwar in einer mimetischen Geste der Nicht-Identität, der Übermalung und Auslöschung. Die Erzählung von den Bildern Max Aurachs wird so zu einer Erzählung vom Migrieren des Schreckens durch eine Vielzahl von paradoxen Darstellungsformen.

Am Werk Sebalds wird beispielhaft deutlich, wie die Erzählung der Migration die Struktur der Migration in die Erzählform aufnimmt. In einem klassischen literaturwissenschaftlichen Register könnte man davon sprechen, dass die von der Migration des Schreckens veranlasste Verschiebung und Zerstreung die Poetik der Erzählung bestimmt. Das Erzählen von der Migration des Schreckens als einem Erzählen der Zerstreung von Identität ist einerseits ein Symptom: Die Struktur des Textes und seiner Bilder gibt sich als Effekt eines zugrunde liegenden, unaufgelösten Problems zu erkennen. Der Identitätsverlust kommt dadurch als eine Erfahrung des Schreckens zum Ausdruck. Andererseits bearbeitet der Text das Problem in *aktiver* Weise; er verwehrt sich mit den Formen der Zerstreung oder Auflösung gegen den Identitätszwang, gegen die Bürde, die es bedeuten kann, mit sich und seiner Geschichte identisch sein zu müssen, oder einer Kultur, einer Ethnie oder einer Nation in eindeutiger Weise zuzugehören. – In den Erzählungen Sebalds sprengen die symptomalen Übertragungen der Bilder von Schrecken und Verlust immer wieder den ästhetischen und poetologischen Rahmen, innerhalb dessen sie den Lesern entgegneten.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt/M. 2005.
- 2 Jean-Luc Nancy situiert in der Evidenz das entscheidende Moment des Bildes, das Moment, das die Differenz des Bildes ausmacht: »Claire et distincte, l'image est une évidence. Elle est l'évidence du distinct, sa distinction même. Il n'y a *image* que lorsqu'il y a cette évidence: sinon, il y a décoration ou illustration [...]«; Jean-Luc Nancy: *Au fond des images*. Paris 2003, S. 30.
- 3 Der Beitrag von John Michael Krois in diesem Band argumentiert für einen nicht auf Sichtbarkeit limitierten Bildbegriff. Er geht so weit, »Evidenz« nicht als eine Sache der Augen allein zu verstehen. Krois weist darauf hin, dass z. B. auch durch Taktilität erzeugte sinnliche Daten oder abstrakte Raumvorstellungen Bilder erzeugen können. – Victor Stoichitas Beitrag argumentiert für einen erweiterten, synästhetischen Bildbegriff, den Gemälde *als* Bild verhandeln können.
- 4 W. G. Sebald: Max Aurach, in: ders.: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (1992). Frankfurt/M. 2000, S. 217–355, hier S. 236ff.
- 5 Vgl. Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V.1. Frankfurt/M. 1991, S. 578.

- 6 Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes (1992). München 1999, S. 16f.
- 7 Bei der Betrachtung dieser Vorgänge in Texten nach dem Faschismus muss deshalb daran erinnert werden, dass am Anfang der vom Faschismus veranlassten Migration ein geopolitisch intendiertes, gewaltsam forciertes und rassistisch begründetes Verständnis von nationaler Identität gestanden hat.
- 8 In seiner Erzählung *Die Ringe des Saturn* findet Sebald für dieses Erzählverfahren, bei dem einzelne Zeichen mit anderen auf zunächst ungekannte Weise in Verbindung stehen, bildliche Entsprechungen, z. B. eine Netzstruktur mit Knotenpunkten, dem »sogenannten Quincunx« (Thomas Browne). Vgl. W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (1995). Frankfurt/M. 1997, S. 31.
- 9 Sebald, Max Aurach (Anm. 4), S. 226.
- 10 Ebd., S. 230.
- 11 Ebd., S. 344f.
- 12 Gabriele Brandstetter hat anlässlich dieser Szene und an literarischen Beispielen aus verschiedenen Epochen die poetologisch entscheidende Frage diskutiert, ob für literarische Bildschöpfungen Akte der Bild-Löschung eine unverzichtbare Voraussetzung bilden. Siehe Gabriele Brandstetter: Kritzeln, Schaben, Übermalen. Bild-Löschung als narratives Verfahren bei Hoffmann, Balzac, Keller und Hofmannsthal, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Homo pictor*. Berlin, Leipzig 2001 (Colloquium Rauricum 7), S. 353–372. – Brandstetter kommt zu einem Ergebnis, das für Sebalds Texte in emphatischer Weise gilt: »[D]ie Bearbeitung des Bildes, das Kritzeln, Schaben, Überdecken [...] wird zu einer Eigenschaft der Texte selbst, denen das Bild »entspringt.« Ebd., S. 372.
- 13 Sebald, Max Aurach (Anm. 4), S. 238.
- 14 W. G. Sebald: Her kommt der Tod die Zeit geht hin. Anmerkungen zu Gottfried Keller, in: ders.: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere* (1998). Frankfurt/M. 2002, S. 95–126, hier S. 125f.
- 15 Das Original von Kellers Schreibunterlage befindet sich in der Zürcher Zentralbibliothek.
- 16 Sebald, Max Aurach (Anm. 4), S. 259f.
- 17 Ebd., S. 260.
- 18 Im Hinblick auf die referentielle Ebene des Textes ist dies zutreffend, wenngleich stark verkürzend. Im Übrigen bildet diese Form »migrierender« Referenzen keine Ausnahme in Sebalds Texten; so taucht z. B. die Figur des Jean Améry in mehreren Essays und literarischen Werken auf (siehe z. B. Austerlitz. Frankfurt/M. 2001).
- 19 Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an (Anm. 6), S. 17.
- 20 Sebald, Max Aurach (Anm. 4), S. 270.
- 21 Vgl. z. B. Doren Wohlleben: Effet de flou. Unschärfe als literarisches Mittel der Bewahrung in W. G. Sebalds »Schwindel. Gefühle«, in: Michael Niehaus, Claudia Öhlschläger (Hg.): W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei. Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 196), S. 127–143.
- 22 Christian Scholz: »Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument«. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W. G. Sebald über Literatur und Photographie, in: *Neue Zürcher Zeitung* (26./27.02. 2000), S. 51f., hier: S. 50.
- 23 So z. B. in: Sebald, *Die Ringe des Saturn* (Anm. 8). Eine Abbildung zeigt z. B. einen Kabeljau und nicht, wie der korrespondierende Text behauptet, einen Hering (vgl. S. 75); im schlecht wiedergegebenen Rembrandt-Gemälde *Die anatomische Vorlesung des Dr. Tulp* (vgl. S. 24f.) erkennt man einen anatomisch »falsch« dargestellten Arm. Auch hier wirft der Text und werfen die Abbildungen wieder die Frage nach dem Sehen als Entzug auf. Siehe dazu: Anja Lemke: *Figuretionen der Melancholie. Spuren Walter Benjamins in W. G. Sebalds »Die Ringe des Saturn«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 127 (2008), S. 239–267.*
- 24 Scholz, »Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument« (Anm. 22), S. 50.

- 25 Zur »entstellten Ähnlichkeit« bei Benjamin und Sebald siehe ebenfalls den Aufsatz von Lemke (Anm. 23).
- 26 Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an (Anm. 6), S. 154f. – Didi-Hubermans Bild-Beispiel ist ebenfalls ein »undeutliches« Foto, nämlich *Dampf* (1968–69) von Robert Morris. Andere Bildästhetiken, wie etwa die der Farbschichtungen des Jackson Pollock, die der Aschebilder des Anselm Kiefer oder der Materialinstallationen des Joseph Beuys wären hier ebenfalls assoziierbar, setzen sie sich doch mit Phänomenen der Undeutlichkeit auseinander.
- 27 Carol Jacobs: What Does It Mean to Count? W. G. Sebald's ›The Emigrants‹, in: *Modern Language Notes* 119 (2004), S. 905–929, hier S. 924.
- 28 Sebald, Max Aurach (Anm. 4), S. 270.

Übertragen, Verschieben, Verfremden

Die Raumgraphik Pëtr Mituričs

I

Dieser Essay befasst sich mit raumgraphischen Objekten, deren Anschaulichkeit im Verlauf der Zeit verloren ging. Die hier diskutierten Objekte – von ihrem Macher, Pëtr Vasil'evič Miturič, als *prostranstvennyye grafiki*¹ bezeichnet – entstanden um 1920. Es handelt sich um räumliche Gebilde, auf deren Oberfläche man Texte erkennt. Glaubt man den spärlichen Erwähnungen der *prostranstvennyye grafiki* in kunst- und literaturwissenschaftlichen Beiträgen, so waren diese aus Pappmaterial, Tusche und gelegentlich aus wenigen anderen Materialien gefertigt. Nachprüfen lässt sich das nicht. Die Objekte (ausgenommen Nr. 46) wurden von ihrem Urheber zerstört. Deshalb kann man die Exemplare, von denen sich Spuren erhalten haben, nur noch unter ungünstigsten Voraussetzungen und in beschränkter Weise in Augenschein nehmen – auf zumeist schlechten, undatierten Schwarz-Weiß-Aufnahmen. In Anbetracht derart reduzierter Anschaulichkeit ist man genötigt, mit Ungefährem sich abzufinden.

Im Übrigen sind Mituričs Raumgraphiken in einer Hinsicht konventionell und in anderer Hinsicht subversiv. Weil sie im Modus der Urschriftlichkeit hervorgebracht wurden, sind sie konventionell. Die Verbindung von Raum und Schrift ist die ursprüngliche – nicht die Verbindung von Fläche und Schrift.

Im Allgemeinen fallen uns die Materialisierungen der Schrift nicht mehr auf. Kaum einen Gedanken verschwenden wir darauf, dass bedrucktes Papier bei *genauem* Hinsehen ein dreidimensionales Phänomen, nicht ein zweidimensionales ist. Wir lesen Coca-Cola-Dosen, Etiketten auf Flaschen, Strichcodes auf Packkarton, Wegweiser, Zeitungen so, als handle es sich um reine Flächenerscheinungen. Und antike Inschriften interessieren nicht als verwitterte Einschreibungen in 3 D, sondern nur als Botschaften aus vergangenen Zeiten.

Doch erst der Umstand, dass Miturič für seine *prostranstvennyye grafiki* medial nichts erfand, sondern die bereits vorhandenen Möglichkeiten der Einzeichnung in der dritten Dimension auf unerwartete, verfremdende Weise ausschöpfte, machte aus diesen Dingen Objekte mit irritierendem Aussehen. Irritierend deshalb, weil

sowohl die Prinzipien der Gebrauchsgraphik wie auch die Seh- und Lesegewohnheiten der Betrachter unterlaufen wurden.

Es ist anzunehmen, dass das Aussehen der Schriftzeichen der *prostranstvennyye grafiki* auf die Betrachter der frühen 1920er Jahre nicht verstörend, doch zumindest etwas befremdend wirkte. Ob dem tatsächlich so war, weiß ich nicht. Gefunden habe ich bisher nicht den kleinsten Hinweis auf die Rezeption der Objekte Mituričs. Das mag damit zusammenhängen, dass dieser Künstler zu den Vergessenen der russischen Avantgarde gehört;² dies wiederum mag damit zusammenhängen, dass nur wenige Leute die *prostranstvennyye grafiki* vor deren Zerstörung zu Gesicht bekommen haben. Nimmt man jedoch an, dass Schriftzeichen um 1920 unter beinahe gleichen Bedingungen wahrgenommen wurden wie etwa 90 Jahre später, dann ergibt sich folgende hypothetische Situation: Das Lesen der Textzeilen auf den abgebildeten *Objekten* wurde durch Wölbungen und andere, in den Sehraum hineinragende Erhebungen oder aus dem Sehraum fliehende Vertiefungen des Aufzeichnungsmediums mehr oder weniger erschwert. Nicht ausschließen darf man allerdings eine andere Annahme, dass nämlich jene Erschwerung den Umständen geschuldet ist, unter denen die Schriftzeichen *fotografiert* wurden. In diesem Falle wäre die besagte Komplikation nicht auf die Wölbung des Einschreibemediums, sondern auf die Aufzeichnung der Objekte in einem anderen Medium (dem Medium der Fotografie) zurückzuführen. Doch gleichviel, ob die Erschwerung dem tatsächlichen Aussehen der (inzwischen nicht mehr existenten) Objekte oder der schlechten fotografischen Überlieferung eben dieser Objekte geschuldet ist – schon die Machart, die Faktur,³ die Physis der *prostranstvennyye grafiki* war so beschaffen, dass sie zumindest den Gutenbergschen Sehgewohnheiten in die Quere kam. Deshalb stellt uns das *Erscheinungsbild* dieser Objekte vor die Frage, in welchem optischen Regime sie sich denn zu sehen gaben. Zeigten sie Texte als Mitteilungen von Gedanken? Oder zeigten sie sich als selbstreferentielle visuelle Objekte? Anders gefragt: Las man gleichsam am Einschreibemedium vorbei, oder fixierte das Auge das Medium der Einschreibungen? Oder geschah etwa beides mehr oder weniger simultan?

Meine Arbeitshypothese legt eine bestimmte, nämlich folgende Antwort nahe: Mituričs *prostranstvennyye grafiki* beruhten auf Verschiebungen – auf Verschiebungen von der Zwei- in die Dreidimensionalität, auf Verschiebungen von Sprachzeichen zu Malzeichen, auf Verschiebungen vom Lesen unter okulomotorischem Normaleinsatz zum Sehen unter Ganzkörpereinsatz.⁴ Diese Arbeitshypothese verlangt nach einer Begründung.



Abb. 1: In der Werkstatt Pëtr Mituričs (um 1920).



Abb. 2: Pëtr Miturič in seiner Werkstatt (um 1920).

II

Wenn es stimmt, dass Botschaften, Textinhalte, Mitteilungen im vorliegenden Fall infolge von Verschiebungen dem physischen Erscheinungsbild, dem Material, der Faktur der Raumgraphiken *untergeordnet* wurden, dann stellt sich zunächst die Frage, *wie* denn Mituričs Objekte dem Auge sich darboten. Zwei Aufnahmen aus der Zeit um 1920 regen zu einer ersten Antwort an. Die eine Aufnahme zeigt einige Objekte, vermutlich in der Werkstatt des Künstlers (Abb. 1). Die andere Aufnahme (Abb. 2) zeigt den am 12. September 1887 in Sankt Petersburg geborenen Miturič inmitten von Objekten von seiner Hand.⁵ Unter diesen Objekten finden sich fünf raumgraphische Werke – zu sehen sind sie beispielsweise in der Reihe, die in der oberen Abbildungshälfte von der rechten Ecke zur Mitte führt (Abb. 2).

Die zweite Fotografie deutet zudem die Körperhaltung des Künstlers im Augenblick der Aufnahme an. Miturič wurde wahrscheinlich in Sitzposition fotografiert. Er saß in der Entfernung von etwa einem Meter vor dem hinter seinem Kopf sichtbaren ›Raumbild‹ oder ›Raumgemälde‹ – *prostranstvennaja kartina* –, so bezeichnete er textlose Bildobjekte, d. h. Bilder, die, statt in der zweiten, in der dritten Dimension ausgeführt waren (Abb. 3 und 4). Setzt man nun dieses Raumbild in Relation zum Körperbau des hochgewachsenen, hageren Miturič, der auf anderen Fotografien dokumentiert ist, so dürfte die Gesamthöhe dieses Objekts etwa 130 bis 160 cm betragen haben, je nachdem, ob es auf einem Sockel, auf einem anderen, sockelähnlichen Podest oder auf dem Boden stand. Im Vergleich dazu wirken die *prostranstvennyje grafiki* weniger voluminös, weniger

hoch und flächiger. Ihre Lage im Raum bestärkt die Annahme, dass sie ungefähr auf Augenhöhe der Betrachter in Blick genommen wurden (oder werden sollten), während der Ort, an dem sich ein Raumbild befinden konnte, kaum auf gleiche Weise festgelegt war. Die auf den beiden Fotografien sichtbaren Raumgraphiken dürften also annäherungsweise 70 auf 70 auf 25 cm gemessen haben.⁶

Die Schrift bildet einen integralen Bestandteil der raumgraphischen Werke. So erstaunt es nicht, dass sich der Unterschied zwischen rein-bildlichen und bildlich-graphischen Objekten auch in der Ausfüllung des Raums durch Materie/Material/Rohstoff bemerkbar macht. Die auf den Fotografien versammelten Raumbilder sind nicht figurativ. Deswegen ließen sie sich – vor ihrer Zerstörung – im wahrsten Sinne des Wortes schadlos unter fast jedem Blickwinkel in Augenschein nehmen. Die Ausrichtung im Raum, will sagen: die Relation, in welche die einzelnen Bestandteile dieser Objekte räumlich gebracht wurden, offenbart sich auf andere Weise als in dreidimensionalen Kompositionen, die *etwas anderes als sie selbst* darstellen, gleichviel, ob dieses Andere das tote Pferd eines toten Königs, eine mythische Figur wie die Sphinx oder ein Kleiderständer ist. Damit ist Folgendes angedeutet: Michelangelos *Moses* oder die von Aristide Maillol geschaffene *Méditerranée* sind *semantisch* gerichtet. Eine Zur-Schau-Stellung dieser Skulpturen kopfüber oder seitlich gekippt wäre, was den *verkörperten* Sinngehalt betrifft, abstrus. Gewiss würde man bei der Betrachtung der *Méditerranée*, wenn deren Kopf den Boden berührte, nach wie vor bearbeitetes Material im Raum sehen; allein, beim derart Wahrgenommenen würden Stoff und Ausdruck oder Materie und Form apperzeptiv auseinanderfallen. Und dabei ist es ziemlich unerheblich, ob Sehgewohnheiten und festgelegte Rezeptionsmuster der von Maillol bearbeiteten Figur eine bestimmte Orientierung im Raum zuweisen oder ob bildästhetische Maßstäbe für die als richtig empfundene Haltung der Figur namhaft gemacht werden.

Eine entsprechende Passung von Stoff und Ausdruck ist den Raumbildern Mituričs nicht anzusehen. Zwar hat ihr Urheber deren Ausrichtung festgelegt, etwa dadurch, dass er eine Standfläche vorsah oder die Objekte in eine bestimmte Position brachte. *Von sich aus* aber geben sie im Gegensatz zu figurativen Skulpturen nicht an, wo ihr Oben und Unten, ihr Vorne und Hinten sich befinden. Deshalb lassen sie sich mal so, mal anders, mal aus der Vogel- und mal aus der Froschperspektive betrachten, ohne dass die verschiedenen Blickwinkel der Apperzeption abträglich würden. Im Gegenteil, die Betrachtung aus mehreren Blickwinkeln erschließt eine der wichtigsten Eigenschaften dieser Bildwerke: die Faktur, die Gemachtheit, die Materialität oder wie immer man die *Machart* der Raumbilder bezeichnen mag.

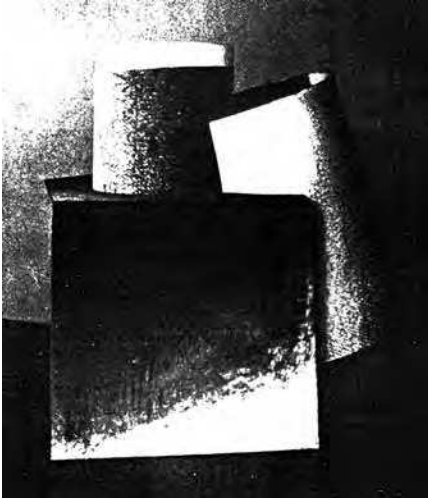


Abb. 3: Pëtr Miturič: Raumbild Nr. 12 (um 1920). Zerstört.



Abb. 4: Raumbild Nr. 14 (um 1920). Zerstört.

III

Im Gegensatz zu den *prostranstvennye kartiny* sind die graphischen Werke Mituričs räumlich gerichtet – und dies schon aufgrund der nicht beliebigen Reihenfolge der Schriftzeichen auf ihrer Oberfläche.⁷ Zudem sind die Buchstaben dieser Werke, anders als beispielsweise vereinzelte Schriftzeichen auf Bildern aus der kubistischen Schaffenszeit Georges Braques, nicht ornamental. Vielmehr erscheinen sie dem Betrachter zunächst als Notation bloßer Sprachlaute oder bedienen die Mitteilung von Gedanken – oder sie tun beides zugleich. Allerdings hätte die Notation von Sprachlauten und/oder die Mitteilung von Gedanken mit höherer Effizienz erzielt werden können, wenn sie auf die Übertragung auf ein für derartige Zwecke wenig geeignetes Aufzeichnungsmedium verzichtet hätte: Genau diese Bedingung ›rauscharmer Vermittlung‹ erfüllen einfach getextete und gemusterte Plakate oder jeder schnörkellose Buchdruck für Normalsichtige. Eine derart rauscharme Vermittlung wollte Miturič in seinen raumgraphischen Werken offenbar vermeiden. Wie deren Genese verrät, handelt es sich beim Textanteil um reine Abschriften. Der Künstler erschuf zu diesem Aspekt nichts, sondern übertrug textuelle *ready mades* von einem Aufzeichnungsmedium in ein anderes. Es ging wahrscheinlich ähnlich zu wie bei der Ausführung eines Auftrags, den ein Plakatmacher zur Gestaltung einer bestimmten Botschaft erhält. Nur dass im vorliegenden Fall Auftraggeber und



Abb. 5: Pëtr Miturič: Raumgrafisches Objekt (um 1921). Mit einem Text von Velimir Chlebnikov. Zerstört.

künstlerischer Gestalter in einer Person vereinigt waren und Honorarfragen keine Rolle zu spielen brauchten (Abb. 5).

Die Ausrichtung – die Gerichtetheit – der raumgraphischen Objekte ergab sich allerdings in ihrer Eindeutigkeit erst durch einen Akt der *Einschreibung*. Hierdurch wurden eine Wahrnehmungs-, eine Lese- und vor allem eine Deutungsachse vorgegeben, die den Blick zwar wahrscheinlich nicht sofort und unwiderstehlich auf das Lesen des Texts hin-, doch bald von der Wahrnehmung des bloßen Materials abzogen. Oder ausführlicher formuliert: Aufgrund ihrer Faktur ließen sich Mituričs *prostranstvennye grafiki* jeweils unter mindestens zwei Gesichtspunkten betrachten, die wie die Ansichten einer Kippfigur durch sanfte Binnendifferenzierung aufeinander verweisen. Unter einem Gesichtspunkt verstellte die verschriftete *Botschaft* den Blick für die Materialität des Einschreibemediums. Unter dem anderen Gesichtspunkt verstellte die *Verschriftung* den Blick für den Sinn der Botschaft auf der Oberfläche der *prostranstvennye grafiki*.

Welche Operationen hat Miturič ausgeführt, um die Betrachtung unter zwei Gesichtspunkten möglich zu machen? Zunächst konstruierte er ein Objekt so, dass er ein Fragment von dessen Oberfläche ungehindert beschriften konnte. Das zu beschriftende Oberflächenfragment musste dem Einschreibeutensil angepasst sein, d. h. es musste diesem Utensil genügend Spielraum für den zweckmäßigen Schriftgebrauch lassen. Danach wurden Texte durch Abschrift auf die dafür vorgesehene Oberfläche übertragen.

Das Übertragen von Textelementen durch Abschrift von einem Träger- oder Einschreibemedium auf ein anderes ging mit keiner Veränderung der Botschaft einher (Abb. 5 und 6). Aber es erschwerte das *Lesen* der Textelemente, weil das Medium, in das die Botschaft eingeschrieben war, dem lesenden Auge einen gewissen Widerstand entgegensetzte. Durch diesen Widerstand kam etwas zum Zuge, das zuvor aller Wahrscheinlichkeit nach nur im Zustand der Latenz gegeben war,

Abb. 6: Raumgrafisches Objekt (1918–1921).
Mit einem Text von Velimir Chlebnikov.
Zerstört.



nämlich die Materialität der Schrift. Dafür geriet nun die Botschaft, der ideelle Textgehalt, in den Zustand der Latenz. Entsprechendes vollzog sich zeitgleich in der Apperzeption der Oberflächenfaktur. Gleichgültig wie ausgeprägt der Widerstand gewesen sein mag, den das lesende Auge erfuhr, beim eigentlichen Lesen der Textelemente wurde die Oberflächenfaktur weniger beachtet als die Botschaft selbst. Da aber das Erfassen der Botschaft durch die Oberflächenfaktur irritiert wurde, geriet letztere wie von selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit. In diesem Wechselspiel von Latenz und Evidenz durchliefen also beide, Schrift und Oberfläche, einen Prozess von Ent- und Resemantisierung.⁸ Sobald die in der Schrift verkörperte Botschaft begriffen werden wollte, stellten sich die sozusagen visuell ertasteten, weil an der Oberfläche auffälligen *haptischen* Eigenschaften des Einschreibemediums dem Begreifen entgegen. Dadurch resemantisierte sich das Einschreibemedium, nachdem es im Akt des Lesens der Textelemente entsemantisiert worden war. Und umgekehrt: Die Oberfläche des Objekts, die Zielregion der Einschreibung, entsemantisierte sich, als die Textelemente gleichsam ungeachtet ihrer materiellen Fixierung gelesen wurden; und sie resemantisierte sich auf Kosten der Botschaft, weil ihre Faktur die Aufmerksamkeit auf sich zog.

Die spurenhafte Aufnahme von Mituričs raumgraphischem Œuvre lassen nicht mehr erkennen, *wie* genau Schrift und Oberfläche sich jeweils zueinander verhielten, welchen optischen Eindruck sie je nach Faktur hervorriefen und ob die *prostranstvennyje grafiki* nur einem Muster gehorchten oder nach einem veränderlichen Schema gestaltet waren – um nur einige unbeantwortete Fragen dieser Geschichte zu erwähnen. Doch sogar unter diesen Bedingungen reduzierter Anschaulichkeit wird bei Betrachtung der Fotodokumente noch zureichend

deutlich, dass Miturič eine Überschneidung, Überlappung, Überlagerung (oder als was auch immer man die einschlägige Operation bezeichnen mag) zweier Regime herbeizuführen versuchte. Das eine Regime war das der Schriftlichkeit und das andere das der Bildlichkeit.

Im Regime der Schriftlichkeit herrschen bekanntlich andere Regeln als in dem der Bildlichkeit. Was schriftlich fixiert ist, erfordert eine andere Form der Anverwandlung durch die lesende Person als die Wahrnehmung ikonischer Daten durch die betrachtende Person. In der Überschneidung beider Regime, die schon durch die bloße Abschrift im Sinne der Übertragung von Textelementen von einem gänzlich unbildlichen Einschreibemedium auf ein bildliches zustande kam, geraten die konventionellen Rezeptionsformen aus den Fugen. Denn die Schrift erlegt der Betrachtung der Bildelemente eine Form der Aneignung auf, die sich einem anderen Erfahrungsbereich verdankt – was umgekehrt nicht weniger gilt. Wie Ernst Mach einst das eine oder andere Gesetz der Mechanik durch »Versinnlichung«⁹ zur Anschauung brachte, d. h. durch Herstellung eines Artefakts aus Holz und Metall ins Visuelle übertrug und derart auf dem Kanal optischer Wahrnehmung vermittelte, so versinnbildlichten oder versinnlichten die *prostranstvennyje grafiki* Mituričs die eine und die andere Leitidee avantgardistischen Experimentierens des frühen 20. Jahrhunderts. Durch das verfremdende, verschiebende Übertragen von Textelementen auf ein offenkundiges dreidimensionales Einschreibemedium wurde das *Lesen* bildlicher Eigenschaften von Artefakten befördert. Und durch das verfremdende, verschiebende Lesen von Textelementen, die sich auf die Oberfläche bildhafter Objekte eingeschrieben hatten, wurde zugleich das Wahrnehmen der *Sprachmaterie* und *-faktur* befördert.

Ob Miturič durch die Nähe zu Velimir Chlebnikov¹⁰ zum Experimentieren mit Sprach- und Bildmaterial motiviert wurde oder ob dafür (noch) andere Gründe zu nennen wären, bleibt Aufgabe anderer Untersuchungen, nicht zuletzt auch des bisher fragmentarisch ausgewerteten Archivmaterials.¹¹ Dessen ungeachtet ist nach ausdauernder Betrachtung der fotografischen Überbleibsel der *prostranstvennyje grafiki* zu konstatieren, dass diese Objekte die Grenze zwischen Bild und Schrift unterlaufen und so ein bild- und wortästhetisches Prinzip der russischen Avantgarde auf handwerklich unkomplizierte Weise sinnlich umsetzen.

Anmerkungen

- 1 Russisches wird hier nach den Regeln der wissenschaftlichen Transliteration umschrieben.
- 2 Miturič war ein beliebter Gesprächspartner und Mitstreiter der Avantgarde. So heißt es beispielsweise im Tagebuch Nikolaj Punis (18. Februar 1925): »Es zieht mich nach Moskau, ich würde gerne Bruni und Miturič sehen. Obwohl sich Tatlin und Malevič und Filonov gerade in

- Petersburg [sic!] aufhalten, scheint dennoch alles andere Leben in Moskau zu sein.« Nikolaj N. Puni: *Mir svetel ljubov'ju. Dnevnik. Pis'ma* [Eine von Liebe erleuchtete Welt. Tagebücher. Briefe]. Moskau 2000, S. 234. (Übers. A. M.)
- 3 Zum Thema der *faktura*, der Gemachtheit, als Kategorie (und manchmal als lautes Schlagwort) des ästhetischen Diskurses der russischen Avantgarde siehe insbesondere Aage A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien 1978, S. 93–98; vgl. auch ders.: *Wie »faktura« zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde*, in: Anke Hennig, Brigitte Obermayr und Georg Witte (Hg.): *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Wien, München 2006, S. 47–96 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63).
 - 4 Zum Thema der Verschiebung (russisch: *sdvig*) in ästhetischer Hinsicht siehe Hansen-Löve, *Der russische Formalismus* (Anm. 3), S. 90–93.
 - 5 Gestorben ist Miturič am 27. Oktober 1956 in Moskau. Zur Lebensgeschichte des Künstlers siehe Christina Lodder: Art. Miturich, Pyotr (Vasil'yevich), in: *The Dictionary of Art* 21 (1996), S. 735 sowie Tat'jana Viktorovna Kotovič: Art. Miturič, in: dies.: *Ėnciklopedija russkogo avangarda* [Enzyklopädie der russischen Avantgarde]. Minsk 2003, S. 205–206. Siehe ferner die knappen biographischen Informationen in der *Kronika žizni i tvorčestva P. Mituriča* [Lebens- und Schaffenschronik P. Mituričs], in: Pëtr Miturič: *Zapiski curovogo realista èpochi avangarda. Dnevnik, pis'ma, vospominanija, stat'i* [Aufzeichnungen eines strengen Realisten aus der Epoche der Avantgarde. Tagebücher, Briefe, Erinnerungen, Aufsätze], hg. von Maj Miturič, Vasilij Rakitin und Andrej Srab'janov. Moskau 1997, S. 283–286.
 - 6 Zur kunstgeschichtlichen Erschließung von Mituričs raumbildlichem und raumgrafischem Werk siehe Christina Lodder: *Russian Constructivism*. New Haven, London 1983, S. 29–33.
 - 7 Noch eine andere Ausrichtung oder Gerichtetheit verlieh Miturič den von ihm konstruierten, fremdartig anmutenden, mit lokomotorischen, vornehmlich kriechenden Funktionen ausgestatteten Artefakten. Die Gerichtetheit dieser Artefakte beruhte ganz auf deren ›animalischer‹ Funktionalität. Näheres zu diesen Objekten, deren Verwandtschaft mit dem von Tatlin konstruierten vogelförmigen, nicht zufällig als *Letatlin* bezeichneten Gebilde unverkennbar ist, kann bei Lodder, *Russian Constructivism* (Anm. 6), S. 217–223, bei dies.: *Constructivism and Productivism in the 1920s*, in: dies.: *Constructive Strands in Russian Art 1914–1937*. London 2005, S. 301–340, hier S. 339f. sowie bei Miturič, *Zapiski* (Anm. 5), S. 104–114 in Erfahrung gebracht werden.
 - 8 Ein vergleichbares Hin-und-Her zwischen Evidenz (der Melodie) und Latenz (der instrumentell-klanglichen Faktor) lässt sich auch im Bereich der Musik beobachten, so beispielsweise im 3. Satz (*Menuetto*) von Joseph Haydns Symphonie Nr. 65 (Hob. I, 65), der im konventionellen 3/4-Takt gesetzt ist, jedoch mit Takt 7 völlig unerwartet und entgegen der Taktangabe in eine Passage im 4/4-Takt umschaltet (Betonung in Takt 7 auf dem ersten Viertel, in Takt 8 auf dem zweiten Viertel, in Takt 9 auf dem dritten Viertel und Zurückschaltung zum 3/4-Takt in Takt 11). Diese plötzlich verursachte Verfremdung durch Verschiebung der Taktwerte erleichtert das Hören des Schall-stoffs.
 - 9 Vgl. Ernst Mach: *Ueber die Versinnlichung einiger Sätze der Mechanik*, in: Ph. Carl (Hg.): *Repertorium für Experimental-Physik, für physikalische Technik, mathematische & astronomische Instrumentenkunde*. München 1968 (Repertorium für Physik, Technik &c. 4), S. 359–361.
 - 10 Zur Beziehung Miturič/Chlebnikov siehe Miturič, *Zapiski* (Anm. 5), S. 13–71.
 - 11 In der Tat ist Mituričs Gesamtwerk bis heute nur halbwegs erschlossen. Bezeichnend für diese Situation ist etwa die von Sergej Miturič stammende Zusammenstellung der vorerst noch unanalysierten Werksparten – und dazu zählen auch die ikonischen Bearbeitungen Chlebnikovscher Texte; vgl. Sergej V. Miturič: *Neizvestnyj Pëtr Miturič. Materialy k biografii* [Der unbekannte Pëtr Miturič. Materialien für eine Biographie]. Moskau 2008, S. 71.

Hypnotismus, früher Film: Übertragungen

Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer

I

Dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Schaulust und das Interesse an den technischen Dispositiven zu deren Befriedigung einen immensen kulturellen Bedeutungszuwachs erlangten – darüber besteht in der Kulturgeschichtsschreibung heute weithin Konsens. Die Historiker des frühen Kinos wissen zudem, dass das frühe *Cinema of Attraction*, das Kino in der ersten Dekade seiner Existenz, ungleich stärker als in narrativen oder dramatischen Formen, in der Tradition ebener Dispositive wurzelte, die auf die Zurschaustellung spektakulärer Vorgänge und Gegenstände, einschließlich der Attraktion des eigenen neuen Dispositivs, ausgerichtet waren.¹

Dabei zeichnen sich hinsichtlich des durch diese Dispositive vorkonstruierten Rezeptionsgestus zwei Akzente ab. Der erste, dominierende Aspekt beruht auf der Inszenierung und Ausstellung des *Spektakulären*. Die Schaustellungen erzählen selbst nicht, jedenfalls nicht in einem entfaltetem Sinne. Statt narrativ sind sie ostentativ. Sie geben dem Publikum etwas zum Staunen. Wie Vanessa Schwartz gezeigt hat, lehnen sie sich allerdings an kulturell zirkulierende Erzählungen an, die durch andere Medien, etwa durch die Massenpresse oder die populäre Literatur, verbreitet worden sind.² Mit anderen Worten, die Schau-Dispositive stellen visuelle Eindrücke zu kulturell vorgängigen Erzählungen bereit. Ausgestellt werden authentische Objekte, die durch ihre Anwesenheit das abwesende Ereignis bezeugen und vergegenwärtigen. Vorgeführt werden aber vor allem mediale *Simulationen*, etwa in Panoramen, Dioramen und Wachsfigurenkabinetten oder auch in den (etwas stärker narrativen) Laterna-Magica-Programmen. Überall tritt der demonstrativ-ausstellende, ostentative Gestus hervor: Die Schaustellung will in ihrem spektakulären Wert bewundert werden. Dieser Wert basiert nicht allein auf dem spektakulären Charakter der repräsentierten Gegenstände, sondern auch auf der bewunderten Simulationsqualität der jeweiligen medialen Form. Sie selbst lädt immer wieder zum Staunen

ein. Auf Seiten der Schauenden dominiert ein faszinierter Blick – ein Blick von außen, auf eine Attraktion *als* Attraktion.

Damit verbindet sich auf widerspruchsvolle Weise der zweite, latent gegensätzliche Aspekt: Illusionierung oder – in einem komplexeren raum-zeitlichen Sinne – *Immersion*, also der imaginierte Eintritt in eine medial simulierte Welt.³ Letzterer war in den verschiedenen Dispositiven auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Grade zu erreichen. Die Panoramen und die stereoskopischen Dispositive etwa setzten in räumlicher Hinsicht auf eine (partielle) Immersion. Freilich bleibt Immersion in den Schau-Dispositiven des 19. Jahrhunderts überwiegend der Ausstellung des Visuell-Spektakulären untergeordnet. Ja, dieses Moment wird – wie schon angemerkt – in Hinsicht auf die eigene Medialität und Kunstfertigkeit selbst als Attraktion, also als ostentativ, wahrgenommen.

Das betrifft zunächst auch die auf der Qualität bewegter Fotografie beruhende (indexikalisch begründete) Realitätsnähe des Films, die illusionistisches Potential eröffnet. Kennzeichnend für die Dominanz des ostentativen Gestus im frühen Kino ist es, wenn die Vorführer in den allerersten Jahren – wie Gunning berichtet – Filmbilder gern zunächst als Standbilder zeigten, die sie erst danach in Bewegung setzten, um so die neue Attraktion der *sich bewegenden* Fotografien hervorzukehren.⁴ Erst mit der Entwicklung hin zum narrativ integrierten Kino kehrt sich das Verhältnis der beiden Momente, Ostentation und Immersion, um. Mit der Konstruktion eines psychologisch kohärenten *Handlungsraumes* wächst eine raumzeitliche Illusion herauf, die zur imaginativen Immersion, zum »Eintauchen« in die simulierte Welt, einlädt.

Als später, in den 1940er Jahren, die Filmtheorie beginnen sollte, sich nachdrücklicher mit Zusammenhängen von filmischem Dispositiv und Filmwahrnehmung zu beschäftigen, tat sie das nicht selten im Zeichen psychoanalytisch angeregter Begriffe, die zu jener Zeit zirkulierten und zahlreiche kulturelle Felder in ihren Bann zu ziehen begannen. In diesem Moment kommt die Idee der »Übertragung« ins Spiel. Sie leuchtet unter anderem in zwei prominenten filmtheoretischen Texten aus Frankreich auf. Einerseits bei André Bazin, der mit Blick auf den Film 1945 von einem »transfert de réalité de la chose sur sa reproduction«⁵ spricht, und andererseits bei Jean Epstein, der 1949 die Macht des Kinos in dessen »transferts sentimentaux« begründet sah.⁶ Schaut man etwas genauer hin, so lassen sich diese beiden Vorstellungen von »Übertragung«, obschon sie *nicht* mit Blick auf die hier beschriebene Entwicklung im *frühen* Kino formuliert wurden, zu den beiden, sich in ihrer Dominanz ablösenden Aspekten der Wirkmacht des frühen Films, Ostentation und Immersion, in Beziehung setzen. Bazins »Wirklichkeitsübertragung vom Ding auf seine Reproduktion« bezieht sich wesentlich auf die indexikalische Qualität des bewegten fotografischen Filmbildes, also auf eine »vom menschlichen Einfluss unabhängige ontologische Übertragung der Erscheinungen durch das

fotografische Bild«.⁷ Der damit erfasste Effekt bildet eine unerlässliche Grundlage bereits für die ostentative Präsentation der mimetischen Macht des Films als Attraktion im frühen Kino (und später in immersiv gesteigerter Form auch *eine* Grundlage für Effekte des filmischen Realismus in einem wesentlich komplexeren Sinne), während die »Gefühlsübertragung« vom Film auf seine Zuschauer in dem von Epstein gedachten Sinne erst im immersiven Modus zu sich selbst kommt. Das wird deutlich, wenn Epstein seine »Gefühlsübertragung« direkt mit einer ›hypnotischen‹ Wirkung des Films verbindet. Der Film versetze bei seiner Kinovorführung die Zuschauer durch hochgradige Konzentration auf das Präsentierte in Versenkung – eine besonders günstige Bedingung für emotionale Ansteckung und ein Zustand, der dem unter Hypnose ähnele:

L'obscurité des salles, l'immobilité forcée, l'exclusion de tout autre ébranlement de la sensibilité que celui qui vient du film, mettent le spectateur dans cet état de rupture avec les contingences extérieures, de suspension d'activité superficielle, qui est une condition de toute rêverie. [...] Mais, au spectateur de cinéma, à qui presque toutes les occasions de distraction sont retirées et dont l'attention n'est exigée que par un seul centre: l'écran, l'hypnose se trouve donnée en même temps que la poésie.⁸

Die Kinogänger entwickelten, so hatte Epstein bereits 1921 in ganz ähnlichem Sinne in Hinsicht auf diesen Effekt immersiv-emotionaler Ansprache gefolgert, ein geradezu suchtartiges Verhalten, einen »Hunger nach Hypnose«, den sie immer und immer wieder zu befriedigen suchten:

Véritablement, le cinéma crée un régime de conscience particulier, à un seul sens. Et une fois qu'on s'est habitué à user de cet état intellectuel nouveau et agréable extrêmement, il devient une sorte de besoin, tabac ou café. J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux.⁹

Interessant an dieser Textstelle aus *Bonjour Cinéma* ist, dass der Rückgriff auf die Hypnose zur Beschreibung jenes immersiven Effektes, den Epstein dann 1949 als »Gefühlsübertragung« fassen sollte, schon zu Beginn der 1920er Jahre alles andere als neu war. Nicht allein Epstein selbst berief sich schon in den Stummfilmjahren bei der Beschreibung des immersiven Filmerlebens wiederholt auf die Hypnose. Die Entwicklung vom ostentativen zum immersiven Kino wurde von zahlreichen Zeitgenossen (vom Moment der Herausbildung des immersiven Kinos an) mit der Hypnose-Metapher erfasst. Wenn bei Epstein später »Gefühlsübertragung« und Hypnose gleichsam zusammenfallen, so ist damit freilich eine – vor dem Hintergrund des psychoanalytischen Diskurses – paradoxe semantische Bewegung beschrieben: Ging es bei Freuds ›Übertragung‹ eher um einen psychischen Akt, der die Hypnose *kontrastiert* und hinter sich lässt,¹⁰ ja, wie die Psychoanalyse im Ganzen geradezu als »das Gegenteil von Hypnose« erscheint,¹¹ so ist für den filmtheoretischen Diskurs Epsteins *Verbindung* von ›Übertragung‹ (als

»Gefühlsübertragung«) und »Hypnose« als Chiffre für immersives Filmerleben weithin kennzeichnend.

Es lohnt sich mithin aus einer diskurshistorischen Perspektive, die sich aus einem Interesse an den Facetten des Begriffs »Übertragung« speist, den filmtheoretischen Diskurs um »Hypnose« zu sichten. Wenn ich dies hier nun eingehender unternehmen möchte, so fällt zunächst auf, dass *Hypnose in zweierlei Hinsicht im frühen Kino* eine Rolle spielt: einerseits als diskursive Kategorie vor allem zur Beschreibung des Übergangs vom ostentativen zum immersiven Präsentationsmodus und andererseits als Bild- und Erzählmotiv *in* den Filmen der frühen Zeit.

Diese massive Doppelpräsenz von »Hypnose« sowohl als Filmtheorietopos als auch als Filmmotiv bereits in den frühen Kinojahren liegt zweifellos darin begründet, dass in den Jahren um 1900 die Hypnose ein kulturelles Faszinosum von großer Ausstrahlungs- und Anziehungskraft war, das aus der Wissenschaftsgeschichte der Psychologie (in den 1880er Jahren) in den kulturellen Diskurs hinüberwechselte. Mit anderen Worten, hier kommt »Übertragung« noch in einem ganz anderen Sinne ins Spiel, nämlich in dem des Transfers zwischen diskursiven und medialen Feldern. Das Faszinosum »Hypnose« hat eine solche Übertragung nun gleich in einem mehrfachen Sinne erfahren. Aus dem Bereich magischer Schaulust hinein in die Wissenschaftsgeschichte der frühen Psychologie und in Wechselwirkung damit in neue Inszenierungen für die Schaulust aber auch in kulturelle, theoretische, narrative Diskurse, darunter auch in die Kinofilme und in die Filmtheorie. Beim Nachzeichnen dieser Form der »Übertragung« wird spürbar, dass es sich um einen Prozess handelt, der mit der Entwicklung des neuen Mediums einhergeht. So wie Hypnose als Bild- und Erzählmotiv in den Filmen jener frühen Jahre repräsentiert wird und wie sich die Repräsentationsformen allmählich ausdifferenzieren und entwickeln, lässt sich dieser schrittweise Vorgang medialer Übertragung gleichsam als emblematisch für die Entwicklung des Kinos vom ostentativen hin zum immersiven Modus lesen. Und ähnlich begleitet der Theoriediskurs um die hypnotische Kraft des Films diese Entwicklung des Kinos hin zur Immersion. Das hat wiederum Konsequenzen dafür, was nun mit der Übertragung in die Filmtheorie unter »Hypnose« verstanden wird. Denn selbstverständlich bleibt auch diese Übertragung für die Semantik des Begriffs nicht folgenlos.

II

Das Faszinosum »Hypnose« ist Teil der Ostentationskultur des 19. Jahrhunderts – schon lange vor dem Kino. Führte sie doch seit den Tagen des Mesmerschen »Magnetismus« das 19. Jahrhundert hindurch vor allem das Leben einer Schauattraktion. Auf der Bühne präsentiert, verband sie – auf besondere Weise – den

Aspekt des Spektakels mit dem der *Ausstellung* immersiver Illusionierung. Das Publikum wurde als äußerer Beobachter des spektakulären Vorganges adressiert, wobei es die Illusionierung einer ausgewählten Person beobachtet, die an seiner Stelle (anscheinend völlig von der suggestiven Kraft des Hypnotiseurs überwältigt) in eine ›andere‹ Welt übertritt, die keine andere Existenz hat, als die einer suggestiven Vorstellung. Selbst nicht dieser Suggestion erlegen, schließen die Zuschauer aus Symptomen, Äußerungen und Handlungen des Hypnotisierten auf dessen Zustand.

Das, was das Spektakuläre dieses Vorganges ausmachte, war nun gerade das, was aufgeklärte Beobachter daran schreckte: die vermeintliche Totalität der Suggestion, die das Subjekt wehrlos der Übertragung eines fremden Willens und der Leitung durch diesen Willen überlasse. Schon Hegel hat das Skandalon klar benannt, als er über Mesmers »magnetischen Zustand« schrieb:

Wenn sich aber mein seelenhaftes Leben von meinem verständigen Bewußtseyn trennt und dessen Geschäfte übernimmt, büße ich meine, im verständigen Bewußtseyn wurzelnde Freiheit ein, verliere ich die Fähigkeit, mich einer fremden Gewalt zu verschließen, werde dieser vielmehr unterwürfig.¹²

Die – durchaus mythische – Idee von der *totalen* Außenleitung des Subjekts, dem der Hypnotiseur vermeintlich unter Ausschaltung jeder Eigenkontrolle direkt ins Unbewusste eingreife, wurde selbst von wissenschaftlichen Vertretern des Hypnotismus proklamiert; Hippolyte Bernheim, mit Auguste Liébeault und in Konkurrenz zu Jean-Marie Charcot einer der Hauptvertreter des Hypnotismus in Frankreich, verfolgte durchaus die Idee mentaler Enthauptung.¹³ Und der Zürcher Ordinarius für Psychiatrie, Auguste Forel, ein Exponent der Hypnose-Forschung im deutschen Sprachraum, behauptete: »Die Willensentschlüsse des Hypnotisirten können beliebig beeinflusst werden.«¹⁴ Diese Konstellation musste auf fundamentale Weise mit Vorstellungen des 19. Jahrhunderts vom rational und souverän handelnden bürgerlichen Subjekt kollidieren. Nicht von ungefähr widersprach Forel 1889 in Verteidigung seiner Konzeption explizit der »unrichtigen Annahme einer essentiellen menschlichen Willensfreiheit« und berief sich etwa hinsichtlich posthypnotischer Eingebungen, das ist bemerkenswert, auf »ein unbewusstes Denken, resp. Wissen, um einen unter der Schwelle des Bewusstseins schlummernden Hirndynamismus.«¹⁵

Kritikern des Hypnotismus erschien freilich vieles daran und wohl nicht zu unrecht als – mit Hegels Worten – eine Art »magischen Verhältnisses«.¹⁶ Aber gerade letzteres sorgte rationalistische Diskurse der Moderne kontrastierend für die eigentliche Faszination und Attraktion. All dies veränderte sich erstaunlicherweise nicht grundlegend, als Charcot im Februar 1882 gelang, was Mesmer hundert Jahre zuvor verwehrt blieb, dass nämlich hypnotische Phänomene erstmals von der Pariser *Académie des Sciences* anerkannt wurden. Der folgende, sich bis in die



Abb. 1 a, b: Die Suggestionen »Furcht« (*crainte*) und »Entsetzen« (*terreur*) in: *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1879–80).

1890er Jahre erstreckende Boom medizinisch-psychologischer Forschung zum Hypnotismus, der auch Freuds frühes Schaffen mitprägte, bildete einen der wichtigsten Anfangsdiskurse der Psychologie als institutionalisierter moderner Wissenschaft überhaupt. Natürlich erhöhte der Wissenschafts-Boom die Dignität des bislang nur unzureichend erklärten Phänomens. Man strebte nach einer gleichsam naturwissenschaftlichen Begründung und nach therapeutischen Anwendungen. Was dabei aber stets blieb, das war der Trend zur Schaustellung, nur dass diese jetzt im Hörsaal stattfand und in den Dienst wissenschaftlicher Evidenzstiftung gestellt war. Zur Schau gestellt wurden Symptome suggestiv erzeugter Imaginationen und stets auch die Macht des Hypnotiseurs. So begleitete Forel seine ab 1897 gut eine Dekade lang gehaltenen Zürcher Hypnotismus-Vorlesungen mit Demonstrationen an über 50 Patienten je Semester.¹⁷ Und wenn Bernheims Patienten während hypnotischer Demonstrationen zum Beispiel mit dem Dolch auf eine Tür einstechen, weil dort ein – freilich inexistenten – Mann stehe, der sie beleidigt habe, so ist die Differenz zur Bühnenhypnose nicht allzu groß. Wie eng Wissenschaft und Schaustellung verbunden waren, wenn Charcot und seine Schüler bei ihren Patienten emotionale Zustände wie Furcht und Schrecken



Abb. 2 a, b: »Entsetzen« im Gebärdenlexikon von Carl Michel (1886).

suggerierten und diese Zustände dann von den Probanden gestisch ausgestellt und von den Wissenschaftlern fotografisch präsentiert wurden, das hat Georges Didi-Huberman ausführlich gezeigt.¹⁸ Und wie sehr nun die Gestik von Charcots Patienten an der konventionellen Theatergestik des 19. Jahrhunderts geschult war, das macht zusätzlich ein Blick in Gebärdenlexika des 19. Jahrhunderts für Schauspieler – wie das von Carl Michel – deutlich.¹⁹

Unverkennbar bleibt also – trotz Übertragung in den Diskurs der Wissenschaft – die Lust an der Schaustellung und am Spektakulär-Wunderbaren präsent. Die Grenze zwischen Wissenschaft und Magie verschwimmt. Das Magische leistet, so hat es den Anschein, Geburtshilfe für eine moderne wissenschaftliche Disziplin.²⁰ Die proklamierte Demythologisierung des Phänomens im Zeichen der Wissenschaft verband sich also – und zwar im selben Moment – mit Remythologisierung. Gerade diese Ambiguität faszinierte und sorgte wohl für das massive Echo des Themas in einem kulturellen, juristischen und literarischen Diskurs, der sich – wie Stefan Andriopoulos ausführlich gezeigt hat – in den 1880er Jahren in ungeheurer Breite zu entfalten begann. Hypnose avancierte zu einer wirklichen kulturellen Leitmetapher jener Zeit.²¹

III

Das ist die Ausgangslage, als 1895 erstmals Filme auf eine Leinwand projiziert wurden. Die Schaulust findet im Kino ein – neuartige Möglichkeiten eröffnendes – Dispositiv, und die entsprechenden Themen populärer Faszination wurden aus den alten Medien in das neue übertragen. Das gilt vom ersten Augenblick an auch für die Hypnose. War der 1894 von George Du Maurier veröffentlichte Roman *Trilby* zu einem Bestseller der populären Hypnose-Fiktion geworden, nach Elaine Showalter sogar zum ersten modernen Bestseller im amerikanischen Verlagswesen überhaupt, auf jeden Fall zu einem Buch, das eine gewaltige Bugwelle von Para- und Hypertexten sowie *Merchandizings* (bis hin zur *Trilby*-Eiscreme) nach sich zog,²² so präsentierte Edison schon ein Jahr nach dem Erscheinen des Romans, 1895, gleich drei kurze Filme zu diesem Stoff, die teils – wie *Trilby Death Scene* – als direkte Nachahmung der Buchillustrationen aus Du Mauriers Roman erscheinen.²³ Film funktionierte hier sofort analog den älteren Schau-Dispositiven: Er bot dem Publikum spektakuläre bewegte Ansichten zu einer prominenten, kulturell vorgängigen Erzählung (und teils auch zu vorgängigen Bildern aus anderen Medien – wie etwa zu den Buchillustrationen Du Mauriers).²⁴

Gleichzeitig mit dieser Motivübertragung gab es auch personale Kontinuitäten. So wechselt einer der Pioniere des britischen Films, George Albert Smith, vom Fach des Bühnenhypnotiseurs in das des Filmemachers. Hatte das Mitglied der *Society of Psychical Research* noch 1889 in Brighton regelmäßig hypnotische Experimente als Schau-Attraktionen vorgeführt, produzierte er wenig später Filme, darunter *The Mesmerist, or Body and Soul*, der 1898 erschien.²⁵ Smith suchte hier, typisch für das Attraktionskino, mit der thematischen Sensation – also dem hypnotischen Spektakel – und gleichzeitig mit der neuen medientechnischen Attraktion, der Doppelbelichtung, sein Publikum staunen zu machen. In der Handlungswelt des Films, von dem leider nur eine Katalogbeschreibung erhalten ist, gelingt es einem Psychiater bei einem jungen Mädchen unter Hypnose die Seele vom Leib zu trennen. Die Seele wandert anschließend – offenbar durch Doppelbelichtung visualisiert – als transparentes Körperbild durch den Raum, bevor sie sich mit dem intransparenten Real-Leib wiedervereinigt.²⁶

Filme, die in ähnlich phantastischer Weise um den Hypnosetopos kreisten, erschienen die nächste Dekade hindurch regelmäßig, darunter solche prominenter Regisseure resp. Akteure wie Méliès, Griffith oder Max Linder.²⁷ Diese Konjunktur verweist darauf, dass das Thema – via Film bald visuell stereotypisiert – endgültig in die Sphäre populärer Imagination übertragen worden war, wo es als Topos des Phantastischen kultiviert wurde und dem Kino vielfältige Gelegenheit bot, seine medienspezifischen tricktechnischen Möglichkeiten zur Schau zu stellen. Interessant ist, dass dieser Transfer genau in jenem Moment geschah, als die Hypnose



Abb. 3: Die Geste des Hypnotiseurs als Bühnen-Magier. Filmstill aus: *Chez le magnétiseur* (F 1897, Alice Guy).

nach Charcots Tod, 1893, in der institutionalisierten psychologischen Forschung den Rückzug antrat und als etwa Freud und selbst Bernheim begannen, sich von ihr abzuwenden. Nach 1900 war das Thema – wie Jonathan Crary beobachtet – vielen seiner einstigen wissenschaftlichen Befürwortern eher peinlich.²⁸ Es handelt sich also um eine echte *Verschiebung* aus der Wissenschaft hin zur populären Kultur, die in besonderer Weise vom Wunderbaren lebt. Dabei zeigt sich am Fall des Hypnosethemas prägnant, wie die mediale Übertragung eines Topos erst allmählich in eine neue mediale Form mündet und wie dieses Motiv teilhat an der Ausdifferenzierung des Ausdruckssystems des neuen Mediums.

Typisch für alle Filme aus den ersten Jahren des Kinos ist nach wie vor die ostentative *Schau*-Position. Sie legen dem Publikum den staunenden Blick des Beobachters nahe, und zwar wiederum einen Blick von außen. Vergleicht man etwa drei *pars pro toto* ausgewählte Filme aus den Jahren 1897 bis 1910 – *Chez le magnétiseur* (F 1897, Alice Guy), *Die Macht der Hypnose* (A um 1907, unbekannt) und *Le hussard somnambule* (F 1910, unbekannt) –, so ist ihnen bei allen Unterschieden die Betonung des Außenblicks und die Verwurzelung in der traditionellen Darstellungsform des Magischen gemeinsam.

Alle drei Filme zeigen eine sehr ähnliche Präsentationsform des Hypnotisierens: Die Hypnotiseurfigur agiert quer zur Blickachse im immer gleich distanzierten

Bildausschnitt, der Totalen. Eine solche – hinsichtlich des Einstellungsformats für die Frühzeit des Films typische – Bildinszenierung hält die Zuschauer nicht nur auf Distanz, sondern sorgt auch dafür, dass die Hypnose hier handgreiflich, also über das zeichenhafte, teils wild gestikulierende Spiel der Arme und Hände des Hypnotiseurs (oder in *Die Macht der Hypnose*: der Hypnotiseurin) und nicht über die in der wissenschaftlichen Praxis damals vorherrschende Augenfixation eingeleitet wird. Auf diese Weise wird offenkundig nicht allein filmischen Repräsentationsstandards in jener Zeit (Überwiegen von totalen Einstellungen bei äußerst geringer Schnittfrequenz) entsprochen, sondern auch eine Verbindung zu den traditionellen Präsentationsformen von Bühnenzauberern hergestellt und an die damit verbundene Imaginationswelt angeschlossen. Letzteres passt sehr gut zu den magischen Stopptricks in *Chez le magnétiseur*, in dem das Hypnotisieren einer Dame in partielle Entkleidung und späteren mehrfachen Kleiderwechsel, gezeigt im Stopptrick, umschlägt.²⁹ Dass es hier weder um eine ›seriöse‹ Präsentation von Hypnose oder auch nur um Wahrscheinlichkeitslogik geht, noch um die immersive Illusionierung des Publikums, sondern um ostentative, zudem komödiantische Schaustellung von Magischem, das wird in dem ›pikanten Herrenfilm‹ der Wiener Saturn *Die Macht der Hypnose* besonders deutlich. Denn der erfolgreichen Hypnose eines skeptischen Herrn im Frack folgt die sich im koketten Spiel mit ihrem Rock ankündigende Entkleidung der Hypnotiseurin. Angesichts des wahrnehmungsunfähigen somnambulen Herrn richtet sich letztere an niemanden in der Handlungswelt, sondern allein an die Schaulust des Filmpublikums.

Als ab 1911/12 der Übergang zum langen, bald ein- oder mehrstündigen Filmformat vehement einsetzte und die Spielfilme folgerichtig visuell komplexer zu erzählen begannen, machte sich zugleich eine Verschiebung in der medial vorkonstruierten Zuschauerposition bemerkbar. Das Kino gab sein Streben nach dem Spektakulären zwar nicht auf, aber zunehmend versuchte es jetzt, die distanzierte Beobachterposition des Publikums zu transgredieren. Ein einheitlicher Illusionsraum – zugleich ein psychologisch kohärenter Handlungsraum – wird nun für die neuen großen Erzählungen angestrebt. Ein Raum, der etwa durch neue aufmerksamkeitssteuernde Bild- und Schnitttechniken ungleich stärker als zuvor zur Immersion einlädt. Das an den Schau-Dispositiven und am frühen Kino thematisierte Verhältnis von dominanter äußerer Schauposition und untergeordneten Effekten imaginativer Immersion beginnt sich jetzt umzukehren.

Diese Veränderung hat zwei Auswirkungen auf die Präsenz der Hypnose im kinematographischen Diskurs. Zum einen verändert sich die filmische Inszenierung von Hypnose-Szenen: Auch sie werden forciert immersiv repräsentiert. Zum anderen avanciert die Hypnose genau in diesem Moment des Übergangs zur Metapher für die Beschreibung des (neuen illusionistischen) Filmerlebens. Ich möchte zuerst auf diesen zweiten Aspekt eingehen.

IV

Etwa ab 1912 reflektiert eine Reihe von Theoretikern das rezeptive Erleben im Kino – als solches – gern mit Begriffen aus dem Repertoire von Hypnose und Suggestion, übrigens ganz unabhängig davon, ob sie dieser neuen Wirkungsweise fasziniert oder befremdet gegenüberstehen. Das Interesse gilt dabei nicht einer hypnotisierten Figur in der Handlungswelt, sondern der ›hypnotischen‹ Wirkung *des Films* generell (also auch solcher ohne hypnotische Bild- und Erzählmotive) auf das Publikum.

Zuerst sind es Skeptiker und Kritiker, die ihrer Abneigung gegen die neue, populäre Freizeiteinrichtung Ausdruck verleihen und dafür die Hypnose-Metapher bemühen: »Erschöpft, nervös wie nach einer Überarbeitung, verläßt man um 11 Uhr seinen [Kino-]Platz; taumelnd, wie aus tiefer Hypnose erweckt.«³⁰ So resümiert der Sozialreformer Victor Noack im Juli 1912. Und der Psychiater und Unterstützer einer ›Kinoreform‹ Robert Gaupp verweist im selben Jahr auf die für ihn hochproblematische immersive Macht des kinematographischen Dispositivs, verstanden als hypnotisch-suggestive Kraft:

Das Kino stellt aber alles gewissermaßen leibhaftig vor Augen, und das Milieu begünstigt eine tiefe Suggestivwirkung: der dunkle Raum, das eintönig summende Geräusch, die Aufdringlichkeit der Bilder schläfern die Kritik ein, und so wird der Inhalt des Dramas zur verhängnisvollen Suggestion für die willenlos hingeebene Psyche des einfachen Menschen.

Wir wissen, daß alle Suggestionen tiefer haften, wenn die Kritik schläft. Starke Gefühlsregung schläfert sie ein. [...] [Die] Dramen des Kinematographen [aber rütteln] Gefühle und Leidenschaften der Kinder und Ungebildeten in ihren Grundtiefen auf [...].³¹

Mit anderen Worten, konservative Kinokritiker, die sich unter der Flagge der Kinoreformbewegung versammelten, fürchteten nicht allein mögliche psychische Gefahren, die aus dem suggestiv entrückten, von Gefühlen regierten Zustand als solchem zu resultieren schienen. So unheimlich dieser erscheinen mochte, so hatten die Reformer doch vor allem Sorge, die Kultur könne destruktiv unterminiert werden und etwa »quälende Gedanken über die Ungerechtigkeit der Welt« die Kinderseelen erfassen.³² Solche Sorgen richteten sich auch darauf, dass durch die »schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen« die Filme zu direkten suggestiven Vorbildern für das Verbrechen werden könnten – das suchte jedenfalls Albert Hellwig 1914 anhand einer Reihe angeblicher Fälle mit Gerichtsprotokollen nachzuweisen.³³

In engster Verbindung damit kommen Aspekte der Massenpsychologie ins Spiel – und damit weitere Facetten des Hypnosediskurses. So schreibt der Reformers Hermann Duenschmann – in expliziter Anlehnung an das binäre Seelenschichten-

modell von Gustave Le Bon, dessen Buch *Psychologie des foules* im selben Jahr wie das Kino, 1895, in Paris erschienen war:³⁴

[S]obald sich die Menschen zu einer Menge versammeln, [tritt] bei dem Einzelnen der bewußte Teil der geistigen Fähigkeiten hinter den homogenen, unbewußten [...] Eigentümlichkeiten, die allen gemeinsam sind, zurück. [...] Was uns aber dabei besonders interessiert, ist die Tatsache, daß in der Menge alle Gefühle und Handlungen im höchsten Grade contagiös sind, daß ferner der Mensch, als Glied einer Menge, einen so außerordentlich hohen Grad von Suggestibilität zeigt, wie man es beim Einzelindividuum nur im Zustande der Hypnose beobachtet. Wie bei dem Hypnotisierten das Oberbewußtsein gelähmt ist, sodaß derselbe [...] der Sklave des Hypnotiseurs wird, so kann auch das einzelne Glied einer Volksmenge [...] völlig die Kontrolle über seine Handlungen verlieren.³⁵

Das Massenmedium Kino mit seiner Bildhaftigkeit und seiner Potenz zur Emotionalisierung erschien Duenschmann prädestiniert für die Erregung von derartigen Massen-Suggestionen. Er fürchtete angesichts der kommerziellen Kinopraxis destruktive Wirkungen für die Kultur und das nationale Empfinden, zumal die Filme vielfach aus ausländischen Quellen stammten. Duenschmanns Ziel war es 1912 nicht mehr, die proklamierte massensuggestive Wirkung generell zu verhindern, sondern er wollte diese Form der Übertragung – typisch für die zweite Phase der Kinoreformbewegung – in den Dienst eines »inhaltlich nationalen Films« stellen.³⁶ Hatte Le Bon davon gesprochen, dass die destruktiven Kräfte der Masse nicht durch Vernunft, sondern allein durch Massenführer im Zaum gehalten werden könnten, die der Hypnose und Suggestion mächtig sind, so empfahl Duenschmann das Kino nun als mechanisierten Massenführer.

Aber nicht allein der konservativen Reformperspektive schien die jetzt viel reflektierte hypnotische Kraft des Kinos auch Chancen zu bieten. Für den deutschen Harvard-Psychologen Hugo Münsterberg, ein Wilhelm-Wundt-Schüler, der 1916 die weltweit erste größere systematische Filmtheorie, *The Photoplay*, verfasste, eröffnete gerade die Nähe von Hypnose, Suggestion und Filmwirkung eine ästhetische Option, die außer ihm kein deutschsprachiger Akademiker damals auch nur in Erwägung zog. Während im deutschen akademischen Diskurs das Kino als symbolischer Exponent einer kunstfeindlichen Zivilisation der Moderne galt, wollte Münsterberg zeigen, wie sich gerade das neue Medium im Sinne seines idealistischen Kunstverständnisses als besonders viel versprechende Kunstgattung entwickeln lasse. Dabei interessierte ihn der imaginativ-immersive Zustand, auf den die Wirkung der neuen narrativen Filme ausgerichtet war, als Eigenwert.

Münsterberg kannte sich aus mit Hypnose. Schon als Privatdozent an der Universität Freiburg hatte er in den 1880er Jahren dazu Vorlesungen gehalten und einen Vortrag über Hypnose unter dem Titel »Gedankenübertragung« publiziert.³⁷ In seinem Aufsatz *Hypnotism and Crime* charakterisierte er Hypnose 1908 auf

eine Weise, die auf ein Hinübergleiten von extrem fokussierter Aufmerksamkeit in den Trance- resp. Traumzustand hinauslief: »[S]cience understands to-day that the facts of hypnotism are [...] narrowly related to the experiences of absorbing attention, vivid imagination, and obedient will, and, on the other side, to sleep and dreams and mental aberration.«³⁸ Mit diesem Verständnis von Hypnose befindet er sich im Konsens mit älteren Theoretikern wie Stanley Hall und Auguste Liébeault, die schon in den 1880er Jahren postulierten, das Hypnotismus auf »einem ungewöhnlichen Maß an ›konzentrierter Aufmerksamkeit‹« beruhe, die suggestiv gelenkt wird, um in einen traumartigen Zustand (Trance) zu münden, der die Aufmerksamkeit isoliert und für äußere Vorgänge immobilisiert.³⁹

Liest man nun Münsterbergs Filmtheorie, so erscheint ein ähnlicher Zustand ideal für das ästhetische Erleben – nämlich der, in dem das Subjekt, in vollkommener Isolierung von seiner alltäglichen Erfahrung, in die ›selbstseiende‹ und ›selbstvollendete‹ Welt des Werkes eintaucht.⁴⁰ Der Kinofilm sei prädestiniert, die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zu konzentrieren und zu lenken. In der Technik der Großaufnahme sieht er nicht weniger als ein Analogon zum Akt der Aufmerksamkeitskonzentration selbst – genauer: deren Vorwegnahme auf dem Film, wobei die Zuschauer diesen Akt unwillkürlich nachvollziehen müssen. Aber auch mit *Flash Back*, *Flash Forward* oder mit dem Schnittrhythmus bilde der Film vergleichbare Vorwegnahmen von mentalen Operationen wie Erinnerung, Zukunftsimagination und emotionale Stimulierung, denen sich die Zuschauer kaum entziehen können. *Filmkunst* definiert sich für Münsterberg daher unter anderem dadurch, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer im Kino vom Film geleitet *unwillkürlich* agiert: »[V]oluntary attention is eliminated from the sphere of art and that the audience is necessarily following the lead of an attention which receives all its cues from the work of art itself and which therefore acts involuntarily.«⁴¹

Das Kino baue also eine hermetische Wahrnehmungssphäre voller starker imaginativer Erlebnisse auf, die klar durch das Dispositiv geleitet werden. Es umstelle gleichsam das Bewusstsein der Zuschauer, überwältige und isoliere es und ziehe im Moment der Rezeption die Aufmerksamkeit vollkommen von der Außenwelt ab. Die Nähe zu Münsterbergs Konzept des hypnotischen Erlebens liegt zutage. Das auch deshalb, weil der erreichte Zustand intensiven Erlebens – wie für ihn Kunsterleben generell – nicht einfach als Analogon zum Realerleben gefasst wird, sondern gerade in Differenz dazu als »Aufhebung von Wirklichkeit«.⁴² Das heißt, es geht um die Gleichzeitigkeit von sehr starker Illusionierung und von Derealisierung des Erlebens, wobei der letztere Effekt den – Distanz nehmenden – Blick etwa für die ästhetische Ausdrucksqualität zulässt.

Mit dem Entwurf eines solchen ambivalenten Bewusstseins zwischen hochgradiger Immersion und gleichzeitigem (Außen-)Blick auf den Artefakt-Charakter

folgt Münsterberg einerseits Prämissen idealistischer Ästhetik, andererseits nimmt er vorweg, wie ›Hypnose‹ als Metapher – konstruktiv – bei späteren Filmtheoretikern immer wieder verwendet werden sollte. Dies betrifft längst nicht allein den eingangs erwähnten Jean Epstein mit seinem 1921 gegenüber dem Kino postulierten »faim d'hypnose«, der einerseits das Kino als eine Art immersives Suchtmittel unterstellte,⁴³ andererseits und gleichzeitig (!) aber auch die Inszenierung eines entrückten Zuschauerblicks auf die visuelle Oberfläche, auf Texturen und Kadrierungen, auf die ästhetische Qualität der Bilder, die Photogénie, betonte. Auch Roland Barthes⁴⁴ (in den siebziger Jahren) und heute Raymond Bellour⁴⁵ argumentieren mit einem solchen Oszillieren: Das Hypnotische des Films wird von beiden nicht als *totale* Immersion gefasst, sondern als merkwürdige Überlagerung von Eintauchen und Außenblick. Roland Barthes spricht ganz in diesem Sinn von einem Filmerleben im Kino als prä-hypnotischen Zustand bei gleichzeitiger Distanz: »[J]e suis hypnotisé par une distance; et cette distance n'est pas critique (intellectuelle); c'est, si l'on peut dire, une distance amoureuse [...]«. ⁴⁶

Es ist kennzeichnend für Münsterbergs enge Beziehung zu dem Thema, dass er die Hypnose nicht nur als Theorie-, sondern auch als filmisches Handlungsmotiv ins Spiel bringt, und zwar wohl nicht zufällig dort, wo er über die Übertragung von Empfindungen und Gefühlen durch den Film auf seine Zuschauer spricht:

If we see on the screen a man hypnotized in the doctor's office, the patient himself may lie there with closed eyes, nothing in his features expressing his emotional setting and nothing radiating to us. But if now only the doctor and the patient remain unchanged and steady, while everything in the whole room begins at first to tremble and then to wave and to change its form more and more rapidly so that a feeling of dizziness comes over us and an uncanny, ghastly unnaturalness overcomes the whole surrounding of the hypnotized person, we ourselves become seized by the strange emotion.⁴⁷

Einschränkend fügt Münsterberg 1916 hinzu: »[T]his possibility of the camera work still belongs entirely to the future.«⁴⁸ Was er hier in Hinsicht auf die filmische Präsentation von Hypnose beschreibt, ist dennoch nicht weniger als der Wechsel von der dominierenden ostentativen Außensicht im Attraktionskino hin zum immersiven Erleben einer subjektivierten Diegese im Illusionskino, der sich etwa zur gleichen Zeit bis in die frühen 1920er Jahre hinein vollzieht.



Abb. 4: »Les yeux qui fascinent«: Moreno hypnotisiert seine Dienstmagd. Filmstill aus: Les Vampires (F 1915/16, Louis Feuillade).



Abb. 5: »Les yeux qui fascinent«: Emblematische Einstellung Morenos. Filmstill aus: Les Vampires (F 1915/16, Louis Feuillade).

V

Tatsächlich ist dieser Entwicklungssprung des filmischen Repräsentationsmodus besonders prägnant am Fall der Inszenierung des Bild- und Erzählmotivs ›Hypnose‹ zu beobachten. Anhand zweier Filmbeispiele, die beide ›Hypnose‹ thematisieren, sei dieser sukzessive Wechsel abschließend kenntlich gemacht.

Aus dem Jahr 1916 (also aus dem Jahr, in dem auch Münsterbergs Buch erschien) stammt der Film *Les yeux qui fascinent*, ein Teil aus der Filmserie *Les Vampires* von Louis Feuillade. Was die Inszenierung von Hypnose betrifft, so erscheint *Les yeux qui fascinent* als ein Zeugnis des *Übergangs* vom ostentativen zum immersiven Modus. Zwar wird in dem ganzen Film die Hypnose nicht mehr primär über die beschwörend bewegten ausgestreckten Arme und das Spiel der Hände inszeniert, sondern jetzt stärker über die Augenfixation, aber der Vorgang wird nach wie vor in ungeschnittenen langen Einstellungen gezeigt, und die Blickrichtung des Hypnotiseurs bleibt – wie bisher – quer zur Sichtachse der Zuschauer. Sie schauen mithin weiterhin eher distanziert auf das Geschehen.

Allein zu Beginn des Films wird die hypnotische Kraft des Blicks der Hauptfigur dieser Episode, Moreno, dadurch präsentiert, dass die Figur in einer etwas länger stehenden Nahaufnahme unmittelbar in die Kamera starrt und mithin die Filmzuschauer adressiert. Indes erscheint diese Einstellung nach einem ankündigenden Zwischentitel, der Moreno als einen Mann vorstellt, dessen Blick eine schreckliche hypnotische Kraft besitze, eher als emblematische Zurschaustellung dieser Fähigkeit der Figur, denn als ein illusionierendes, immersives Element.



Abb. 6 a, b, c: *Filmische Fixation*. Filmstills aus: *Dr. Mabuse, der Spieler* (D 1922, Fritz Lang).

Die Einstellung ist vom eigentlichen Geschehensfluss der Handlung abgelöst; sie stellt uns die Figur auf eine Weise vor, die einerseits an den auf die Kamera mit seinem Revolver anlegenden Cowboy Gilbert M. Anderson in Porters *The Great Train Robbery* (USA 1903) erinnert (eine emblematische Einstellung, die auch nirgends im Geschehensfluss unmittelbar verortet war), andererseits an die ostentativen Figurenpräsentationen in den selbstreflexiven Prologen früher Langfilme.⁴⁹ Wie diese, so steht die Einstellung Morenos noch in der Tradition des Attraktionskinos.

Am zweiten, dem ungleich prominenteren Beispiel, der Kartenspielszene aus *Dr. Mabuse, der Spieler* von 1922, lässt sich dann etwas ganz Ähnliches beobachten wie das, was Münsterberg beschrieb. Die mediale Inszenierung mit Kamera, Schnitt und weiteren Techniken greift unmittelbar in die Inszenierung von Hypnose ein, zeigt letztere nicht nur, sondern macht die Aufmerksamkeitsfixierung, die sie selbst herstellt, spürbar, sie kreierte bei den Filmzuschauern eine Art suggestiv-immersiven Effekt. Mabuse sucht in der Szene nicht allein der Figur des Staatsanwalts Wenk hypnotisch zu suggerieren (letztlich erfolglos), eine dessen Spielerfolg verhindernde Karte zu ziehen, die Szene selbst, so wurde von Zeitgenossen oft angemerkt, wirke suggestiv. Das Gesicht Mabuses, das den konkreten Raum ausblendend vor schwarzem Hintergrund erscheint und sich langsam auf die Kamera zu bewegt, und die Augen – besonders im extremen *Close-up* – laden zur Fixation ein. Sie wenden sich dem Schnittprinzip folgend an Wenk – und an uns, die Zuschauer. Großaufnahmen, Masken und Blenden kaschen das Sichtfeld der Filmbilder zudem zusätzlich ab. Der für die Hypnose so wichtige Akt der Fokussierung von Aufmerksamkeit wird hier – ganz im Sinne Münsterbergs – ins Filmbild selbst verlegt. Hinzu kommen Repräsentationen subjektiven Erlebens durch die Vergrößerung und extreme Gestaltung von Schrift wie im – teils als

Überblendung eingesetzten – Schriftzug »Tsi Nan Fu« oder bei dem Befehl Mabuses auf den Zwischentiteln: »Sie nehmen!«

In dieser Szene beobachten wir nicht länger einen Hypnotiseur, der quer zu unserer Sichtachse agiert. Jetzt hat er sich umgewandt und setzt uns – wie der Film selbst – seiner suggestiven Kraft aus.¹⁰ Die Übertragung des Hypnose-Motivs auf den Film hat sich nun in einer neuen medialen Form ausdifferenziert, und man versteht gleichzeitig angesichts der avancierten Techniken des Films zur Aufmerksamkeitslenkung, die hier zum Einsatz gelangen, was die Theoretiker meinen, die von der hypnotischen Macht des Kinos sprechen.

Mit einigem Recht kann man Fritz Langs Hypnose-Inszenierung in dieser Szene – weit über das Hypnose-Motiv hinaus – als eine Art Emblem lesen für den grundlegenden Positions- und Erlebenswechsel der Zuschauer vom Dispositiv des Kinos der Attraktionen mit seinem ostentativen Modus hin zum immersiven Modus des entwickelten narrativen Kinos. Hier zeigt sich *in nuce* jene (selbstverständlich nicht auf das narrative Motiv der Hypnose zu reduzierende) immersive Inszenierungs- und Erlebnisweise besonders markant, die Epstein meinte, wenn er von filmischer »Gefühlsübertragung« sprach.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Tom Gunning: Cinema of Attraction, in: *Wide Angle* 8 (1986) 3–4, S. 63–70. Siehe auch André Gaudreault: *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris 2008.
- 2 Vgl. Vanessa R. Schwartz: *Cinematic Spectatorship before the Apparatus. The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris*, in: Leo Charney, dies. (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, Los Angeles, London 1995, S. 297–319.
- 3 Zum Konzept »Immersion« in verschiedenen Medien vgl. Marie-Laure Ryan: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, London 2001 (Parallax).
- 4 Vgl. Tom Gunning: *An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator* (1989), in: Linda Williams (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Films*. New Brunswick 1995, S. 114–123.
- 5 André Bazin: *Ontologie de l'image photographique* (1945), in: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1985, S. 9–17, hier S. 14.
- 6 Jean Epstein: *Ciné-Analyse ou poésie en quantité industrielle* (1949), in: ders.: *Écrits sur le cinéma 1921–1953*, 2 Bde. Paris 1975 (Cinéma club), Bd. 2, S. 53–58, hier S. 54.
- 7 Margrit Tröhler: *Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers*, in: *Montage AV* 18 (2009) 1, S. 49–74, hier S. 65.
- 8 Epstein, *Ciné-Analyse* (Anm. 6), S. 54f.
- 9 Jean Epstein: *Bonjour Cinéma*. Paris 1921, S. 107.
- 10 Vgl. Isabelle Stengers: *The Deceptions of Power. Psychoanalysis and Hypnosis*, in: *SubStance* 19 (1990) 2–3 (No. 62/63; Special Issue): *Thought and Novation*, hg. von Judith Schlanger, S. 81–91. Zum Verhältnis des psychoanalytischen Konzepts der Übertragung zur Hypnose siehe insbes. S. 84f.
- 11 So formulierte es Margit Freud; Freuds Nichte wandte sich gegen die Vermischung von Hypnotismus und Psychoanalyse in Fritz Langs Film *DR. MABUSE, DER SPIELER* (D 1922): »Die Psychoanalyse

- ist gerade das Gegenteil von Hypnose. Sie trägt nicht fremden Willen in ein fremdes seelisches Gefüge ein, sie trägt vielmehr durch Abreagieren vom eigenen seelischen Gebilde ab, löst gleichsam die Seele selbst in ihre Elemente auf.« Margrit Freud: Ein Film und die Psychoanalyse – »Doktor Mabuse, der Spieler«, in: Das blaue Heft 3 (1922), S. 870–871, hier S. 871.
- 12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: System der Philosophie. Dritter Teil. Die Philosophie des Geistes, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Hermann Glockner. Stuttgart 1958, Bd. 10, S. 193.
 - 13 Vgl. unter anderem Bernheims Darstellung der eigenen Experimente in: Hippolyte Bernheim: Neue Studien über Hypnotismus, Suggestion und Psychotherapie (1891). Leipzig, Wien 1892.
 - 14 Auguste Forel: Der Hypnotismus, seine Bedeutung und seine Handhabung. Stuttgart 1889, S. 28.
 - 15 Ebd., S. 17 und S. 37.
 - 16 Hegel, Die Philosophie des Geistes (Anm. 12), S. 174, vgl. auch S. 195.
 - 17 Vgl. Mirjam Bugmann: Der »Hexenmeister« vom Burghölzli. Auguste Forels Hypnotismus im Vorlesungssaal und in der Klinik, in: Iris Ritzmann, Wiebke Schweer und Eberhard Wolff (Hg.): Innenansichten einer Ärzteschmiede. Lehren, lernen und leben – aus der Geschichte des Zürcher Medizinstudiums. Zürich 2008, S. 59–75, hier S. 64.
 - 18 Vgl. Georges Didi-Huberman: Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot (1982). München 1997.
 - 19 Vgl. Carl Michel: Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie Maler und Bildhauer, Teil 1: Die körperliche Beredsamkeit: Gebärden – Seelenzustände – Stimme. Rollenstudium – Spielen. Köln 1886.
 - 20 In diesem Sinne argumentiert Robert Stockhammer: Der Hypnotiseur, seine Sätze, seine Augen, in: ders.: Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880–1945. Berlin 2000 (LiteraturForschung), S. 57–87.
 - 21 Vgl. Stefan Andriopoulos: Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos. München 2000.
 - 22 Elaine Showalter: Introduction, in: George Du Maurier: Trilby (1894). Oxford, New York 1995 (Oxford World's Classics), S. vii–xxi, hier S. vii.
 - 23 TRILBY HYPNOTIC SCENE, USA 1895, für Edison Kinetoscope (Nr. 135); TRILBY DEATH SCENE, USA 1895, für Edison Kinetoscope (Nr. 136); TRILBY QUARTETTE, USA 1895, für Edison Kinetoscope, (Nr. 137). Nähere Angaben in Charles Musser: Edison Motion Pictures, 1890–1900. An Annotated Filmography. Pordenone, Washington D.C. 1997. Die Nummerierung bezieht sich auf dieses Verzeichnis (vgl. S. 187).
 - 24 Für einen Überblick allein über die Geschichte der Filmadaptionen des Trilby-Romans in den ersten zwei Dekaden des Kinos sowie über die damit verbundene »Trilbymania« vgl. Kaveh Askari: Trilby's Community of Sensation, in: Vanessa Toulmin, Simon Popple (Hg.): Visual Delights – two. Exhibition and Reception. Eastleigh 2005, S. 60–72.
 - 25 THE MESMERIST, OR BODY AND SOUL, GB 1898, George Albert Smith.
 - 26 Vgl. John Barnes: Pioneers of the British Film. London 1986, S. 192, sowie Frank Gray: Smith the Showman. The Early Years of George Albert Smith, in: Film History 10 (1998) 1, S. 8–20.
 - 27 LE MAGNÉTISEUR, F 1897, Georges Méliès; THE HYPNOTIST'S REVENGE, F 1909, Georges Méliès; THE CRIMINAL HYPNOTIST, USA 1909, David Wark Griffith; LE DOMESTIQUE HYPNOTISEUR, F 1907, Lucien Nonguet (Hauptrolle: Max Linder); MAX HYPNOTISÉ, F 1910, Max Linder.
 - 28 Vgl. Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt/M. 2002, S. 61.
 - 29 Ganz ähnlich verbindet sich Hypnose mit Zauberei in dem Biograph-Film THE POSTER GIRLS AND THE HYPNOTIST (USA 1899). Hier erweckt ein Hypnotiseur die Bilder von Ballett-Tänzerinnen an einer Plakatwand zum Leben. Filmtechnische Grundlage ist auch hier der Stopptrick.
 - 30 Victor Noack: Der Kientopp (1912), in: Jörg Schweinitz (Hg.): Prolog vor dem Film, Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914. Leipzig 1992, S. 70–75, hier S. 74.
 - 31 Robert Gaupp: Die Gefahren des Kino (1911/12), in: Schweinitz (Hg.), Prolog (Anm. 30), S. 64–69, hier S. 67.

- 32 Ebd.
- 33 Albert Hellwig: Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen (1914), in: Albert Kümmel, Petra Löffler (Hg.): Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare. Frankfurt/M. 2002, S. 115–128.
- 34 Gustave Le Bon: Psychologie des foules. Paris 1895.
- 35 Hermann Duenschmann: Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. Eine sozialpolitische Studie (1912), in: Kümmel, Löffler (Hg.), Medientheorie 1888–1933 (Anm. 33), S. 85–99, hier S. 90. Duenschmann bezieht sich mit einer Fußnote *expressis verbis* auf Le Bon, Psychologie (Anm. 34).
- 36 Duenschmann, Kinematograph (Anm. 35), S. 93.
- 37 Hugo Münsterberg: Gedankenübertragung, in: August Gruber (Hg.): Berichte der Naturforschenden Gesellschaft zu Freiburg i. Br. Freiburg/Br. 1889, Bd. 4, S. 148–170.
- 38 Hugo Münsterberg: Hypnotism and Crime, in: McClure's Magazine 30 (1908) 3, S. 317–322, hier S. 317.
- 39 Crary, Aufmerksamkeit (Anm. 28), S. 59.
- 40 Für eine ausführlichere Darstellung von Münsterbergs ästhetischer und filmästhetischer Konzeption siehe mein Vorwort: Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum, in: Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Film, hg. von Jörg Schweinitz. Wien 1996, S. 9–26.
- 41 Hugo Münsterberg: The Photoplay (1916), in: Allan Langdale (Hg.): Hugo Münsterberg on Film. New York, London 2002, S. 44–162, hier S. 81.
- 42 Hugo Münsterberg: Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung. Leipzig 1908, S. 239.
- 43 Epstein, Bonjour Cinéma (Anm. 9), S. 107.
- 44 Vgl. Roland Barthes: En sortant du cinéma, in: Communications 23 (1975), S. 104–107.
- 45 Vgl. Raymond Bellour: Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités. Paris 2009.
- 46 Barthes, En sortant du cinéma (Anm. 44), S. 107.
- 47 Münsterberg, The Photoplay (Anm. 41), S. 108.
- 48 Ebd.
- 49 Näheres zu den Prologen früher Langfilme und deren Verwurzelung in der Tradition des Attraktionskinos in Jörg Schweinitz: Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm, in: Montage AV 12 (2003) 2, S. 88–102.
- 50 Fritz Langs Film vollzieht hier gleichsam jenen Übergang nach, den Ruggero Eugeni als Übergang von der im 18. Jahrhundert verwurzelten »classical magnetic scene« (»In the middle of the scene, there is the pair magnetized – magnetizer; around them there is an audience which may be large or small.«) hin zu einer zweiten »hypnotic scene« bezeichnete, die im 19. Jahrhundert schrittweise Dominanz erlangt habe und die Suggestion von Publika ins Zentrum rückt (»the hypnotist's magnetic gaze rotates 90 degrees and turns to the audience«); Ruggero Eugeni: The Pantom of Relationship, the Poverty of Cinema and the Excess of Hypnosis, in: Cinema & Cie 2 (2003), S. 47–53, hier S. 47f.

Transfer zwischen Schrift und Bild in den *Répliques* von Patrice Hamel

Benützt man den Haupteingang der Gare du Nord in Paris, so sieht man über einem auf der großen Glaswand folgenden roten Schriftzug (Abb. 1): »entrée«. Die Platzierung dieser Schrift oberhalb des Eingangs in den Nordbahnhof erleichtert zweifelsohne deren Entzifferung. Wäre sie an einem anderen Ort angebracht, z. B. auf einer Leinwand im Museum, so hätte man vielleicht Mühe, sie sogleich als Schrift zu erkennen. Man wäre wohl versucht, in ihr graphische oder bildhafte Elemente auszumachen. Da es sich aber um einen Eingang – »une entrée« – handelt, ist unser Auge aufgrund des räumlichen Kontexts schnell bereit, die graphischen und bildhaften Elemente zum erwähnten Schriftzug zu ergänzen.

Da er auf einer Glaswand aufgetragen ist, lässt er sich auch von innen her lesen. Und erstaunlicherweise ergibt sich dabei folgende Buchstabenfolge (Abb. 2): »sortie«. Dieselben graphischen Elemente vermitteln, je nachdem von welcher Seite man sie betrachtet, jeweils einen entgegengesetzten Sinn. Aus »Eingang« wird »Ausgang« und umgekehrt. Mit andern Worten, die Position des Betrachters bestimmt, was der Schriftzug aussagt. Dadurch erhält er eine plastische Dimension, einer Skulptur ähnlich, die man von vorne und von hinten betrachten kann. Er scheint in sich selbst keine feststehende Bedeutung zu tragen. Vielmehr lässt der materiell gleich bleibende Schriftzug eine an sich überraschende semantische Widersprüchlichkeit zu, die man von den Palindromen her kennt. Hier betrifft die Palindromie aber die Buchstaben selbst.

Hielte man von außen einen Spiegel vor den Schriftzug »entrée«, so würde er ihn sogleich übersetzen in »sortie« und umgekehrt. Obwohl man draußen wäre, würde die Schrift einem mitteilen, man sei drinnen und der Eingang sei ein Ausgang. Der rote Schriftzug, angebracht auf der Schwelle zwischen Innen und Außen, reflektiert somit die Berührung der beiden getrennten Räume, denn die Glaswand hat an beiden Räumen gleichzeitig Teil. Indem sie verbindet, trennt sie zugleich. Zudem vermag sie auch als Spiegel zu fungieren. Sie ist sowohl transparent als auch opak.¹ Die Glaswand gibt den Blick frei nach innen und spiegelt gleichzeitig die dem Bahnhof gegenüberliegenden Häuserfassaden wider. Dadurch sieht man beide Räume – Innen und Außen – simultan, obwohl man sich immer nur in einem befindet.

In dieser knappen Präsentation einer ersten *Réplique* von Patrice Hamel, einem Pariser Künstler, sind fünf verschiedene mögliche Zugänge zum Verhältnis von Bild und Schrift enthalten, die ich in der Folge zu entfalten versuche. Der erste betrifft das Verhältnis von Schrift und Bild im engeren Sinn, denn die graphischen Elemente, die wir wahrnehmen, sind ja keine Buchstaben, sondern haben eher Bildcharakter. Ein zweiter betrifft den Betrachter, der einen Schriftzug mit Buchstaben entdeckt, indem er in seiner Vorstellung gewisse graphische Elemente unterdrückt und andere zu Buchstaben ergänzt. Durch diese Tätigkeit wird aus dem Betrachter ein Leser. Drittens geht es um die gestalterischen Möglichkeiten von Schrift im öffentlichen Raum. Patrice Hamel bezeichnet sich selbst als »plasticien«.² Das hat nichts mit Schönheitschirurgie zu tun, sondern meint in den angewandten Künsten die räumliche Gestaltung ganz verschiedener Materialien, so etwa bei Hamel der Schrift. Viertens zeigt sich in dieser *Réplique* eine Reflexion, die durch die semantische Dimension des Schriftzugs ausgelöst wird. Dieser von der Schrift ablösbare Sinn bezieht sich auf den Raum, in welchem die Schrift gestalterisch auftritt. Dabei spielt die potentielle Gleichzeitigkeit von sich ausschließenden Bedeutungen – z. B. »entrée« und »sortie« – eine wichtige Rolle. Und fünftens, nochmals auf das Verhältnis von Schrift und Bild zurückkommend, beinhalten die *Répliques* eine Reflexion auf das Phänomen der Schrift selbst, d. h. auf ihre Orientierung im Raum sowie auf ihre funktionale Transparenz in der Übertragung von Bedeutungen.

Patrice Hamel lebt und arbeitet als Bühnenbildner, Theater- und Filmregisseur sowie als Dichter in Paris.³ Er unterrichtet an der École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre. Seit gut 15 Jahren produziert er die sogenannten *Répliques*, die er im öffentlichen Raum, vor allem in Paris, ausstellt. Diese Werke nennt er auch »écriture plasticienne«⁴ im erwähnten Sinn der räumlich-plastischen Gestaltung von Schrift. Es handelt sich bei der *Réplique* an der Gare du Nord nicht um visuelle Poesie, denn diese geht bekanntlich von fest gefügten Buchstaben aus, um aus denselben bildhafte Kompositionen zu schaffen, in welchen die Rechtsläufigkeit der Schrift aufgehoben ist und sich aufgrund der Polysemie neue, komplexe Beziehungen zwischen Schrift und Bild ergeben. Was aber die konkrete Poesie in ihrer bildhaften Ausprägung mit den *Répliques* von Hamel gemeinsam hat, ist die Infragestellung der Idealität und der Transparenz der Buchstabenschrift. Normalerweise kommt den Buchstaben die Aufgabe zu, einen sprachlichen Sinn aufzubewahren, so dass dieser jederzeit durch eine Lektüre wieder abgelöst werden kann. Den Buchstaben haftet eine Idealität an, welche deren Form und Gestalt bei der Sinnproduktion nicht weiter beachten muss. Das funktionale Lesen behandelt die Buchstaben als wären sie nur sichtbar, um auf unsichtbare, ideelle Bedeutungen zu verweisen. Dieser Leseautomatismus gerät bei den *Répliques* ins Stocken. Sie verleihen den Buchstaben eine bildhafte und plastische Dimension, welche die Sinnproduktion zugunsten anderer Bezüge aufhält, z. B. zur Farbe der graphi-

schen Elemente, zu ihrem Format, ihrer Lage im Raum, der Bedeutung, welche die Buchstaben hervorbringen in Beziehung auf ihre spezielle Raumsituation, usw. Die Lesegeschwindigkeit wird dabei stark reduziert. Der Leser ist zuerst einmal Betrachter eines Bildes oder einer Plastik, die erst mit der Zeit eine semantische Dimension entfaltet, die aber ihrerseits den Sinn des ganzen Kunstwerks nicht zu erschöpfen, sondern nur einen Teil desselben auszumachen vermag.

Im Gegensatz zur Verlangsamung der Lesegeschwindigkeit vollzieht sich der Umschlag von der einen Bedeutung in die andere blitzschnell und handstreichartig. Es lassen sich drei verschiedene Zeitlichkeiten in den *Répliques* ausmachen: erstens eine räumlich-bildhafte, in der der Lektüreprozess zugunsten der Bildbetrachtung unterbrochen wird, zweitens die übliche Lesegeschwindigkeit, die dann einsetzt, wenn ein Wort erkannt und verstanden wird, und drittens der Umschlag vom einen Wort ins andere und wieder zurück. In der Wahrnehmung einer *Réplique* folgen diese drei Formen von Zeitlichkeit aufeinander, überlagern sich aber, wenn die *Réplique* einmal in ihrer Komplexität erfasst worden ist.

Der Begriff ›réplique‹ verweist auf diesen Stau der Bedeutungen und der Zeiterfahrung. Von Lateinisch *replicare* trägt er seinerseits die Bedeutung des Zurückbiegens, Zurückwendens aber auch des Reflektierens in sich. Von *plicare* (falten) abstammend, bezeichnet er etwas, das ent-faltet werden kann. Insofern stellen alle *Répliques* von Patrice Hamel ›Falten‹ dar, die man auf den ersten Blick nicht als solche erkennt, die aber, beim genaueren Hinsehen, im Zusammenspiel zwischen Wahrnehmung und Reflexion als solche aufgehen. Interessanterweise kann *replicare* im Lateinischen auch das Entrollen und Lesen einer Schriftrolle bedeuten. So steht denn auch der Leseakt in seiner ganzen Komplexität zwischen Sinn und Sinn, zwischen sinnlicher Wahrnehmung und sinnstiftender Tätigkeit, zwischen Schrift und Bild, im Zentrum der *Répliques* von Hamel.

Einerseits meint der Ausdruck ›réplique‹ auf Französisch eine knappe und prompte Antwort auf eine Aussage. Diese Knappheit kommt in den Werken Hamels dadurch zum Ausdruck, dass es sich in ihnen zumeist nur um ein oder höchstens zwei Wörter handelt. Ebenso zeigt sie sich in der Schnelligkeit des Umschlags der verschiedenen Bedeutungen. Indem die *Répliques* sich immer in einer ganz bestimmten räumlichen Konstellation befinden, treten sie mit dieser jeweils in eine Art Dialog. Das *Translokale*, die je bestimmte Raum- und Zeitlage transzendierende Dimension der Schrift, tritt in eine Beziehung von Frage und Antwort zu ihrer jeweiligen konkreten, *lokalen* Situation. Dadurch legen die *Répliques* eine künstlerische Reflexion frei auf das, den jeweiligen Raum und die jeweilige Zeit überschreitende, *transzendierende* Moment jeder Schrift. Ihr Thema kann somit als das *Trans-* des Transfers, des Transportes von Bedeutung bestimmt werden, wobei die *Répliques* es nicht als Gegenstand einer theoretischen Betrachtung *vor* sich haben. Vielmehr tragen sie es an sich selbst, denn andererseits kann sich das französische Wort ›réplique‹ auch auf eine Kopie oder

eine Reproduktion in der Kunst beziehen. Jede *Réplique* ist eine Reproduktion ihrer selbst, wobei noch nicht klar ist, was ›selbst‹ in diesem Zusammenhang bedeuten kann. Die Kunstobjekte weisen eine ›innere‹ Differenz auf, die sich im Betrachter erst aus der Spannung von Bild, Skulptur und bedeutender Schrift auftut. Beim Beispiel von ›entrée‹ und ›sortie‹ an der Gare du Nord sind es zwei verschieden verortete Blicke, die die Entfaltung dieser ›inneren‹ Differenz des einen Schriftzugs ermöglichen. Wie wir gesehen haben, kann der zweite Blick nicht vom selben Ort ausgehen. Er erfordert eine Überschreitung – eine ›trans-ition‹ – der Schwelle, die den Innen- vom Außenraum trennt. Es scheint sich hier um eine künstlerische, praktische und nicht um eine theoretische Reflexion zu handeln, welche die räumliche Trennung von Innen und Außen in ihrer Beziehung zur Entstehung von Sinn und Bedeutung der Buchstabenschrift zum Gegenstand hat.

Ich möchte nun anhand einer weiteren *Réplique* auf diesen ›zweiten Blick‹, den *second regard* genauer eingehen (Abb. 3). Es handelt sich um eine Bodeninstallation aus Neonröhren, die mit etwas gutem Willen das Wort ›regard‹ ergibt, das sich durch die Spiegelung im gegenüberliegenden Fenster sogleich in ›second‹ verwandelt. Der Spiegeleffekt des Fensters übersetzt ›regard‹ in ›second‹. Die Lichtinstallation bringt einen zweiten immateriellen Wortkörper aus sich hervor, der mit dem ersten in einen unerwarteten semantischen Bezug tritt. Außer der Tatsache, dass die beiden Wörter gleich viele Buchstaben besitzen, weist nichts auf ihre mögliche Nähe hin. Keine verbindende Idee geht ihnen voraus. Erst die besondere graphische und plastische Gestaltung der Neonröhren ermöglicht diesen Spiegeleffekt, der seinerseits auf der Umkehrung von links und rechts beruht. Dadurch stellt diese *Réplique* eine Grundeigenschaft ihrer selbst dar, nämlich nicht auf einen, und schon gar nicht auf den ersten Blick erkannt werden zu können, sondern mindestens zwei Blicke vorauszusetzen, welche die in ihr verborgene Möglichkeit einer zweiten Bedeutung freilegen.

Diese Selbstdarstellung ist jedoch Resultat einer Anordnung graphischer und plastischer Elemente, welche die semantische Ebene der Buchstaben graphisch unterschreitet. Auch wenn das ›e‹, das zweite ›r‹ und das abschließende ›D‹ als solche erkannt werden können, weisen die andern drei Elemente nicht zwingend auf die Buchstaben ›r‹, ›G‹ und ›a‹ hin. Erst die seitenverkehrte Spiegelung, die auf leicht lesbare Weise das Wort ›second‹ hervorbringt, gibt dem Betrachter die Sicherheit, die Anordnung der Neonröhren als ›regard‹ zu entziffern. Mit andern Worten, erst das Entziffern der gespiegelten, immateriellen Reproduktion im Fenster bringt die Bedeutung des materiell vorliegenden Originals hervor.

Der ganze Deutungsprozess dieser *Réplique* vollzieht das, was die beiden Wörter ausdrücken – ›second regard‹. Zuerst kommt ›second‹, die Kopie, und dann erst ›regard‹, das Original, der Blick, der als *zweiter Blick* eine Dimension im Lesen der Buchstaben eröffnet, die dem automatischen und funktionalen Lesen



Abb. 1 u. 2: Réplique n° 11 (1997), Version n° 2 (1998).

auf immer entgehen muss. Dieser zweite Blick unterschreitet wiederum den Buchstaben als ideale Gestalt, die ihrerseits immer von ihrer konkreten, sinnlichen Form ablenkt und durch das Aneinanderreihen der Buchstaben von links nach rechts einen Sinn vermitteln will. Dadurch hält er am bildhaften Sehen dieser Konstellation fest und lässt es nicht sogleich zugunsten einer ideellen Bedeutung verschwinden.

Jemandem, der der französischen Sprache nicht mächtig ist oder der einem ganz andern Kulturraum angehört, würde sich diese *Réplique* nicht erschließen. Er könnte wohl die Spiegelsymmetrie in den graphischen Elementen beobachten, aber diese würden für ihn wohl kaum einen Sinn ergeben. Das heißt, dass sich die *Répliques* weder nur auf die semantische Relation der Buchstaben noch auf die bildhaft-plastische Dimension der graphischen Elemente reduzieren lassen, sondern dass sie immer beides zusammenführen, um dadurch zu zeigen, wie sich sowohl die bildlich-graphische als auch die semantische Ebene in der Buchstabenschrift gegenseitig voraussetzen.

Anhand einer nächsten *Réplique* möchte ich ein Thema weiter vertiefen, das ich bereits angesprochen habe, die Tatsache nämlich, dass in diesen Werken von Patrice Hamel die semantische Dimension nur einen Teil des ganzen Kunstwerks auszumachen vermag. Was heißt hier ›Teil‹, und welches ist seine Beziehung zum ›Ganzen‹ des Kunstwerks? Wie bereits angedeutet, entsteht durch diese Beziehung eine Art von Dialog innerhalb der verschiedenen Bedeutungen des Wortes ›Sinn‹,

Abb. 3: Réplique n° 25 (2002),
Version n° 1 (2002).



den ich bereits als eine künstlerische Reflexion auf das *Transzendierende* und *Translokale* der Schrift bestimmt habe. Ausgelöst wird diese Reflexion durch die plastische Dimension der *Répliques*, die den Leser auffordert, sich wie bei einer Skulptur um das Werk herum zu bewegen und es von verschiedenen Seiten zu betrachten. Der Leser bewegt nicht nur die Augen, sondern seinen ganzen Körper und bringt erst durch diese Bewegung den komplexen Sinn eines solchen Werks hervor. Er muss sich den Sinn sozusagen gehend erschließen. Dadurch kommt in dieser graphischen Anordnung eine Art von kinetischer Energie zum Ausdruck, die in den Buchstaben steckt, so wie sie Hamel bildet, die aber beim Lesen einer gewöhnlichen Buchstabenschrift nicht zum Vorschein kommt.

Es handelt sich bei dieser *Réplique* um eine Lichtprojektion auf einer Treppe im Stadttheater von Roanne aus dem Jahre 1998 (Abb. 4). Ging man damals die Treppe hoch, so konnte man zu seinen Füßen, mit etwas Phantasie, die beiden Wörter »sens unique« lesen. Dieser sprachliche Ausdruck ist in sich mehrdeutig. Einerseits bezeichnet er eine Einbahnstraße. Das könnte in dieser konkreten Raumsituation bedeuten, dass man die Treppe nur hochgehen kann, zum Hinuntersteigen aber eine andere benutzen soll. »Sens unique« hätte somit einen funktionalen Sinn im öffentlichen Raum, so etwa wie ein Richtungsschild. Andererseits kann sich »sens unique« auch auf die Leserichtung von links nach rechts der griechisch-lateinischen Schrift beziehen, die auch eine Art von kultureller Einbahnstraße darstellt. Und zu guter Letzt kann dieser Ausdruck auch »einziger Sinn von etwas« bedeuten.

Es ergeben sich somit drei mögliche Lesarten: Die erste bezieht sich richtungsweisend auf den Raum, in welchem die Leuchtschrift erscheint. Die zweite bezieht sich auf die Schrift selbst und auf ihre Rechtsläufigkeit, und die dritte auf deren Sinn dimension. Dadurch verknüpft diese *Réplique* drei verschiedene Bedeutungen



Abb. 4: Réplique n° 6 (1994), Version n° 2 (1998). Abb. 5: Réplique n° 6 (1994), Version n° 4 (2006).

des Wortes »sens«: eine räumlich-körperbezogene, eine schriftbezogene und eine die abstrakte Bedeutung des Wortes betreffende.

Je nachdem worauf diese Leuchtschrift projiziert wird, kann sich ihr Sinngeflecht verändern. Patrice Hamel hatte sie im Jahre 2005 jeweils nachts von einem rotierenden Lichtträger aus auf eine Straßenkreuzung projiziert. Durch diese neue lokale Bestimmung verändert sich auch ihr Sinn, d. h. das Translokale des Schriftzugs »sens unique« bildet eine neue Variante, die nur für diese einzigartige Position gilt. Es existieren aber noch weitere Versionen dieser einen *Réplique*, beispielsweise in Form einer Projektion auf eine Hauswand in Paris (Abb. 5). Mit anderen Worten, jede *Réplique* kann verschiedene Varianten hervorbringen, die Hamel »Versions«⁵ nennt und die sich, je nach räumlichem Kontext voneinander unterscheiden. Wie bei der Aufführung eines Theatertextes oder der Interpretation einer Musikpartitur kann jede Installation der scheinbar gleichen *Réplique* neue komplexe Bedeutungen hervorbringen, die von der räumlichen Konstellation abhängen, in welcher die *Réplique* sich jeweils befindet, auf welche sie aber auch selber einwirken kann. Von dieser Wirkung verspricht sich Patrice Hamel einiges. Er glaubt, dass seine *Répliques*, von denen sich die meisten im öffentlichen Raum befinden, auf diesen auch einzuwirken vermögen. So ist er überzeugt, dass seine Arbeiten die Aufmerksamkeit der Passanten auf den öffentlichen Raum lenken und dadurch dessen sinnstiftenden, kulturellen aber auch politischen Funktionen beeinflussen können.

Doch zurück zur Treppe im Stadttheater von Roanne. Missachtet man die Richtungsanweisung und steigt die Treppe hinunter, so entsteht der Ausdruck »unique sens«, der durch die Voranstellung von »unique« einerseits eine Verstärkung der Bedeutungen »einziger Sinn« und »einzige Richtung«, andererseits aber den Verlust der Bedeutung »Einbahnstraße« hervorruft –, was nicht weiter erstaunt, da man ja die Treppe hinuntersteigt. In dieser *Réplique* befindet sich die Spiegelachse nicht

außerhalb des Lichtkörpers, wie bei »second regard«, sondern reduziert sich in jedem der beiden Komplexe auf je einen Spiegelpunkt – sowohl in »sens« wie auch in »unique«. Jedes einzelne graphische Element innerhalb eines Wortkomplexes wird an diesem einen Punkt gespiegelt und bringt dadurch sich selbst von der andern Seite her betrachtet hervor. Hier zeigt sich der Unterschied zwischen graphisch-geometrischer und symbolisch-sprachlicher Darstellung, die aber Hamel in den *Répliques* aufeinander bezieht. Denn die beiden Wörter tauschen ihre Positionen: »sens unique« wird zu »unique sens«, weil sich eben links und rechts von der gegenüberliegenden Seite her vertauschen.

Gewinnt die Schrift eine plastische Dimension und verliert sie ihren gewöhnlichen Charakter des Aufgedruckten oder Aufgemalten, so wirkt sie als ein räumliches Gegenüber, das auch von seiner Rückseite her betrachtet werden kann und in welchem sich folglich die Links-Rechts-Position vertauscht. Diese Sicht von der gegenüberliegenden Seite aus ergibt bei den *Répliques* wiederum eine Schrift, die von links nach rechts verläuft. Dadurch wird die *écriture plasticienne* von Patrice Hamel zu einer Art Januskopf, der in zwei Richtungen gleichzeitig blicken kann. Der Betrachter muss seine Position verändern, um die beiden verschiedenen Bedeutungen hinter einander zu erfahren. Das scheinbare Selbe des *einen* Schriftzugs ergibt zwei verschiedene Bedeutungen, je nach Position, wobei hier weder eine Homonymie noch eine Polysemie vorliegt.

Im Unterschied zum Palindrom, bei dem die Buchstaben ihre Ausrichtung von links nach rechts beibehalten, ermöglicht diese doppelte interne Punktspiegelung bei »sens unique«, dass der Betrachter von der gegenüberliegenden Seite aus den gespiegelten Schriftzug wiederum von links nach rechts lesen kann – diesmal aber als »unique sens«. Grund für diesen Vorgang ist die Tatsache, dass Hamel die Schrift wie ein geometrisches Bild behandelt, das mechanisch aus einer Spiegelung – hier einer Punktspiegelung – hervorgehen kann. Dadurch gelingt es ihm, die grundlegende Orientierung der Buchstaben nach rechts im Schriftraum derart in die Schwebelage zu bringen, dass sie von einer anderen Raumstelle aus zwar immer noch von links nach rechts, aber z. T. als andere Buchstaben gelesen werden können. Mit fest gefügten Buchstaben allein würde das Patrice Hamel nicht gelingen. Er ist einerseits gezwungen, graphische, ornamentale Elemente auszubilden, die von einer Spiegelungslogik beherrscht werden. Andererseits muss er sie so anordnen, dass sie das Betrachterauge reizen die graphische Anordnung als buchstabenähnliche zu erkennen und so im Betrachter den Wunsch aufkommen lassen, diese Anordnung zu Buchstaben zu ergänzen, so dass sie schließlich gelesen werden kann.

Es gibt aber auch Beispiele von *Répliques*, die dem Palindrom noch näher kommen (Abb. 6), weil die Spiegelachse vertikal in der Mitte durch die graphische Anordnung verläuft. Dadurch kann von links und von rechts dasselbe Wort »origine« erscheinen. Außer dem »e« und den beiden »i« würde man die anderen Elemente

Abb. 6: Réplique n° 21 (2001), Version n° 4 (2002).



isoliert kaum als Buchstaben erkennen. In dieser besonderen Konstellation aber wird aus dem bloßen Anschauen dieser Elemente ein Sehen und aus dem Sehen ein Lesen. Derjenige, der schaut, tastet mit seinen Augen das von ihm Angeschauten nach erkennbaren Strukturen ab. Wir sind so stark von unserer Lesegewohnheit geprägt, dass wir beim Anblick buchstabenähnlicher Gebilde sehr schnell bereit sind, diese zu Wortkörpern zusammenzufügen und sie als solche zu lesen. Dabei findet eine Reduktion vom Bild auf die sinntragende Schrift statt, die gleichzeitig das Bildhafte und das Ornamentale der Buchstabenschrift unterdrückt. Diesen Prozess der Gestalterkennung provoziert Hamel in seinen *Répliques* bewusst. Mittels ornamentartiger Elemente, die einer symmetrischen Ordnung unterliegen, lockt er das Betrachterauge an, das versucht ist, aus diesen Elementen Buchstaben zu bilden. Im gleichen Zuge aber entdeckt das Auge die Bildhaftigkeit der von ihm auf ein Wort reduzierten Gestalt. Diese Resistenz der Bildhaftigkeit basiert auf den Gesetzen der Spiegelsymmetrie, welche die vorliegenden graphischen Elemente nicht als in einem Schriftraum sich befindliche behandelt. Gemäß diesen Gesetzen wird die Rechtsläufigkeit der Buchstabenschrift in einer potentiellen, geometrischen Gleichzeitigkeit aufgehoben, die es dem Betrachter ermöglicht, von einer anderen Warte aus, aus dem identischen graphischen Material entweder dasselbe oder eben andere Wörter herauszulesen.

War es im Fall von »sens unique« möglich, »unique sens« von der gegenüberliegenden Seite ebenfalls von links nach rechts zu lesen, so kommt man im Fall von

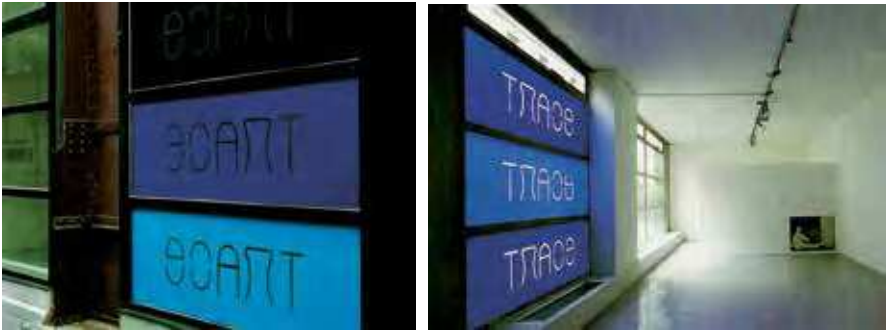
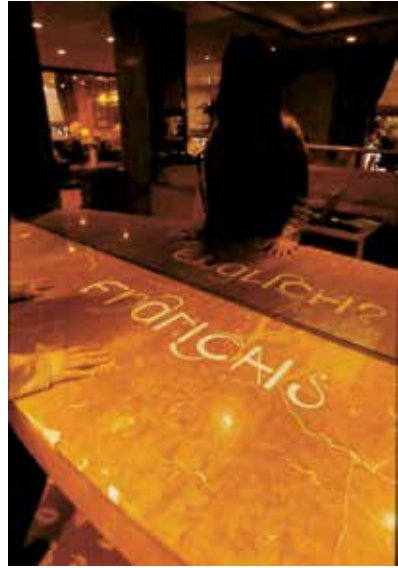


Abb. 7 u. 8: Réplique n° 16 (1999), Version n° 2 (2000).

»origine« dem Palindrom insofern näher, als man dasselbe Wort auch von rechts nach links lesen kann. Die »ikonische Palindromie« Hamels eröffnet gerade in ihrer resistenten Bildhaftigkeit neue Sichtweisen auf ein Wort. So lässt z. B. die durch die Gesetze der Spiegelsymmetrie hervorgerufene Bildhaftigkeit das »o« und das »e« als gespiegelte identisch erscheinen, was an den lateinischen Ursprung des Wortes in »OrigO« erinnert. Geometrisches Zentrum dieser *Réplique* ist das dickbauchige, anthropomorphe »g«, welches sich aus sich selbst zu gebären und hervorzubringen scheint. Ebenso findet der »Sprung« des *Ursprungs* seine bildhafte Darstellung in der unsichtbaren Symmetrieachse, die das Gebilde in zwei Teile spaltet.

In einer weiteren *Réplique* greift Hamel ein berühmtes Palindrom der französischen Sprache auf, nämlich »trace/écart« (Spur/Abstand, Differenz) (Abb. 7 und 8). Dieses Werk ist typologisch der *Réplique* an der Gare du Nord nahe verwandt, denn es ist ebenfalls in eine Glaswand eingelassen. Hier jedoch ist die ganze Glaswand bemalt und die graphischen Elemente erscheinen innen als Lichtspur – als »trace« – (Abb. 7) die sich durch das unbemalte Glas bildet und welche ihrerseits auf der gegenüberliegenden Wand wieder das Wort »écart« projiziert. Auch diese *Réplique* reflektiert auf eine zugleich sinnliche wie auch reflexive jedoch nicht begriffliche Weise, einen Zusammenhang zwischen der Spur und der Differenz. Von außen betrachtet lässt das Wortbild »écart« die Vermutung aufkommen, dass es rebusähnlich von einer inneren Differenz zu sich selbst geprägt sein könnte. Und in der Tat tragen die graphischen Elemente, die das Wort »écart« bilden, wiederum dank einer Symmetrielogik, eine zweite andere Bedeutung in sich, nämlich »trace«, die aber von links nach rechts nur von innen her gelesen werden kann. Beim Palindrom entsteht jeweils die zweite Bedeutung in der Lektüre von rechts nach links, wobei die Buchstaben weiterhin nach rechts orientiert sind. Der Unterschied zwischen den beiden Formen besteht somit darin, dass das ikonische

Abb. 9: Réplique n° 8 (1994), Version n° 1 (1998).



oder graphische Palindrom von Hamel den Raum in der Hervorbringung seiner verschiedenen Bedeutungen einbezieht. Um das Kunstwerk in seiner ganzen Dimension zu erfahren, muss der Betrachter in die Kunstgalerie eintreten.

Im Gegensatz zur *Réplique* »entrée/sortie« an der Gare du Nord ist es hier die Lichtspur, die im nicht bemalten Teil der Glaswand einerseits die Differenz (>l'écart<), zwischen Innen- und Außenraum und andererseits die Spur der Berührung (>la trace<), der beiden Räume erscheinen lässt. Diese Installation von Hamel lässt wiederum keine allgemeine begriffliche Reflexion über das Verhältnis von »trace« und »écart« zu, weil sie sich in einen spezifischen Raum – *in situ* – einschreibt. Die Metapher des Einschreibens in einen Raum ist insofern interessant, als sie einen erweiterten Begriff von Schrift eröffnet, wie ihn Patrice Hamel wohl auch intendiert. Wie wir bereits gesehen haben, setzt das Einschreiben den gängigen Schriftbegriff in Beziehung zum Bild und zur Plastik. Schreiben wird zu einem räumlichen, dreidimensionalen Vorgang. Die Schrift tritt aus der Fläche heraus und wird zu einem Gegenstand, zu einem Gegenüber, das nicht nur auf anderes, Abwesendes verweist, wie das die Wörter der Buchstabenschrift tun, sondern auch auf sich selbst, als ein zu Lesendes. Ihre Rückbezüglichkeit – z. B. bei »second regard« – führt sie als Schrift aber sogleich wieder auseinander in die räumliche Konstellation, in welcher sie sich erst entfalten kann. Diese Verräumlichung und Verkörperlichung der Schrift und ihr gleichzeitiges Einschreiben in

einen Raum verändern auch den Leser und seine Vorstellung von Sinnproduktion. Der Sinn einer Schrift ist nicht mehr in ihr als bereits bestehender angelegt, sondern wird erst durch den Leser/Betrachter je nach Position im Raum hervorgebracht. Dadurch verliert die Schrift ihre bewahrende Funktion, die sie als bloße Trägerin bei der Sinnübermittlung ausübt und bei welcher der Transfer von optisch-sinnlicher Wahrnehmung in ideell-abstrakte Bedeutung, der sich beim Lesen vollzieht, als von vorn herein schon geregelt erscheint. Die spielerische Deregulierung in den *Répliques* dieser beinahe magischen, weil unreflektierten Übertragung macht für den Betrachter das letztlich unkontrollierbare Spiel erfahrbar, das sich jeweils zwischen Bild und Schrift sowie zwischen Schriftbild und Bilderschrift einstellt. So wird die Bildhaftigkeit der Buchstabenschrift augenfällig. Im spielerischen Witz, der in den *Répliques* am Werk ist, bricht diese Magie der scheinbar unproblematischen Verwandlung von sinnlich wahrnehmbaren Buchstaben in ideelle und rationale Bezüge auf. In ihm tun sich blitzartig Denkmöglichkeiten auf, die in der ›magischen‹ Welt der rein rationalen Bedeutungen von vornherein ausgeschlossen sind: so z. B. die Einsicht, dass Sprachen keine fest gefügten, in sich abgeschlossenen Systeme sind, sondern, wie man der letzten Abbildung entnehmen kann, sich vielmehr offen aufeinander beziehen (Abb. 9).

Anmerkungen

- 1 Diese Eigenschaft teilt die Glaswand mit der Sprache, die ebenfalls sowohl transparent – einen Sinn vermittelnd – als auch opak – in der reinen Präsenz ihrer Materialität – sein kann.
- 2 Patrice Hamel: Monographie. Paris 2006, S. 132.
- 3 Siehe die Homepage von Patrice Hamel: www.patricehamel.org mit einigen Abbildungen, theoretischen Texten und der vollständigen Bibliographie.
- 4 Hamel, Monographie (Anm. 2), S. 32.
- 5 Ebd., S. 17.

Übersetzung als intermediale Form

I

Die Geschichte der ›Übersetzungen eines Bildes‹ könnte damit beginnen, dass Vincent van Gogh im Mai 1888 das sogenannte Gelbe Haus in Arles bezieht, für das er in der Folge die *décoration*¹ mit einer Serie von Bildern geplant hat. Sie sollten dem Haus die Atmosphäre eines Künstlerdomizils geben, in das er insbesondere auch Paul Gauguin einladen wollte, mit ihm zu leben und zu arbeiten. Mitte Oktober desselben Jahres malt er eines der Bilder, die später zu seinen bekanntesten gehören sollten, das *Schlafzimmer in Arles* (Abb. 1). Van Gogh hatte es als hellen, ruhigen Kontrast zu einem vorangegangenen Bild *Das Nachtcafé* gemalt, das die dunkle Seite des Lebens zeigt. Neben der kargen Einrichtung hängen an der Wand des Schlafzimmers auch zwei Portraits und eine Landschaft, so dass dieses Bild als Teil der geplanten Dekoration des Hauses das Bilder-Programm wiederum zitiert. Zwei Skizzen hatten das neue Bild dem Bruder Theo in Briefen angekündigt. Im Mai 1889 hat van Gogh es ihm nach Amsterdam geschickt, kurz darauf aber zurückgefordert, weil es leicht beschädigt worden war. Im September 1889 fertigte er sicherheitshalber zwei Repliken des Bildes an (Abb. 2, 3), eine davon war für seine Mutter und seine Schwester gedacht.

Binnen eines Jahres hat sich das ›eine Bild‹ vervielfacht. Abgesehen von den vorangegangenen Skizzen unterscheiden sich die drei Gemälde mit demselben Titel nicht nur durch die farbliche und figurale Ausführung, sondern die zuletzt gemalte ›Kopie‹ ist als eine *réduction* auch kleiner als die zuvor entstandenen Bilder. Das *Gelbe Haus*, in dem und für das sie gemalt wurden, gibt ihnen einen Ort, an dem sie Teil eines deutlich strukturierten Bildprogramms sind. Jedes der Bilder ist ein ›Original‹ van Goghs, auch wenn zwei von ihnen als Kopien nach dem ersten *Schlafzimmer in Arles* von 1888 entstanden sind. Zusammen sind sie drei Versionen desselben Sujets, deren Differenz in der Ausführung und zum Teil auch im Format liegt, bei gleicher medialer Voraussetzung der Malerei. Das erste Bild wiederholt das Referenzobjekt seines Sujets, van Goghs Schlafzimmer; die beiden anderen wiederholen bereits die Abbildung.² Das Haus ist 1944 bei einem Luftangriff zerstört und nach dem Krieg vollends weggeräumt worden. Geblieben



Abb. 1: Vincent van Gogh:
Schlafzimmer in Arles (1888).



Abb. 2: Vincent van Gogh:
Schlafzimmer in Arles (1889).



Abb. 3: Vincent van Gogh:
Schlafzimmer in Arles (1889).

sind drei Bilder, die auf sich selbst verweisen und auf ihren Urheber van Gogh in Arles, eine Episode seiner Biographie. Bis hierher ist die Beziehung zwischen diesen drei Bildern van Goghs nicht so sehr die ihrer Übersetzungen, sondern des Versuchs, sie möglichst ähnlich zu wiederholen, sie also handwerklich zu kopieren. Innerhalb der Malerei könnte man ihr Verhältnis intramedial nennen, während sie im Kontext der Biographie van Goghs und im Zusammenhang mit dem Bildprogramm der *décoration* womöglich narrative bzw. intertextuelle Bezüge aufweisen.

II

Eine erste Ausstellung von Werken van Goghs nach dem Zweiten Weltkrieg in Paris 1947 motivierte den Filmjournalisten Gaston Diehl und den Maler Robert Hessens zur Idee eines Dokumentarfilms über van Gogh. Grundlage sollten die abgefilmten Bilder der Ausstellung sein. Die Filmregie bei diesem Projekt übernahm Alain Resnais, der zuvor schon einige Interviewfilme mit Künstlern gemacht hatte. Gedreht wurde in Schwarz/Weiß auf 16mm Schmalfilm, ein Format, das gerade für den Dokumentarfilm (*cinéma vérité*) (wieder-)entdeckt worden war. Auf Musik wurde verzichtet. Ein Jahr später interessierte sich der Produzent Pierre Braunberger für das Projekt. Er regte an, den Film für die *Société du film du Panthéon* auf 35mm und diesmal mit der Musik von Jacques Besse zu wiederholen. Allerdings war die Ausstellung inzwischen abgebaut, die Bilder standen nicht mehr zur Verfügung. Grundlage für den neuen Film bildeten Photographien aus dem vorangegangenen Film, die nun anstelle der Gemälde abgefilmt wurden. Für seine Werkbiographie van Goghs orientierte sich Resnais weniger an den vielen zeitgenössischen Filmen über Malerei, die oft mit didaktischer Absicht die Analyse der Werke in den Mittelpunkt stellten.³ Das bedeutendste Beispiel ist der zeitgleich entstandene Film *Rubens* von Paul Haesaerts und Henri Storck, dessen Vorgehen, mit eingezeichneten Linien die Dynamik eines Bildes oder Blickfolgen des Betrachters zu verdeutlichen, bereits digitale Verfahren der *Palettes*-Reihe Alain Jauberts vorweggenommen zu haben scheint. Resnais folgte statt dessen Luciano Emmers Prinzip in dessen *Hiernonymus Bosch*-Film (1939), mit der Kamera in die Bilder einzudringen und so den Rahmen und die ikonische Grenze des Bildes aufzuheben. Statt einen Film über Kunst drehte Resnais einen Film über van Gogh mit dessen Bildern als Orten einer biographischen Handlung. Diese narrative Technik hat sicherlich dazu beigetragen, dass Resnais' *Van Gogh*-Film einer der bekanntesten Dokumentarfilme seiner Zeit und 1950 mit einem *Oscar* für den besten ausländischen Dokumentarfilm ausgezeichnet wurde (Abb. 4). Dieser Film steht in einer Reihe mit mehreren zeitgenössischen Filmdokumentationen über Malerei und wurde selbst Teil einer Trilogie *Drei Maler – Drei Welten*,

Abb. 4: Paul Haesaerts, *Henri Storck: Rubens (1948)*. Filmstill.



zu der außerdem *Guernica* (1950) von Resnais und *Toulouse-Lautrec* (1950) von Robert Hessens gehörten. Gerade an *Van Gogh* und dem narrativen Kamerastil des Films haben sich jedoch heftige Diskussionen über die Legitimität filmischer Darstellungen von Malerei entzündet. Dabei ging es in den meisten Fällen nicht mehr nur um die Rettung wahrer Kunst vor ihrer technischen Reproduktion, sondern um das grundsätzliche Versagen des Films vor der Spezifik der Malerei, ein Vorwurf, der sich angesichts von Resnais' *Van Gogh* bis zum Verrat an der bildenden Kunst steigerte. Andererseits komme Resnais den Möglichkeiten der Kinematographie mit der Annäherung an das ›ästhetische Universum des Malers‹ am nächsten, auch wenn er der Malerei den ›dokumentarischen Respekt‹ versagt.⁴ Gilles Deleuze schließlich wird im zweiten Band seiner Film-Theorie-Geschichte *Das Zeit-Bild* den Film *Van Gogh* neben *Toute la mémoire du monde* (1956) und *Nuit et Brouillard* (1955) zu Resnais' filmischen, mentalen und zerebralen ›Kartographien‹ zählen: »Resnais hat schon immer bestätigt, daß ihn das Gehirn, das Gehirn der Welt, als Gedächtnis, als ›Welt-Gedächtnis‹ interessiere. Resnais erschafft auf höchst konkrete Weise ein Kino, bei dem es nur noch eine einzige Person gibt: das Denken.«⁵ In diesem Sinne dient der Film *Van Gogh* der mentalen Kartographie der Innenwelt des Künstlers. Zu Beginn der 1950er Jahre hatte der Film *Van Gogh* von Resnais mit dem Medienwechsel von der Malerei zum Film noch einmal (wie bei der leidigen Literaturverfilmungs-Debatte) einen intermedialen *Paragone* ausgelöst. Die wichtigste Stimme in diesem Streit hatte André Bazin, der im Vergleich von Malerei und Film auf die jeweiligen medialen Eigenschaften Bezug nimmt, die er am Beispiel von Resnais' *Van Gogh* demonstriert. Bazin räumt zunächst ein, dass der Film mit seinem Bewegungsbild das Werk der Malerei nicht nur narrativ erweitert, son-

dern auch seine ursprüngliche Einheit zerstört, allerdings zugunsten einer neuen Synthese, die natürlich so vom Maler nicht beabsichtigt war. Wirklich verraten werden die Originale erst vom Betrachter, wenn die filmisch dargestellten Bilder trotz fehlender Farbe und montageförmiger Eingriffe für die ›wirklichen Bilder‹ des Malers genommen werden. Die Aufrichtigkeit jedes Films über Kunst liegt darin, sich selbst als Diskurs über Kunstwerke in Szene zu setzen, weshalb gerade die Betonung der medialen Unterschiede und ihrer entsprechenden Verfahren von Bedeutung ist. Die Differenz liegt nicht mehr zwischen einem Original und seinen ›Verfilmungen‹, sondern es ist eine originäre Differenz zwischen zwei Medien, die eine Form begründet, in der sie ineinander übersetzbar sind. Die wichtigste Differenz betrifft das konstitutive Element der beiden medialen Bildprogramme Malerei und Film, nämlich die Funktion von Rahmen und Bildbegrenzung. Während die Malerei gerahmt ist und ihr *cadre* zentripetal auf die Komposition des ikonischen Systems wirkt, sind die Grenzen der (Projektion auf die) Leinwand nur kaschiert und grundsätzlich offen zum filmischen bzw. diegetischen Universum des Films. Die Dynamik des filmischen Bewegungsbildes ist zentrifugal. Der Film, sagt Bazin, ersetzt nicht die Malerei, sondern fügt ihr in einer neuen Synthese eine weitere *manière d'être* hinzu, die wesentlich mit der entgrenzenden Bewegung und der montageförmigen Verbindung seiner Bildsequenzen zu tun hat.

Bazin geht dabei auf die kurze Sequenz in Resnais' Film *Van Gogh* ein, mit der sich auch die meisten anderen Kritiker auseinandergesetzt haben: »De la ›rue d'Arles‹, nous ›pénétrons‹ par la fenêtre ›dans‹ la maison de Van Gogh, et nous approchons du lit à l'édredon rouge.«⁶ Zwei Bilder Van Goghs, das *Gelbe Haus in Arles* und das *Schlafzimmer* in der Version von 1888 (beide in schwarz/weißer Reproduktion des Films) werden durch echte Kamerabewegungen (das Zoom- oder Vario-Objektiv wurde erst seit 1949 in Dijon serienmäßig hergestellt und stand für die Dreharbeiten noch nicht zur Verfügung) und einen Umschnitt oder *Cut* verbunden. Im Drehbuch heißt es an der Stelle: »Plan général du tableau *La Maison jaune*‹ et travelling avant vers une fenêtre. Cut. Une fenêtre et travelling arrière découvrant *La chambre à coucher de l'artiste en Arles* (Octobre 1888)«⁷. Es entsteht auf diese Weise eine die beiden Bilder übersteigende Aussage, nämlich, dass sich das im zweiten Bild dargestellte Zimmer in dem im ersten Bild dargestellten Haus hinter dem Fenster, auf das die Kamera zugefahren ist, befindet. Die Verbindung zwischen Haus und Zimmer ist Sujethaft ein Fenster und medial ein Umschnitt zwischen einer Vorwärtsbewegung außen und einer Rückwärtsbewegung im Innern des Zimmers (Abb. 5a–f).

Die bewegungslosen, gemalten und dann photographischen Bilder der Werke van Goghs werden durch eine filmische (mediale, nicht vorfilmische Objekt-) Bewegung in eine filmische Proposition⁸ oder (biographische) Narration ›übersetzt‹. Übersetzung ist hier, wenn der Begriff zu Recht verwendet wird, ein (in-



Abb. 5 a, b, c, d, e, f: Alain Resnais: Van Gogh (1949). Filmstills.

ter-)mediales Verfahren, das zunächst zwischen Malerei und Photographie und schließlich zwischen vorfilmischen Photographien und dem (photographischen) Film vermittelt. Die Form der Übersetzung oder die Übersetzung als intermediale Form ist die Bewegung, mit der die Photographien der Malerei (medial) filmisch und mit der Bilderfolge (sujethaft) narrativ werden.

Die Kette der Übersetzungen, die von der ersten Version des *Schlafzimmers in Arles* (1888) bis zur Verwendung des Bildes in Resnais' Film *Van Gogh* 1948 reicht, verbindet die folgenden Glieder: Abgesehen von den Skizzen, die dem Bild vorangehen, folgen zunächst die beiden Kopien, die van Gogh selbst 1889 angefertigt hat. Allerdings ist fraglich, ob es sich hier schon um Übersetzungen handelt, da in diesem Fall die Wiederholung des Gleichen, die Kopie, nicht aber (sujethafte oder mediale) Veränderungen eine Rolle spielen, die der Gegenstand von Übersetzungen sind (darauf ist später noch einzugehen). Das Bild der ersten Version wird in einer Pariser Ausstellung gezeigt und erscheint in einem ersten biographischen 16mm-Dokumentarfilm in Schwarz/Weiß über van Gogh, Regie von Alain Resnais. Eine Wiederholung des Films im 35mm Format verwendet das Photomaterial des ersten Films, abgefilmt wird jetzt eine Photographie des *Schlafzimmers in Arles*. Ein Drehbuch legt fest, wie das Bild mit dem vorangehenden des *Gelben Hauses in Arles* im Sinne einer Proposition oder minimalen Erzählung verbunden werden soll. In einer *découpage*⁹ wird diese Verbindung wiederum mit photographischen Skizzen markiert (Abb. 6).

In Resnais' Film hat die Bilderkette der Übersetzungen das ›Innere‹ des Films erreicht, dessen Reihenphotographie (24 Bilder/Sek.) in der Leinwandprojektion






COMMENTAIRE	PLANS	IMAGES
Une nouvelle palette.	PLAN 02 - Photographie prise au Van Gogh et sa palette. (10 secondes)	
Un jour il faut choisir.	PLAN 03 - Vue plus de la scène - (10 secondes)	
	PLAN 04 - Photographie prise de l'intérieur à la caméra. (10 secondes)	
Le 27 juillet 1890 devant son chevalet.	PLAN 05 - Photographie prise au passage.	
Il se tire une balle dans le cœur.	PLAN 06 - Photographie prise sur un paysage qui s'éloigne au fur et à mesure qu'on avance.	
49		50

Abb. 6: Plan de découpage zu Resnais' Van Gogh (1949)

schließlich zu einem Bewegungsbild verdichtet wird, das die Annäherung an das *Gelbe Haus* und nach dem Cut am Fenster den Innenraum des Schlafzimmers zeigt. Ergänzt wird das Bewegungsbild durch einen von Claude Dauphin off-gesprochenen Kommentar in französischer Sprache auf der Tonspur, der in der deutschen Version durch Untertitel auf den Bildern selbst medial verschriftet und sprachlich ›übersetzt‹ worden ist. Unterlegt ist die Sequenz (wie der ganze 17-minütige Film) durch die Musik von Jacques Besse.

Wenn es um die Übersetzung als ›intermediale Form‹ geht, die von den medialen Eigenschaften der Bilder, die in Beziehung gesetzt sind, ›formuliert‹ wird, dann spielt die Frage eine Rolle, wie der (photographische) Film als ›Medium und Übersetzer‹ funktioniert. In welcher Form findet die Übersetzung statt? Im Drehbuch geplant war, das *Gelbe Haus* durch zwei Kamerabewegungen mit dem Schlafzimmer im Innern des Hauses zu verbinden. Abgefilmt werden zwei Photographien so, dass sich die Kamera im ersten Bild auf das Haus zu bis zum Fenster und im zweiten Bild vom Fenster weg bewegt, bis das ganze Schlafzimmer zu sehen ist. Die Kamerabewegung erscheint filmisch als Ausschnittveränderung von ›total‹ (das ganze Haus) bis ›nah‹ und wieder von ›nah‹ bis ›total‹ (das ganze Zimmer). Die wirkliche Kamerabewegung wird im Bewegungsbild des projizierten Films als spezifische Veränderung des Bildes sichtbar, die ihre Voraussetzung in den wiederkehrenden

Differenzen zwischen den 24 Bildern/Sek. hat, die auf dem Filmstreifen durch den Projektor bewegt und ruckweise, also im momentanen Stillstand, projiziert werden. Die im Bewegungsbild erscheinende Bewegung beruht also auf der Form der Differenz zwischen den Einzelbildern, Bewegung im Film ist diese Form von Differenzen in den Bildern – die Montagefigur des Cut (der Umschnitt) ist eine Differenzform von Bewegung ohne Bild, sie ist gerade der Bruch zwischen der Hinbewegung zum Fenster und der Wegbewegung vom Fenster, also der unsichtbare Übergang zwischen beiden Bewegungen als Cut. Diese, man kann sagen ›ästhetische‹ Differenzform von Bewegung beruht ihrerseits auf einer apparativen Differenzform eines mechanischen Getriebes, das den Film durch die Kamera und analog durch den Projektor zieht, um die benötigten 24 Bilder/Sek. zu speichern und zu projizieren. Wie jedes Getriebe ›übersetzt‹ es Energie in Arbeit oder kontrollierte Leistung. Wie ein Uhrwerk, das den Fluss der Zeit durch die Hemmung in regelmäßige Abschnitte (Sekunden, Minuten etc.) teilt, um Zeit vergleichbar mit anderen Uhren darzustellen, muss der kinematographische Apparat die vorfilmische kontinuierliche Bewegung während der photographischen Aufnahme in regelmäßige Abschnitte unterteilen, um sie für die Darstellung im Bewegungsbild auf der Leinwand wieder als Folge figuraler Differenzen zusammensetzen, so, wie das Uhrwerk die Zeit tickend als Ablauf von Sekunden, Minuten und Stunden darstellt. Mechanisch resultiert die dargestellte Bewegung aus der Übersetzung fließender in zusammengesetzte Bewegung in einem Getriebe, wo das Filmband den Fluss und dessen Reihenbilder die Übersetzung in die differenzielle Darstellung des Fließens repräsentieren. Das Getriebe formuliert die Übersetzung von Bewegung in deren Darstellung in der Form eines Schalters (das sog. Malteserkreuz), der mit einer bestimmten Frequenz (24 Bilder/Sek.) die Abschnitte (unbewegte Schnitte) weiterschaltet, um aus deren figurativer Differenz das Differenzbild von Bewegung (beweglicher Schnitt)¹⁰ im Bewegungsbild der Leinwand zu formulieren (wenn das Getriebe nach wie vor 24 Bilder/Sek. ›schaltet‹, die Bilder untereinander aber keine Differenz aufweisen, kann keine Bewegung dargestellt werden – zu sehen ist ein Standbild oder *freeze frame*). Die Antwort auf die Frage, wie das ›Medium (Film) als Übersetzer‹ funktioniert, lautet also: Es ist die Kombination aus einer Übersetzung in Form eines Schalters (zwischen Fließen und Unterbrechung) in einem mechanischen Getriebe und der figurativen (ästhetischen) Differenzform, die zwischen einer Folge von projizierten Bildern (24/Sek.) die Darstellung (oder Wiedergabe) von Bewegung ›formuliert‹. Hier wie dort ist Bewegung eine Form, die intermedial als Übersetzung fungiert – Übersetzung als intermediale Form ist eine Bewegung, die zwischen Medien deren Beziehung ›formuliert‹.

Abb. 7: Vincente Minnelli: *Lust for Life* (1956). Filmstill.



III

Die Kette der filmischen Übersetzungen von van Goghs *Schlafzimmer in Arles* kann nur noch sehr locker fortgeführt werden, zwei signifikante Beispiele sollen genügen. 1956 hat Vincente Minnellis biographischer van Gogh-Film *Lust for Life* die zeitgenössischen Pläne für filmische van Gogh-Dokumentationen oder Spielfilme erst einmal zum Abschluss gebracht, bevor Robert Altman das Thema unter anderem Vorzeichen der Beziehung zwischen den Brüdern *Vincent und Theo* 1990 wieder aufgenommen hat. Eine ganz andere Bildübersetzung praktiziert Akira Kurosawa in der ›Krähen‹-Episode seines Films *Yume / Träume* (1990), wenn er einen Museumsbesucher sich in Bilder van Goghs hineinräumen lässt. Auch hier werden jeweils zwei Bilder verbunden, das sind die digital rekonstruierten Gemälde van Goghs (*Die Brücke von Langlois bei Arles mit Wäscherinnen*, 1888, *Getreidefeld mit Raben*, 1890 u. a.) und das isolierte Bewegungsbild des Besuchers, die digital ineinander kopiert werden, woraufhin der diegetische Bildbetrachter die immersiven Bilder ›betreten‹ kann).¹¹

In Minnellis biographischem Spielfilm nach einem Roman von Irving Stone stellt Kirk Douglas Vincent van Gogh dar (Paul Gauguin wird von Anthony Quinn gespielt). Van Goghs Bilder werden in der Regel im Film diegetisch motiviert dargestellt, d. h. sie werden wenn möglich als Teil der Handlung im Film gemalt. Minnelli hätte natürlich das *Schlafzimmer in Arles* in der Handlung des Films an Ort und Stelle im selben Schlafzimmer ebenfalls von van Gogh malen lassen können. Dennoch entscheidet er sich anders. Die Sequenz beginnt mit dem Einzug van Goghs in das *Gelbe Haus*, während er (off) in einem Brief an Theo über seine neue Wohnung berichtet. Mit der Hilfe zweier Einwohner von Arles, einer von ihnen ist der Postbote Rollin, trägt van Gogh eine Bettmatratze und seine Stühle ins Haus. Mit dem Briefftext: »[B]ald ist mein Geld für diesen Monat fast

zu Ende. Aber es hat sich gelohnt«, zeigt Minnelli das gemalte *Schlafzimmer* in der zweiten (größeren) Version von 1889 ähnlich wie Resnais mit einer (Zoom-) Rückfahrt, die den Blick auf das Zimmer öffnet. Der Anfang der Kamerafahrt ist jetzt nicht das Fenster, sondern der Stuhl vor dem Fenster. Narrativ bedeutet das, dass die Stühle, die hereingetragen wurden, inzwischen zum Bestandteil des Zimmers geworden sind (Abb. 7).

Die nächste Einstellung zeigt das Zimmer in etwa aus der gleichen Perspektive als nachgestellten Realraum, eine Jacke fliegt von rechts ins Zimmer, ihr folgt van Gogh (die Kamera rekadiert leicht), der sich ankleidet, um das Zimmer mit seinen Malerutensilien zu verlassen. Wir hören weiterhin den Text seines Briefes an Theo und Musik (Miklós Rózsa). Die Vorherrschaft der Narration in diesem Spielfilm hat die Zeit zum Thema der Verbindung der drei Einstellungen gemacht: Minnelli geht vom Hineintragen der Stühle ins Haus direkt über zum Leben im Schlafzimmer des Hauses. Dazwischen ist das in diesem Zimmer gemalte Bild, das quasi als Zwischenschnitt und zeitliche Differenz figuriert (›inzwischen‹) und im Bild noch einmal den Zeit-Raum zwischen dem ersten Stuhl und dem ganzen Zimmer sujhthaft zusammenfasst. Zu diesem Zweck verwendet Minnelli eine weiche (eher langsame, deutliche) Überblende als Figuration von Zeit(vergehen)¹² im ersten Übergang zu dem gemalten Bild und einen direkten Cut (in der Funktion einer Art Gleichheitszeichen) in der Verbindung zum Realraum, der auch zeitlich an das ›fertig‹ bezogene Zimmer anschließt. Der Realraum soll durch den Zwischenschnitt des als bekannt vorausgesetzten gemalten Bildes wieder erkannt und identifiziert werden. Dieser klassisch erzählende Film ist an der demonstrativen Darstellung von Formen der Übersetzung zwischen den (medial unterschiedlich begründeten) Bildern nicht interessiert. Nur wenn wie hier ein Gemälde van Goghs ausnahmsweise nicht diegetisch als Effekt der Handlung, sondern als narratives Mittel des Films zum Transport der Handlung verwendet wird, dann findet eine intermediale Übersetzung zwischen Malerei und Film statt, indem ein photographisches Filmbild durch ein photographiertes Bild der Malerei im Film ersetzt wird. Überblende und Kamerabewegung tun ein Übriges, um diesen sujhthaft begründeten, aber ›medialen Fremdkörper‹ in den Film zu integrieren, indem sie das Bild der Malerei wie ein den Bildkader füllendes photographisches Filmbild behandeln.

IV

Die im engeren Sinne kunstwissenschaftliche Analyse der drei Versionen des *Schlafzimmers in Arles* in ihrem Kontext, die Alain Jaubert für seine Fernsehreihe *Palettes*¹³ produziert hat, bedient sich bereits der 1990 noch ganz neuen

Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung des Computers, um Bilder der Malerei in einem anderen Medium zu wiederholen. Damit stellt sich auch die Frage, inwiefern bei digitalen Prozessen der Darstellung analoger Medien ebenfalls von Formen intermedialer Übersetzung gesprochen werden kann, neu. Auf jeden Fall würden bestimmte ›mediale Eigenschaften‹, die durch die Materialität ihrer Medien bedingt sind und in Formen ihrer Übersetzbarkeit Ausdruck gefunden haben, nicht mehr unmittelbar für den Übertragungsprozess vorausgesetzt werden können. Umso mehr würde von vornherein der Übersetzungsprozess als Formprozess eine Rolle spielen und lediglich der (inter-)mediale Charakter der Übersetzung steht infrage. Wenn man dagegen bedenkt, dass auch Formen intermedialer Übersetzung, die auf die konkreten materialen Eigenschaften der Malerei einerseits und die komplexen medialen Eigenschaften der Kinematographie mit der Mechanik ihrer Apparate und dem photographischen Aufzeichnungsmedium Film zurückgeführt werden konnten, erst im projizierten Lichtbild des filmischen Bewegungsbildes in der gemeinsamen Form ihrer Übersetzung sichtbar werden, dann wird deutlich, dass intermediale Prozesse grundsätzlich Formprozesse sind, die auch die Eigenschaften der beteiligten Medien ›als Formen‹ transportieren: »Die Spezifik der Medien bleibt also in den Formen ihrer jeweiligen Aisthesis bestehen – wohl kein Zufall, dass sich seit den frühen 1990er Jahren der Begriff der ›Medienästhetik‹ etabliert hat. Wenn Intermedialität die Frage nach den Übergängen oder Verbindungen dieser Formen bezeichnet, dann gibt es auch eine digitale Intermedialität, insofern z. B. die Form des Fotografischen und die Form der Zeichnung unter digitalen Bedingungen in ein neues Verhältnis zueinander treten können.«¹⁴

Jauberts rekonstruktive Analyse der Bilder van Goghs behandelt im Programm seines Computers die Malerei als eine wieder erkennbare Form ihres Mediums, in deren digitale Darstellung im Sinne eines Bilddiskurses verändernd eingegriffen werden kann. Der frühere Hinweis, dass das Vorgehen von Paul Haesaerts und Henri Storck in ihrem Film *Rubens* (1948), ›mit eingezeichneten Linien die Dynamik eines Bildes oder Blickfolgen des Betrachters zu verdeutlichen, bereits digitale Verfahren der *Palettes*-Reihe Alain Jauberts vorweggenommen zu haben scheint,¹⁵ kann als Rückverweis wieder aufgenommen werden: Indem Jaubert die Linien der perspektivischen Konstruktion des *Schlafzimmers in Arles* in das Bild einzeichnet, wiederholt er digital, was Haesaerts und Storck bereits filmisch vorweggenommen haben. Überblendungen, die in der Abfolge der drei Bildversionen die Bilder verbinden, sind filmische Formen, die digital wiederholt werden. Fast alle verwendeten Darstellungsmodi und diskursiven Techniken im Umgang mit den Bildern sind auch filmisch verwirklicht worden oder intermedial möglich: Wenn Jaubert im *splitscreen* die drei Bilder in derselben Einstellung nebeneinander anordnet oder das gemalte Zimmer in die gezeichnete architektonische



Abb. 8 a, b, c: Alain Jaubert: *Palettes*. Die hohe Kunst des Gelben (1993). Filmstills.

Rekonstruktion des Raumes stellt, dann forciert er lediglich Ansätze, die auch im (didaktischen) Film bereits praktiziert wurden (Abb. 8a–c).

Der Unterschied ist formaler Art, wenn die digitalen Konstruktionen heute perfekter erscheinen, er ist methodischer Art, wenn derartige Eingriffe in die Bildstruktur heute selbstverständlich zu sein scheinen, weil von vornherein von der (uneigentlichen) rechnerischen Repräsentation eines Werkes der Malerei ausgegangen wird, während die Diskussion um die Entgrenzung des Bildes in Resnais' Film noch immer von einem originären mit sich identischen Werk ausgegangen ist, auch wenn es in filmischer Übersetzung auftritt (ganz ähnlich verlief die Debatte um Literaturverfilmungen). Die Rede von ›intermedialen Formen der Übersetzung‹ auf digitaler Ebene setzt allerdings voraus, dass die digitale Operation mit (anderen) medialen Formen diese Formen selbst im Kontext der Medien begründet, denen sie entstammen. Wenn also Malerei, Photographie oder Film digital reformuliert und intermedial im Computer verwendet werden, dann sind deren Formen nach wie vor in den konkreten, materialen Verfahren ihrer Medien begründet und müssen dort in ihrer Entstehung beobachtet werden. Auch in der digitalen Bearbeitung der Bilder kann wohl nach wie vor von ›intermedialen Formen der Übersetzung‹ gesprochen werden; ob grundsätzlich die ›Übersetzung als intermediale Form‹ auch des Computers gelten kann, wäre neu zu begründen.

V

Es müssen sich also Überlegungen zum Begriff der ›Übersetzung als Form‹ und seiner intermedialen Erweiterung anschließen. Grundlage dafür können sowohl Walter Benjamins auf die Literatur bezogener Essay über die *Aufgabe des Übersetzers*¹⁶ als auch Marshall McLuhans Bestimmung der *Medien als Übersetzer*¹⁷ sein. Walter Benjamins Verständnis von Übersetzung geht zunächst davon aus, dass sie kein Beiwerk des sprachlichen Kunstwerks, keine Abweichung von einem Original

oder gar dessen Verrat (*traduttore – traditore*) ist. Sie ist auch kein mehr oder weniger notwendiges Übel, durch das literarische Texte, wenn auch als veränderte, in anderen Sprachen rezipiert und verstanden werden können. Übersetzung ist etwas, was einem – bedeutenden – sprachlichen Kunstwerk von vornherein eignet. Die grundsätzliche Übersetzbarkeit ist seine wesentliche Eigenschaft, die es als solches konstituiert und – paradox genug – in seiner Originalität bewahrt. Sie ist gerade nicht darin begründet, dass ein Kunstwerk sich jenseits seiner sprachlichen (auch kulturellen) Originalität verständlich machen soll, sondern es ist seine grundsätzliche Übersetzbarkeit, die überhaupt erst den Sinn eines Kunstwerks realisiert und die erst sein Originäres an ihm überliefert, das von der Übersetzung ebenso wenig beschädigt wird wie der Übersetzer an die Stelle des originären Dichters treten kann. Das Werk in seiner bestimmten sprachlichen Form existiert aus der Differenz zur ›Sprache‹ als seiner Ermöglichungsbedingung oder als sprachlichem Horizont, vor dem es sich in seiner nationalsprachlichen Besonderheit artikuliert. Es hat teil an der ›Sprache‹, indem es sich ihr gegenüber nicht nur in seiner Besonderheit differenziert, sondern zugleich seine Übersetzbarkeit vor diesem allgemeinen sprachlichen Horizont initiiert. Wenn die Sprache das Medium eines Kunstwerks ist, dann ist die Übersetzung die Form, mit der es sich in Differenz dazu als diese besondere Sprache artikuliert. Jedes sprachliche Kunstwerk ist von vornherein Übersetzung, durch die es als deren Mitteilung an der Unmittelbarkeit des sprachlichen Wesens der Dinge teil hat: »In diesem offenbaren Sinne von Mitteilung als gewissermaßen Teilhabe ist auch die ›Aufgabe‹ des Übersetzers davon betroffen, soll sein Werk doch in emphatischer Weise an der reinen Sprache teilhaben.«¹⁸ Übersetzung ist Vermittlung, in ihr formuliert sich (teilt sich mit) die »reine Sprache als reines Medium.«¹⁹ Sie ist die Form ihres Mediums, in der sich das Medium ›Sprache‹ als Differenzform artikuliert. Vor dem Horizont der Sprache als dem letzten Unübersetzbaren ist »die Übersetzung eine entgrenzende Bewegung: sie transportiert jede [partikuläre] Sprache über ihre eigenen Grenzen hinaus«²⁰ und liefert damit letztlich auch die Voraussetzungen für die Auflösung des singulären Kunstwerks, gerade weil seine originäre Identität als letzte Referenz davon unberührt bleiben kann. Die Übersetzung als Form, die sich in einer das singuläre Werk entgrenzenden Bewegung formuliert, wurde auch am Beispiel der Bilder der Malerei anschaulich, wenn Alain Resnais mit der entgrenzenden Bewegung seiner Filmkamera die ikonischen Grenzen des gemalten Kunstwerks überschritten hat, um es dem anderen Medium ›Film‹ gewissermaßen ›in Übersetzung mitzuteilen‹. Das unübersetzbare Werk van Goghs ist zurückgeblieben, während es intermedial »im reine[n] Medium der Übersetzbarkeit«²¹ dieser entgrenzenden Bewegung als Form seiner intermedialen Übersetzung eine neue mediale Konstellation eingegangen ist.

Es ist Benjamins Verständnis der Übersetzung als Form bezogen auf die ›reine‹ Sprache als deren Medium, das letztlich der Rettung des Originären, vielleicht

auch des Auratischen der Kunst gilt. Denn der Gegenbegriff zur Form der Übersetzung ist die Reproduktion, derjenige zur Übersetzbarkeit ist das Kunstwerk im Zustand seiner Reproduzierbarkeit. Während nämlich Übersetzbarkeit auf Differenz beruht, so ist »erweisbar, daß keine Übersetzung möglich wäre, wenn sie Ähnlichkeit mit dem Original ihrem letzten Wesen nach anstreben würde.«²² Das Original erweist sich gerade in der Übersetzung als lebendig, zumal es erst in der Veränderung, in der Übersetzung (in ein anderes sprachliches Medium und auch in eine andere mediale ›Sprache‹) überlebt. Die bloße Reproduktion meint die identische Wiederholung ohne Original und kommt der Simulation des Reproduzierten in der Reproduktion nahe. Die ›Übersetzung als intermediale Form‹ dagegen betont den besonderen Wert jedes der beteiligten Medien, sie verweist statt der bloßen (technischen) Reproduktion auf die Vermittlung zwischen unterschiedlichen medialen Formen, die als Übersetzung selbst eine Form generiert, in der sie sich ›formuliert‹: »Es geht um die merkwürdige Medialität des Dazwischen-Seins«,²³ die der (intermediale) Übersetzer in der ›Kunst des Kombinierens‹ und der ›Technik der Montage‹ ausübt. Es geht um eine Bewegung im ›Zwischen‹, die zu sich ständig verändernden Konstellationen führt, eine Bewegung, die sich in Montagefiguren (Überblendungen z. B.) artikuliert und ihre medialen Formen immer wieder neu arrangiert. Übersetzung als Form ist auch im Ineinandergreifen von unterschiedlich großen Zahnrädern eines Getriebes und in jedem Schalter gegeben. Marshall McLuhan: »Was wir Mechanisierung nennen, ist eine Übertragung [*translation*] der Natur und unseres eigenen Wesens in verstärkte und spezialisierte Formen«. Übersetzung bedeutet dann Umformung von Energie in Arbeit, sie ist das Medium mechanischer Vorgänge, das sich ebenso im kinematographischen Bewegungsbild manifestiert. Marshall McLuhan spricht daher von *Medien als Übersetzern*, die »mit ihrem Vermögen, Erfahrungen in neue Formen zu übertragen, wirksame Metaphern« sind.²⁴ Schließlich sind Metaphern ihrerseits Formen, die das, was sie in Beziehung setzen, ausdrücken, ohne die Eigenschaften dessen zu teilen, was sie formulieren. In diesem ›metaphorischen‹ Sinne ist Übersetzung auch eine Form digitaler intermedialer Prozesse. Gibt es Übersetzungen zwischen Bildern wie es Übersetzungen zwischen Sprachen gibt (ohne den Umweg über eine linguistische Semiotik²⁵)? Der Begriff ›Übersetzung‹ für die Beziehung zwischen Werken unterschiedlicher Künste und Medien ist dann sinnvoll, wenn die Übersetzung selbst als eine Form erkennbar wird, in der sich der Prozess der Veränderung im Übergang zwischen den Künsten und Medien ›formuliert‹. Der Bereich von ›Übersetzung‹ geht über ästhetische oder symbolische Kontexte hinaus; er betrifft ebenso technische Verfahren (der Mechanik) und auch hier ist Übersetzung als eine ›Form‹ beschreibbar, die das gesamte Verfahren beeinflusst. Zumal die Verbindung zwischen technisch-apparativen Medien wie dem Film und handwerklich-künstlerischen Produktionen

kann sich auf den gemeinsamen Formprozess ihrer gegenseitigen Übersetzung stützen. In allen diesen Fällen ist Übersetzung zugleich intermedial, weil es die medialen Eigenschaften sind, die sich über ihre Formen in den jeweils anderen Medien ›formulieren‹.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Roland Dorn: *Décoration*. Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles. Hildesheim 1990 (Studien zur Kunstgeschichte 45), und Uwe M. Schneede: Vincent van Gogh. Leben und Werk. München 2003, S. 75ff.
- 2 Unberücksichtigt bleiben hier intertextuelle Verweise auf die zeitgenössische Literatur etwa Émile Zolas oder George Eliots, der van Gogh sehr konkrete Anregungen für die Darstellung des Schlafzimmers entnommen haben könnte; vgl. Dorn, *Décoration* (Anm. 1), S. 140.
- 3 1953 planten auch Jean Renoir und Cesare Zavattini, der literarische Vater des Neorealismus in Italien, jeweils Dokumentarfilme über Malerei. Renoir interessierte sich in diesem Zusammenhang bereits für das Fernsehen, ein neues Medium mit einem neuen Publikum, beide für eine derartige Dokumentation besonders geeignet; vgl. *Cahiers du Cinéma* 29 (1953), S. 31 (Vorbemerkung der Redaktion vor dem Abdruck eines Artikels von Zavattini), und Christopher Faulkner: Jean Renoir. A Guide to References and Resources. Boston 1979, S. 32.
- 4 Vgl. Jean-Luc Lioult: *Autour du Rubens de Storck et du Van Gogh de Resnais: quels films sur l'art?*, in: Yves Chevrefils Desbiolles (Hg.): *Le film sur l'art et ses frontières*. Actes du colloque, Cité de livre d'Aix-en-Provence, 14–16 mars 1997. Aix-en-Provence 1998, S. 45–53.
- 5 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2 (1985). Frankfurt/M. 1991, S. 162.
- 6 André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Edition définitive. Paris 1981, S. 189.
- 7 Van Gogh. *Court métrage d'Alain Resnais*. Découpage et commentaire, in: *L'Avant Scène Cinéma* (Spécial Resnais) 61–62 (1966), S. 71.
- 8 Dieser propositionale Effekt ist auch als Kuleschow- oder Induktions-Effekt beschrieben worden.
- 9 Auszüge aus dem Montageplan (*plan de découpage*) in: Claire Devarrieux, Sylvie Tremblay (Hg.): *100 années Lumière. Rétrospective de l'œuvre documentaire des grands cinéastes français, de Louis Lumière jusqu'à nos jours*. Paris 1989, S. 64f.; aus: *L'amour de l'art* 37–39 (1949), S. 44f.
- 10 Zum Verhältnis unbewegter Schnitt (Momentbild) und beweglicher Schnitt (Bewegungsbild) vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild*. Kino 1 (1983). Frankfurt/M. 1989, S. 22f.
- 11 Vgl. Jens Schröter: *Der (digitale) Film öffnet die Tür in den virtuellen Raum der Malerei. Ein medientheoretischer Versuch zur Krähen-Episode aus Akira Kurosawas Yume*, in: Nicola Glaubitz, Andreas Käuser, Hyunseon Lee (Hg.): *Akira Kurosawa und seine Zeit*. Bielefeld 2005 (Medienumbrüche 10), S. 115–137.
- 12 Vgl. Joachim Paech: *Figurationen des Zwischen*, in: Gustavo Quiroz u. a. (Hg.): *Les unités discursives dans l'analyse sémiotique. La segmentation du discours*. Bern, Berlin u. a. 1998 (Textanalyse in Universität und Schule 12), S. 53–72.
- 13 Alain Jaubert: *Palettes. Die hohe Kunst des Gelben. Das Schlafzimmer in Arles (1888/89) von Vincent van Gogh (1853–1890)*. Paris 1993 (Sendung arte, 04.10.1998).
- 14 Joachim Paech, Jens Schröter: *Intermedialität analog/digital – Ein Vorwort*, in: dies. (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München 2008, S. 9–14, hier S. 11.
- 15 *Le film Rubens* de Paul Haesaerts et Henri Storck, musique de Raymond Chevreuille. *Quelques extraits du Scénario établi par Paul Haesaerts*, in: *Le Film sur l'Art. Etudes critiques et catalogue international*. Paris (UNESCO) 1949, S. 25–32.
- 16 Vgl. Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers (1923)*, in: ders.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt/M. 1980, S. 50–62.

- 17 Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle* (1964). Düsseldorf, Wien 1968, S. 67–72 (Kap. 6: »Medien als Übersetzer«).
- 18 Michael Wetzel: *Unter Sprachen – unter Kulturen*. Walter Benjamins ›Interlinearversion‹ des Übersetzens als Inframedialität, in: Claudia Liebrand, Irmela Schneider (Hg.): *Medien in Medien*. Köln 2002 (*Mediologie* 6), S. 154–175, hier S. 163.
- 19 Alexander García Düttmann: *Von der Übersetzbarkeit*, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Übersetzen*. Walter Benjamin. Frankfurt/M. 2001, S. 131–146, hier S. 144.
- 20 Ebd., S. 139.
- 21 Ebd.
- 22 Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (Anm. 16), S. 53.
- 23 Wetzel, *Unter Sprachen* (Anm. 18), S. 166.
- 24 McLuhan, *Die magischen Kanäle* (Anm. 17), S. 67.
- 25 Vgl. u. a. Christian Metz: *Sprache und Film*. Frankfurt/M. 1973.

Orpheus im Spiegelstadium

Musikalische Ursprungsmythen im Werk von Claudio Monteverdi und Richard Strauss

I

Die historischen Anfänge der Oper liegen im Florenz des 16. Jahrhunderts. Vorformen der Oper reichen zurück bis zum Gebrauch der Musik im Kontext der antiken griechischen Tragödie. Doch die Geschichte der Oper ist nicht nur lang, sie ist auch komplex. In der Oper kommen Musik, Sprache, Drama, Bühnenbild und vieles andere mehr zusammen, mit deren jeweiligen Individualgenealogien die Geschichtsschreibung ebenso zu rechnen hat. Neben diesem historischen Blick auf die vielen Anfänge der Oper gibt es aber noch einen anderen Blick auf den Ursprung der musikdramatischen Form. Es ist der Blick der Oper auf sich selbst, und dieser ist, in Italien um 1600, nicht historisch, sondern mythisch.

Das prominenteste und ästhetisch folgenreichste Werk des neuen Genres ist die von Claudio Monteverdi in Musik gesetzte Fabel *L'Orfeo*. Das Libretto der *favola in musica*, der Name »Oper« war noch nicht geläufig, stammt von Alessandro Striggio, uraufgeführt wurde das Werk im Jahre 1607 im Palast zu Mantua. Die erste Edition der Partitur erschien 1609 in Venedig.

Die Entwicklung der Oper zur Zeit, als Monteverdi am *Orfeo* arbeitete, kann als ein Stück nachgeholter Renaissance verstanden werden. Diese zielte auf eine Wiederbelebung der griechischen Antike, auf eine Erneuerung der Frage nach den eigenen Ursprüngen und auf eine damit verbundene Revision der Strategien der Repräsentation auf dem Feld der Musik. Explizit formulierten Exponenten der Florentiner Camerata den Wunsch nach einer Kunstform, die die Musik mit der Wirkungsmächtigkeit der griechischen Tragödie verbinden sollte.¹ Zur Oper gehört seit ihren ersten Anfängen eine gewisse Nostalgie, man könnte auch sagen: eine mythogene Melancholie, die gekennzeichnet ist durch eine Umkehr oder Wende auf einen verloren geglaubten Ursprung, den es neu zu beleben gelte.

Der Rückgriff Monteverdis auf den Mythos von Orpheus und Eurydike kann in diesem Zusammenhang keine Originalität beanspruchen. Bereits Jacopo Peri und

Giulio Caccini hatten in den Jahren 1600 und 1602 mit ihren Kompositionen auf der Grundlage des Librettos von Ottavio Rinuccini denselben Stoff zur Aufführung gebracht. Aber es blieb Monteverdi und dem Librettisten Alessandro Striggio vorbehalten, den Mythos des Orpheus umzuwandeln in den Gründungsmythos der Oper. Die Rezeption des Mythos in der Frühgeschichte der Oper ist gekennzeichnet durch eine grundlegende ästhetische Re-Orientierung, die in eine Neuverhandlung des Verhältnisses von Wort und Musik mündet. Es ging bei diesen Bemühungen im Umkreis der Florentiner Camerata in erster Linie um eine musikalische Praxis, die die Verständlichkeit des Wortsinns erhöhen sollte: den Übergang von der mittelalterlichen Vielstimmigkeit zur Einstimmigkeit, von der Polyphonie zur Monodie. Die einstimmige und zugleich sparsam orchestrierte Vokallinie wurde ganz dem Desiderat der Textverständlichkeit unterstellt. Die Singstimme hatte dem Sprachrhythmus zu folgen. Man war der Ansicht, dass in der Antike der Text der Tragödie in einer Art Sprechgesang deklamiert wurde, und die neue Praxis sollte sich am antiken Paradigma orientieren. Die Frage nach dem Verhältnis der Oper zur griechischen Tragödie wurde gewissermaßen übersetzt in die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Musik in der Oper. Das antike Drama ist bei dieser Adaptation »nicht Strukturmodell oder Stofflieferant, sondern Vorbild einer sowohl ausdrucksvollen wie wortdeutlichen Wiedergabe des Textes durch den Schauspieler«.² Mit dieser Entwicklung rückte das Wort zugleich ins Zentrum der musikalischen Affektenlehre. Vom Verständnis des Wortes wurde erwartet, die Gemüter in wahrer Weise zu rühren.

Giulio Caccini, einer der führenden Köpfe der Camerata, hat in seiner Theorie der neuen Musik (*Le Nuove Musiche*), aus dem Jahre 1601, diesen Sachverhalt in folgender Weise auf den Begriff gebracht:

Nachdem ich also, wie gesagt, gesehen hatte, daß solche Musikstücke und Musiker [...] nicht den Verstand anrühren konnten ohne das Verständnis der Worte [*non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole*], kam mir der Gedanke, eine Art von Musik einzuführen, mit welcher man gleichsam in der Harmonie sprechen kann, indem man in ihr [...] eine gewisse vornehme Lässigkeit des Gesangs [*vna certa nobile sprezzatura di canto*] anwende.³

In dieselbe Richtung weist der Text, mit dem im Jahre 1607 die Uraufführung des *Orfeo* von Monteverdi angekündigt wurde. Die Besonderheit, ja sogar Einzigartigkeit, des Stückes läge nicht in der Musik, sondern darin, dass alle Beteiligten auf musikalische Weise sprechen werden: »*tutti li interlocutori parleranno musicalmente*«.⁴

Monteverdi greift bei seiner Rezeption des Orpheus-Mythos vor allem auf das 10. Buch der *Metamorphosen* des Ovid zurück. Wenn man nun die Behandlung des Orpheus-Mythos durch Ovid und Monteverdi miteinander vergleicht, so zeigen sich eine Reihe von Differenzen, die für die ästhetische Integration des Mythos

Abb. 1: »Io la musica son.« L'Orfeo, Opernhaus Zürich, Regie: Jean-Pierre Ponnelle (1978). Deutsche Grammophon 2007. Filmstill.



in die neue musikalische Praxis von Bedeutung sind. Die für das theoretische Selbstverständnis der Oper folgenreichste Innovation, die Monteverdi einführt, findet sich sogleich im Prolog. Er lässt nämlich die Allegorie der Musik selbst auftreten. Sie ist es, die den Orpheus-Mythos vorträgt und auch die Leistungsfähigkeit der Musik beschreibt. Monteverdi präsentiert also den Mythos im Modus der Allegorie. Die Allegorie ist in dieser *favola in musica* der Ursprung und das eigentliche Medium, in dem der Mythos zur Darstellung kommt.

Io la Musica son / Ich bin die Musik. Die Musik ergreift das Wort, um sich als Musik erkennen zu geben. Sie stellt sich vor, erklärt sich und ihre Herkunft. Die Allegorie spricht zu einem Publikum, für das die Selbstbehauptung der Musik nicht mehr selbstverständlich ist. Sie – die Musik – bedarf der Erklärung, Deutung, Interpretation, einer genauen Angabe ihrer Genealogie und ihrer Absichten, ihrer Prinzipien und Ziele. Und genau in dieser Paradoxie der Selbstreferenz – *Io la musica son* –, in dieser Spaltung gründet die allegorische Darstellung des Wesens der Musik. Die Selbstbehauptung der Musik und ihre Selbstentfremdung koinzidieren. Damit ist für die Musik eine Situation gegeben, die in grundsätzlicher Weise von der Darstellung Ovids abweicht. Dabei sind es gegenüber der Erzählung der *Metamorphosen* keine neuen Eigenschaften, die der Allegorie der Musik von Monteverdi und seinem Librettisten angedichtet würden. Wie ehemals zeichnet sich die Musik durch einen hervorragenden Einfluss auf die Affekte aus. So heißt es:

Ich bin die Musik', die mit lieblichen Tönen
dem verwirrten Herzen Ruhe schenkt.
Bald zu edlem Zorn, bald zur Liebe vermag ich
selbst eiserstarre Sinne zu entfachen.

Singend zum Klang der goldenen Zither
entzücke ich zuweilen das Ohr des Sterblichen
und erwecke in der Seele die Freude an den
klangvollen Harmonien der Himmelsleier.

Auch am Plot des Mythos und der damit verbundenen mythischen Leistungsfähigkeit der Musik hat sich im Musikdrama Monteverdis wenig geändert.

Nun will ich euch von Orpheus berichten,
der mit seinem Gesang die Tiere zähmte
der durch sein Bitten sogar die Hölle bezwang,
und unsterblichen Ruhm auf dem Pindos und dem Helikon errang.⁵

Trotz dieser augenscheinlichen Nähe zur Erzählung der *Metamorphosen* ist die Mythenrezeption Monteverdis eine grundsätzlich andere als diejenige Ovids. Monteverdis *favola in musica* setzt damit ein, das Werk der Musik in seiner Deutungsbedürftigkeit zu exponieren. Die mythische Verbindlichkeit der Musik ist nicht mehr selbstverständlich gegeben und wird nun eine Sache der Artikulation und Auslegung durch die Allegorie.

Der Einsatz allegorischer Figuren auf der Bühne hat eine lange Tradition, die in der griechischen Tragödie vorgebildet ist. Auch Monteverdi schließt sich dieser Tradition an. So lassen sich beträchtliche Ähnlichkeiten erkennen zwischen dem selbstreferentiellen Auftritt der *musica* und dem Auftritt der Venus, mit dem Euripides das Drama *Hippolytos* (428 v. Chr.) beginnen läßt.⁶ Monteverdi ist mit dem Rekurs auf allegorische Darstellungsformen im Kontext einer *favola in musica* keine Ausnahme. Kurz vor Monteverdi hatte Emilio de' Cavalieri mit der *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* (1600) allegorisches Personal auf die Musikbühne gebracht; zahlreich sind schließlich die klassischen Gottheiten, die später in den Prologen Venezianischer Opern eine Rolle spielen. Die Eigenart und Originalität des Allegoriegebrauchs in Monteverdis *Orfeo* begründet sich nicht durch deren Einbettung in die Formensprache der Tradition. Sie ist vielmehr darin zu sehen, dass die Allegorisierung der Musik *im Medium der Musik* selbst stattfindet. Im Unterschied zum traditionellen Gebrauch der Allegorie, etwa in den gängigen Personifikationen der Musik in der Malerei (vgl. Abb. 2), führt Monteverdi die allegorische Referenz und die allegorische Darstellung zusammen. Seine Allegorie der Musik *verweist* nicht nur auf die Musik; sie ist es selbst, die singt. Man könnte von einer Engführung von Zeichen und Bezeichnetem sprechen. Einer Engführung, aber keiner Identität, denn Zeichen und Bezeichnetes werden durch den reflexiven Raum, den sie eröffnen, zugleich voneinander getrennt. Durch die selbstreflexive Ausformung der Musik erhält das musikalische Medium *insgesamt* eine differentielle, allegorische Dimension.

Mit dem Blick der Musik auf sich selbst begibt sich die Kunst des Orpheus gleichsam ins Spiegelstadium und wird zum Gegenstand *und* Medium der Reflexion. Der selbstreflexive Bezug der Musik ist ursprünglich, das heißt ihm geht nichts voraus. Er eröffnet die Möglichkeit und den Raum, aus dem heraus die *favola in musica* zur Darstellung kommt.

Während der Mythos davon berichtet, dass Orpheus »mit seinem Gesang die Tiere zähmte«, wird diese Erzählung nicht nur selbst Gegenstand der Erzählung durch



Abb. 2: Filippino Lippi: Allegorie der Musik (ca. 1600). Berlin, Gemäldegalerie.

die Allegorie der Musik. Sie wird zudem transformiert in die Bedingung des musikalischen Vortrags selbst. Dadurch verändert sich der Status dessen, was die Oper mit Blick auf den Mythos mitteilt in grundlegender Weise. Während auf der Ebene des Ovidschen Mythos die Macht der Musik über die Natur den *Gegenstand* der Erzählung konstituiert, bildet auf der Ebene der Allegorie, die Monteverdis *Orfeo*

in Szene setzt, die Macht der Musik über Natur die *Voraussetzung* der Erzählung. Der Inhalt des Mythos fungiert als Begründung der Möglichkeit der musikalischen Performanz. Genau dies ist es, was die Allegorie der Musik einfordert:

Wenn ich nun meine Lieder singe, mal heiter, mal traurig,
soll der Vogel im Baum unbewegt lauschen,
soll keine Welle an die Ufer schlagen
und jedes Lüftchen still verweilen.⁷

Die Allegorie versetzt den Mythos in einen selbstreflexiven Kunstraum, der nicht durch die Unwägbarkeiten der Natur affiziert werden soll. Zu dem, was die Allegorie vorträgt, haben der Vogel im Baum, die Welle im Meer, die Bewegung der Lüfte unmittelbar nichts beizutragen. Man könnte davon sprechen, dass die Allegorie das semiotische Potential des Mythos exponiert. Die Allegorisierung leistet eine Übertragung des Mythos auf Strukturen der Bedeutungsproduktion. Sie erst erlaubt es, einzelne Elemente des Orpheus-Mythos als Aussagen über Struktur und Genese der neuen musikalischen Praxis zu lesen, die Monteverdis *favola in musica* in Szene setzt.

Diese Transformation eines mythischen Narrativs in ein hermeneutisches Strukturmerkmal kennzeichnet in sinnfälliger Weise den Umgang mit der zentralen Geste des Orpheus-Mythos: der Blick-Wendung des Orpheus im Reich der Toten, die den endgültigen Verbleib Eurydikes in der Unterwelt besiegelt. Der Blick zurück markiert im Mythos des Orpheus die ursprüngliche Katastrophe. Er unterbricht und begrenzt die Macht der Musik, mit deren Hilfe sich Orpheus den Zugang zum Totenreich erspielte. Die Musik sollte im Reich der Toten über alle Hindernisse obsiegen; die Wendung des Blicks aber, der Versuch hinter den eigenen Rücken zu schauen, gewährt dem Tod seinerseits Zugang ins Reich der Musik. Die Reflexion setzt der Macht der Musik einen Widerstand entgegen, den sie nicht zu überwinden, sondern allenfalls in sich selbst aufzunehmen vermag. Es ist genau diese durch den Mythos entfaltete Struktur, die im *Orfeo* auf der Ebene der allegorischen Deutung wirksam wird.

Monteverdi und Striggio haben die durch die Blickwendung veranlasste mythische Katastrophe in ein reflexives Strukturelement der Allegorie transformiert. Die mythische Fabel wird durch die Allegorisierung in gewisser Weise mit einem erkenntnistheoretischen Index versehen. Die Todesverfallenheit und Endlichkeit der Musik, von denen der Mythos berichtet, wandern auf dem Wege einer zweiten Reflexion des Mythos ein in das Wesen der Allegorie. Durch den Prozess der Allegorisierung wird das, was nun als ›Musik‹ in Erscheinung tritt, ausdifferenziert als eine *Konstellation* von Wort und Ton. Die Wendung des Blicks auf sich selbst durch die Allegorie der Musik zerreißt damit den unmittelbaren Zusammenhang der musikalischen Erfahrung. So bietet die *favola in musica* nicht mehr die unmittelbare Gegebenheit eines einheitlichen Mediums, von dem

noch die Orpheus-Erzählungen Vergils und Ovids berichten. Die Frage nach der Funktion des Gründungsmythos im Kontext der neuen Kunstform ›Oper‹ hinterlässt also ein sehr zwiespältiges Bild. So einleuchtend der Rückgriff auf den Orpheus-Mythos auch sein mag: Die Schwierigkeit der Entwicklung geeigneter Strategien der Repräsentation unter den Bedingungen einer nach-mythologischen Mythenrenaissance sind deutlich genug. Die rasante Veränderung in der Musiktheorie und -praxis um 1600, insbesondere die Forderung nach Textverständlichkeit, hat nicht zuletzt das ihre dazu beigetragen, die kulinarische Rezeption der Musik zugunsten von intellektuell befriedigenden Erwartungen einzuschränken. Es ging in den Anfängen der Geschichte der Oper immer wieder darum, die dichte Beschreibung des mythischen Stoffes mit den abstrakten Ansprüchen reflexiver Strukturen sinnvoll in Einklang zu bringen.

II

Wer auf die lange Geschichte der Oper schaut, wird schnell bemerken, dass hier keine Gattung vorliegt, die sich leicht damit täte, theoretische Bedenken in eine intellektuell überzeugende Kunstpraxis zu übersetzen. Man muss schon eine große Lupe zur Hand nehmen, um auf der Suche nach Gründungsmythen des Musiktheaters fündig zu werden. Dabei besteht kein Mangel an Opern, die sich mythologischer Stoffe bedienen. In der Regel aber bleiben diese Stoffe *nichts anderes* als Stoffe, um die herum ein mehr oder weniger gut sitzendes musikalisches Kleid komponiert wird. Opern hingegen, die im Mythos ihren eigenen Ursprung erkennen und sich in einem formal durchgebildeten Sinne als mythologische Opern präsentieren, sind Mangelware.

Eine der seltenen Ausnahmen, bei der genau dies der Fall ist, führt, erstaunlich genug, in die Opernpraxis der Moderne. Es handelt sich dabei um eine Gemeinschaftsarbeit von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, um eine Oper in zwei Aufzügen, die im Jahr 1928 in der Staatsoper in Dresden uraufgeführt wurde: *Die Ägyptische Helena*. Hofmannsthal hatte aus Anlass der Uraufführung der *Ägyptischen Helena* einen Text publiziert, der die mythologische Orientierung der Oper ausdrücklich einfordert. Anders als den Theoretikern der Florentiner Camerata ging es ihm nicht darum, die Verbindlichkeit des Mythos für die Gegenwart zurück zu gewinnen. Hofmannsthal ging von einer grundsätzlich anderen Situation aus. Für ihn war die Gegenwart selbst durch mythische Charakteristiken ausgezeichnet. Er zielte darauf ab, die Oper mit den Mitteln des Mythos zeitgenössisch zu machen. In einem Essay, ebenfalls betitelt *Die Ägyptische Helena*, führt er, in Form eines Dialogs mit Richard Strauss, aus:

[W]enn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch – ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht – für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist. Es ist nicht möglich, dies in bürgerlichen Dialogen aufzufangen. Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen. Sie können mir glauben.⁸

Vom Dichter Hugo von Hofmannsthal wissen wir, dass er seinem eigentlichen Werkstoff, der Sprache, gründlich misstraute. »Ich liebe es nicht, wenn das Drama sich auf der dialektischen Ebene bewegt. Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. Ich scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste –.«⁹ Der skeptische Blick auf die Sprache hat im Werk Hofmannsthals eine lange Geschichte, die einen ersten markanten Kulminationspunkt im so genannten Chandos-Brief aus dem Jahre 1902 findet. Eine der berühmtesten Passagen vermerkt: »[D]ie abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.«¹⁰ Der Chandos-Brief ist das Zeugnis einer allgemeinen Mitteilungshemmung, die sämtliche Sprach-, Denk-, und Sehgewohnheiten affiziert und konnotiert ist mit affektiven Beeinträchtigungen, die als bedrohlich wahrgenommen werden – wie dem Gefühl der Leere, der innerlichen Starre, der Gleichgültigkeit und der Einsamkeit.

Die Überlegungen des Operntheoretikers und Librettisten der *Ägyptischen Helena* schließen direkt an die Ausführungen des Sprachskeptikers an. So heißt es im Zusammenhang mit der Oper: »Die fälschende Gewalt der Rede geht so weit, daß sie den Charakter des Redenden nicht nur verzerrt, sondern geradezu aufhebt.«¹¹ Vom Mythos erwartet Hofmannsthal demgegenüber eine Entlastung von der Bürde der Worte und ihren falschen Versprechungen. Die mythologische Oper soll »etwas übermitteln, ohne es mitzuteilen«, es geht darum, »etwas im Zuhörer leben zu machen, ohne daß der Zuhörer ahnt, auf welchem Wege ihm dies zugekommen ist.«¹² Hofmannsthal zitiert den Mythos also nicht in erster Linie als Erzählung, sondern als eine umwegige, unthematische Kommunikationsform. Die Handlung des Mythos wird dementsprechend nicht als Plot aufgefasst, sondern als Konstellation und Konfiguration einer Mitteilung, die sich prinzipiell der direkten Thematisierung entzieht. Die von Hofmannsthal propagierte mythologische Oper soll das semantische Potential des Mythos in seiner spezifischen Verdichtung ins Spiel bringen und durch die Musik anklingen lassen – also ohne Rückgriff auf die diskursiven Mittel der Dialektik und der Psychologie, die Hofmannsthal in den »bürgerlichen Dialogen«¹³ von Hebbel und Ibsen am Werk sieht.

Monteverdi mit seinem Librettisten Striggio und Hofmannsthal mit seinem Komponisten Strauss präsentieren gewissermaßen die beiden antithetischen

Möglichkeiten der Mythenrezeption durch die Oper. Gemeinsam ist ihnen, dass sie dem Mythos ein genuines Verhältnis zur Formensprache der Oper einräumen: Der Mythos soll nicht nur Inhalt, sondern der wesentliche Artikulationsraum des Musikdramas sein. Gemeinsam ist ihnen auch, dass sie das Verhältnis von Mythos und Oper als Verhältnis von Wort und Ton *in* der Oper ausdifferenzieren. Monteverdi und Striggio setzen dabei auf die Verständlichkeit der Worte: Der Mythos soll zur Sprache kommen, auch die Musik soll sich durch die Sprache zu erkennen geben können. Anders Hofmannsthal und Strauss. Sie zielen auf die Verdichtung des Mythos: Die Worte wie auch die Musik sollen indirekt sprechen und auf diesem Wege mythologisch werden.

Die peinliche Lage, den kapitalen Streit um den Vorrang von Wort und Ton nicht von vornherein entscheiden zu können, verweist auf die lange Tradition des Versuchs, diesen Streit überhaupt entscheiden zu wollen. Aus der Unternehmung, die Künste, Medien und Gattungen zu ordnen und ihr Verhältnis zueinander zu regeln, spricht immer auch, ob wir es nun wissen oder nicht, die Erblast der Metaphysik – von Plato (wie bei Monteverdi) über Kant, Hegel, Schopenhauer und Nietzsche (wie bei Hofmannsthal) bis hin zu den allerletzten Schwundstufen der ästhetischen Theorie im aktuellen Medienstrom. All dies spricht mit, urteilt und hat bereits geurteilt in den zeitgenössischen Abwägungen des Verhältnisses von Mythos und Oper, von Wort und Ton.

III

Allerdings gibt es eine Oper, zumindest eine, die es unternimmt die gesamte Geschichte der Gattung nochmals in sich aufzunehmen, zu thematisieren und zu reflektieren. Ich meine die letzte Arbeit für das Musiktheater von Richard Strauss, das 1942 in München uraufgeführte Stück *Capriccio*, für das Clemens Krauss zusammen mit Strauss das Libretto schrieb. Das *Capriccio* ist eine Oper über die Entstehung einer Oper. Ein Dichter, ein Komponist, ein Theaterdirektor, Sänger, Tänzer, Musiker, ein Souffleur und natürlich die schöne Gräfin Madeleine, um deren Zuneigung sich alles dreht, markieren in ihren Interaktionen wesentliche Stationen des Verhältnisses von Wort und Musik in der Operngeschichte. Das *Capriccio* ist musikalisches Metatheater; eher eine vertonte theoretische Phantasie als eine Oper. Strauss nannte das *Capriccio* im Untertitel: »Konversationsstück für Musik«. Zentral für das Duo Richard Strauss und Clemens Krauss, wie schon für Monteverdi und Striggio, ist die Konstellation von Wort und Ton. Das *Capriccio* spielt im Paris des Jahres 1775: zur Zeit, als der Protagonist der Opernreform, Willibald Gluck, in Paris tätig war, zur Zeit auch der Entstehung des einschlägigen Werkes *Prima la musica e poi le parole*, für das Antonio Salieri nach einem Text



Abb. 3: *Capriccio*, Gräfin Madeleine vor dem Spiegel (*Kiri Te Kanawa*), San Francisco Opera, Regie: Stephen Lawless (1993), Naxos 2003. Filmstill.

von Giovanni Battista Casti die Musik komponierte. Das *Capriccio* lässt sich als Versuch verstehen, den Titel dieses 1776 in der Orangerie von Schloss Schönbrunn uraufgeführten *Divertimento teatrale* mit möglichst vielen, variantenreich gesetzten Fragezeichen zu versehen. Von Orpheus ist im *Capriccio* indes nicht mehr die Rede, wohl aber vom Spiegel, vor und von dem in der letzten Szene die Protagonistin vergeblich Auskunft zu erhalten versucht über das wahre Verhältnis von Wort und Musik.¹⁴ Die Gräfin Madeleine schwankt in ihrer Zuneigung zwischen dem Librettisten und dem Komponisten, zwischen Wort und Ton, und befragt ihr eigenes Spiegelbild nach einem sinnvollen Ende für die zu komponierende Oper – ohne dass es zu einer eindeutigen Antwort käme. »Du Spiegelbild der verliebten Madeleine, kannst du mir raten, kannst du mir helfen den Schluss zu finden für ihre Oper? Gibt es einen, der nicht trivial ist? –«¹⁵ (Abb. 3). Der Mythos des Orpheus ist in dieser Szene gleichsam im Spiegel verschwunden oder vielmehr: Orpheus ist letztlich ganz zum Spiegel geworden, in dem die Oper sich selbst zu erkennen versucht.

Das *Capriccio* markiert einen Extrempunkt in dem Versuch einer Oper, den eigenen Ursprung im Durchgang durch die Geschichte der Musik aufzufinden. Radikal und in gewisser Weise bodenlos ist dieses »Konversationsstück für Musik« darin, dass es gängige historische Arretierungen des Verhältnisses von Wort und Ton auflöst und in ihrer Partialität erkennbar macht: Zu einer finalen Conclusio der potentiell unendlichen Reflektion des Verhältnisses von Wort und Ton kommt es nicht. Dass das *Capriccio* für die Gattung Oper letztlich den Spiegel als zentrales Medium einer unabschließbaren Bedeutungsproduktion exponiert, legt eine Dynamik frei, die sich bereits zu Anfang der Geschichte der Oper im *Orfeo* ankündigte. Monteverdi und Striggio suchten die Selbstbegründung der neuen Kunstform durch Rückgriff auf den Mythos zu leisten. Doch erschöpft sich deren *Orfeo* nicht darin, eine bloße Nacherzählung beziehungsweise Wiederholung des Mythos zu

sein. Der Mythos des Musikers wird vielmehr durch die Allegorie der Musik zum Vortrag gebracht. Die unmittelbare Übertragung des Mythos auf die Oper erfährt damit einen *Widerstand*, der den Mythos transformiert und in das offen reflexive Selbstverhältnis der Allegorie überführt. Der Blick auf Orpheus, den Monteverdi und Striggio eröffnen, hat Teil an derselben Komplikation, die Richard Strauss und Clemens Krauss im *Capriccio* umspielen: Geht es um Selbstbegründung, so muss der Blick auf den eigenen Ursprung zugleich ein Blick in den Spiegel sein.

Anmerkungen

- 1 Zur Geschichte der Camerata siehe den informativen Band von Claude V. Palisca: *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. New Haven 1989.
- 2 Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt/M. 2000, S. 73f.
- 3 Zit. n. Frauke Schmitz: *Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614), Texte und Musik*, Pfaffenweiler 1995, (*Musikwissenschaftliche Studien* 17), S. 16.
- 4 Den Hinweis entnehme ich Gier, *Das Libretto* (Anm. 2), S. 79.
- 5 »Io la Musica son, ch'ai dolci accenti/ so far tranquillo ogni turbato core,/ et or di nobil ira, ed or d'amore/ posso infiammar le più gelate menti.// Io su cetera d'or, cantando soglio/ mortal orecchio lusingar talora/ e in guisa tal de l'armonia sonora/ de la lira del ciel più l'alme invoglio.// Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona/ d'Orfeo che trasse al suo cantar le sfere/ e servo fe' l'inferno a sue preghiere/ gloria immortal di Pindo e d'Elicona.« (<http://www.librettidopera.it/orfeo/orfeo.html>). Stand: 26.12.2009.
- 6 »Ich bin die Göttin Kypriß, auf dem Erdenrund/ So hoch gefeiert wie im Himmel hochgerühmt./ Von Pontus bis zum Weltmeer: wo die Sonne scheint,/ Hab ich getreue Diener – die ich hoch belohne,/ Doch wer es wagt, mich zu verachten, fällt.« Euripides: *Hippolytos*. Übers. von Ernst Buschor, in: ders.: *Sämtliche Tragödien und Fragmente, Griechisch – Deutsch*. München 1972, Bd. 1, S. 185.
- 7 »Or mentre i canti alterno, or lieti, or mesti,/ non si mova augellin fra queste piante,/ nè s'oda in queste rive onda sonante,/ ed ogni Aurette in suo camin s'arresti.« (<http://www.librettidopera.it/orfeo/orfeo.html>). Stand: 26.12.2009.
- 8 Hugo von Hofmannsthal: *Die Ägyptische Helena* (1928), in: ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen V, Operndichtungen*, hg. von Bernd Schoeller. Frankfurt/M. 1979, S. 512.
- 9 Hofmannsthal, *Die Ägyptische Helena* (Anm. 8), S. 510.
- 10 Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief* (1902), in: ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Erzählungen VII*, hg. von Bernd Schoeller. Frankfurt/M. 1979, S. 465.
- 11 Hofmannsthal, *Die Ägyptische Helena* (Anm. 8), S. 511.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., S. 512.
- 14 Norbert Miller vergleicht die Anlage der Oper mit E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücken in Callots Manier*: »Alles ist da wiederholte Spiegelung, alles hebt sich ironisch auf, und jedes Spiel beginnt auf einer höheren Ebene neu«. Norbert Miller: »Das sind so Greisenunterhaltungen«. Richard Strauss' Abschied von der Oper, in: *Capriccio. Staatsoper Unter den Linden, Berlin 1993*, S. 60–75, hier S. 70.
- 15 <http://www.opera-guide.ch/libretto.php?id=363&uilang=de&lang=de>. Stand: 26.12.2009.

»Ich möchte mich vorstellen, Hörer, aber wer bin ich?«

Übertragung in Hörspielen Günter Eichs

I

Am 5. August 1951, einem schwül-heißen Sommersonntag, der zugleich ihr einundvierzigster Geburtstag ist, fährt die US-Amerikanerin Ellen Harland aus Washington D.C. mit ihrem Ehemann John und den beiden halbwüchsigen Kindern Bob und Lissy während ihrer Europareise, im offenen Wagen, bei Autoradiomusik, von Venedig nach Florenz. Links und rechts des Weges liegen Sehenswürdigkeiten, die man eigentlich besichtigen müsste, aber angesichts der Hitze streitet man sich bald, ob es besser ist, die Uffizien zu sehen oder Baden zu gehen. Schließlich setzt sich Ellen, die ohnehin lieber am Lido geblieben wäre, mit ihrem Geburtstagswunsch durch, den Weg zum 50 Kilometer entfernt liegenden Badeort Porto Garibaldi einzuschlagen und sich im Meer zu erfrischen. Als so die erste Szene von Eichs Hörspiel *Die Andere und ich* (1951/1958) verklungen ist, wird raumlos die Stimme der Ich-Erzählerin Ellen hörbar:

35 Grad Celsius im Schatten und ein Gespräch mit Radiomusik – so nichtssagend, so unauffällig ging es vor sich, daß ich in ein anderes Leben fuhr. Kein bedeutungsvolles Zeichen, das mir das Schicksal gegeben hätte, kein Wort in unserm harmlosen Geschwätz, das mir wenigstens nachträglich hätte auffallen können. Camilla hat oft darüber nachgedacht – sie hatte ja über vierzig Jahre Zeit dazu – und es erfüllte sie mit einer Art von Genugtuung, daß gerade ich es war, die ans Meer fahren wollte, ich, die das alles letzten Endes allein anging.¹

Der letzte Satz muss dem Hörer noch ziemlich lange unverständlich bleiben, aber Camilla – man ahnt es doch, das ist »die Andere«, in deren Leben Ellen Harland hinein zu fahren im Begriff ist. Auf dem Weg zum Meer verdüstert sich, so die Erzählerin weiter, die Umgebung: »Ein pestilenzartiger Geruch stieg aus der Lagune auf. Eine schwarze Landschaft des Todes und der Verwesung unter wolkenlosem, stahlblauem Himmel, und es sollte doch eine Landschaft der Hoffnung und des neuen Lebens sein.«² – Eine »Landschaft der Hoffnung«: an dieser Stelle noch kaum verständlich, bezieht sich der Kommentar bereits auf das neue Leben eben

jener Camilla, der Ellen nun begegnen wird. Die Familie erreicht den Strand von Porto Garibaldi und erfrischt sich im Wasser der Lagune; Ellen schwimmt hinter ihrem Sohn her, auf eine vorgelagerte Sandbank zu. In einem gut fünf Minuten dauernden Wechsel kurzer Spielszenen und in raumloser Akustik gesprochener Ich-Erzählung spielt sich dieser Vorgang ab. – Gustav Burmester inszenierte Eichs Hörspiel im Jahr 1952 für den Norddeutschen Rundfunk, Johannes Aschenbrenner komponierte dazu die Hörspielmusik, Gisela von Collande sprach die Rolle der Ellen Harland. In dieser Inszenierung hört man an der Stimmfärbung der Sprecherin zunächst sehr genau, wie sich angesichts des Elends von Comacchio das soziale Gewissen einer wohlhabenden Amerikanerin zu regen beginnt. An der klanglichen Gestaltung der Spielszene kann man sodann sehr gut verfolgen, wie unter den nachdenklichen Reflexionen der Badenden die Autoradiomusik der vorangehenden Szene – Touristen auf den Leib geschriebene Mandolinenklänge – zuerst echohaft nachklingt, wie diese Musik dann aber von dissonanten Akkorden einer elektrischen Orgel überblendet wird, die schnell in einem bedrohlichen Cluster abbrechen. Ellen schwimmt ans Ufer und geht zurück nach Comacchio. Aus dem Text ihrer Ich-Erzählung ist dabei nichts von einem krisenhaften Augenblick, gar einem Moment der Todesangst zu vernehmen. Die Erzählung scheint ihrem Wortlaut nach die Realitätsebene nicht zu verlassen, einzig der Einsatz der musikalischen Akzente Aschenbrenners deutet bereits hier an, dass sich soeben etwas Seltsames ereignet haben muss, und der Hörer verfolgt das Kommende unter diesem Eindruck. In anderen Inszenierungen des Hörspiels, die auf eine klanglich-musikalische Andeutung des überwirklichen Geschehens ganz verzichten, wird der Hörer dagegen erst in der Dialogszene Ellens mit der Mutter Camillas damit konfrontiert, dass sich inzwischen offenbar eine Transformation von Identität vollzogen hat.³ – Trotz der Hitze »heiter und leicht«⁴ schwebt Ellen nach diesem Ereignis die fünf Kilometer zurück nach Comacchio, um mit traumwandlerischer Sicherheit ins Haus der Alten einzutreten, deren Blick sie begegnet war. Doch dann verrätselt und verwirrt sich ihr alles. Denn Ellen ist nicht mehr Ellen, die alte Frau aber auch nicht mehr die alte Frau von vorhin, sondern deren – jüngere – Mutter. Ellen ist zu Camilla geworden, und während sie noch mit dem Ich Ellens denkt, spricht sie schon mit der Stimme Camillas. – In Burmesters Inszenierung löst Hilde Krahl in den Spielszenen Gisela von Collande ab, die Collande spricht jedoch weiterhin die Erzähleinschübe, in denen nun allerdings ebenfalls die Perspektive Ellens in die der Camilla hinübergleitet.⁵ – Ein Blick in den Spiegel, der gleich darauf zu Boden fällt und klirrend zerbricht, zeigt Ellen das sonnengebräunte Gesicht eines jungen, schwarzhaarigen Mädchens »mit einem billigen Korallenschmuck um den Hals«.⁶ – Dass man plötzlich ein anderer ist als man, nicht ohne Grund, zu sein glaubte, ist schwer zu verstehen und schwerer noch zu kommunizieren, wenn alle äußeren Merkmale der Person, die Stimme einge-

schlossen, der inneren Wahrnehmung widersprechen, aber eindeutig der anderen Person zugehören. Der Mutter fällt es leichter, bei Ellens Leugnung der neuen Identität an einen der Einfälle ihrer Tochter Camilla zu glauben, deren Wesen ihr schon oft wie verändert erschien. Die zärtlich-tadelnden Worte, mit denen die fremde Frau ihr über das Haar streicht, lassen aber auch Ellen für einen Moment bereits vermuten, ob sie vielleicht wirklich nur geträumt hatte, Mrs. Harland zu sein, und in Wahrheit schon immer Camilla war; doch noch regt sich ebenso stark die amerikanische Identität dieses Ichs. Als die ›Mutter‹ sie in das Nachbarzimmer schickt, in dem der wohlhabende Witwer Giovanni Foscolo darauf wartet, um die Hand Camillas anzuhalten, die sich gegen diese Ehe bislang immer gesträubt hatte, glaubt Ellen, gleichsam stellvertretend für die abwesende Tochter, wie auf einer Bühne, ›Schicksal spielen‹ zu sollen. Durch ihre Einwilligung in die Ehe will sie Camilla in ein neues Leben führen – und dann selber wieder ›hinter die Kulisse [...] gehen‹,⁷ will sagen: in ihre amerikanische Identität zurückkehren. Als Ellen sich gleich danach auf den Weg zurück zu ihrer Familie nach Porto Garibaldi macht, muss sie sich durch alle Umstände davon überzeugen lassen, dass aus dem 5. August 1951 der 5. August 1910 geworden ist: der Tag, an dem in Cleveland Ellen Willing geboren wurde, die, inzwischen Ellen Harland, soeben als Camilla in die Ehe mit Giovanni Foscolo eingewilligt hat. –

Ich breche die Beschreibung des Geschehens hier ab und schließe erste Erklärungsversuche an. Eich nimmt das soziale Gewissen beim Wort, das er seiner Figur Ellen Harland in der kurzen Dialogszene im Auto in den Mund legt. Soziale Empathie wird nur dort real, wo sie selber das Leben lebt, das sie mitfühlend beklagt. Ein reines Gewissen ist auch dann nicht garantiert, denn Schuldzuweisungen und die Hoffnung, das eigene Leben mit einem andern tauschen zu können, sind wiederum die Folge. Alles in Ellen sträubt sich dagegen, Camilla zu sein; anders gesagt: Camillas Dasein wird fortan von der Sehnsucht durchzogen, nach Amerika auszuwandern und ein neues Leben zu beginnen – eines, das dem Ellens gliche. So gesehen, würde sich soziale Empathie erst dort realisieren, wo nicht der Reiche das Leben des Armen lebt, sondern der Arme das des Reichen. Ein bloßer Austausch aber ist nicht möglich. Das kommt schon in einer Reflexion zum Ausdruck, die Ellen, nun in die Perspektive Camillas wechselnd, raumlos spricht: »Heute, am 5. August 1910, schrie in Cleveland ein Kind. Sie schrie, Ellen, die mir mein Leben stahl, die sich bequem einrichtete in ihrem bequemen Dasein und mich erbarmungslos zurückließ in der stinkenden Lagune von Comacchio. Ja, sie ließ mich in Comacchio zurück, denn wohin anders sollte ich jetzt gehen?«⁸ Die Konstellation ist schwer zu vermitteln, sie ist mindestens dreifach verspiegelt: Ellen verwandelt sich in Camilla, ohne ganz zu vergessen, Ellen zu sein. Camilla ist fortan eine Camilla, die unbewusst zu Ellen werden möchte. Und der Ellen-Camilla, die am 5. August 1910 entsteht,

stiehlt die am selben Tag in Cleveland geborene Ellen das Leben für ihr eigenes, bequemes Dasein.

Das Leben, das Eich in seinem Hörspiel im Wechsel von Szene und Erzählung nun entrollt, ist ein Leben in Arbeit und Unglück. Camilla begeht Ehebruch mit Carlo, dem jungen Gehilfen Giovanni Foscolos; ›Ellens‹ Einmischung hatte den Alten zwischen die beiden Liebenden gedrängt. Carlo bringt Giovanni bei einem fingierten Bootsunfall um, verfällt darüber in Trunksucht und erhängt sich schließlich an der Brücke, neben der Ellen später die gealterte Camilla erblickt. Zu diesem Leben gehören Freude und Enttäuschung durch die Kinder Antonio, Umberto, Lidia und Filomena, auf die sich Camillas Amerika-Sehnsucht überträgt und die die Mutter doch um ihre Hoffnung betrügen. Die Menschen ändern sich, aber sie verwandeln sich nicht: Mit der Sorge um Kinder und Enkelkinder, der Trauer um den als Partisanen von den Faschisten erschossenen Antonio und im Warten auf den kriegsvermissten Umberto füllt sich und vergeht die Lebenszeit Camillas. Eines Sonntags im August steht sie wieder einmal nahe der Brücke des Kanals, der an Comacchio vorbeiführt, und sieht, wie sich ein großes offenes Auto mit seiner Radiomusik nähert ...

Camilla erzählt – wenn auch mit Ellens Stimme – aus ihrer Perspektive dieselbe Szene, die sich zu Beginn des Hörspiels ereignete. Auch ihr war der Blick Ellens begegnet; sie hatte sie erkannt, wollte ihr nahegehen und stürzte dabei in den Kanal – um als Ellen aus dem Wasser der Lagune wieder aufzutauchen, in jenem Moment, da sie fast zu ertrinken schien und die alarmierte Familie sie an den Strand gerettet hatte.

Günter Eich könnte hier den Kreis schließen und die Harlands am nächsten Morgen nach Florenz fahren lassen, ohne weiter nach der Alten an der Brücke zu fragen. Dann ließe sich sagen, dass Ellen Harland in dem mystisch erfüllten Augenblick von Empathie, in dem sie fast ertrinkt, das Leben jener Frau ›wirklich‹ durchlebt, deren Augen-Blick sie so sehr verstört hatte. Die amerikanische Familie könnte getrost weiterreisen, bei Radiomusik im offenen Auto. Aber Eich macht es sich nicht so leicht mit seinem und unserem Verstehen. Vielmehr lässt er Ellen noch einmal nach Comacchio zurückkehren und in das Haus eintreten, in das sie jener mystische Moment geführt hatte; und er tut dies, um dem Hörer die Übertragungs-, Vertauschungs-, Spaltungs-, Verwandlungs- und Rückübersetzungsmechanismen, die sich soeben vollzogen haben, weniger leicht konsumierbar zu machen. In der Urfassung von 1951 steigt Ellen auf der Weiterfahrt nach Florenz aus dem Auto, unter dem Vorwand, ein paar Fotos von Comacchio machen zu wollen. Aber zielstrebig betritt sie das Haus, in das sie einst als Camilla eintrat. Die Küche ist leer. Im Nebenzimmer, in dem sie Giovanni ihr Ja-Wort gab, findet Ellen Camilla aufgebahrt. Die um den Leichnam versammelte Familie scheint sie jedoch nicht wahrzunehmen; es ist, als träte sie unsichtbar und nur mit ihren Gedanken

hinzu; es ist wiederum die Stimme des moralischen Gewissens, die spricht: »Sie war tot, die für mich einen Teil des Leides erlitten hatte, den es auf der Welt gab. Ich hatte ihr nichts abgenommen davon. Und wie viele gab es, denen ich nichts abnahm!«⁹ Noch dort, wo soziale Empathie sich zum mystischen Moment virtueller Realität verdichtet, die ein ganzes Leben wirklich nachzuleben scheint, verfällt sie der Kritik. Ellen kehrt zum Auto zurück, zum Fotografieren hat sie »nichts Geeignetes« gefunden. Mit einem unschuldigen Zynismus des halbwüchsigen Bob endet das Hörspiel: »Was soll man in Comacchio auch finden! Hier möchte ich nicht begraben sein.«¹⁰ Verrät Eich mit dieser Pointe seine Geschichte? Oder entlarvt er das hohle Pathos in den erbaulichen Selbstanklagen Ellens?

Das Bemühen Eichs, einen möglichst schwierigen Schluss zu finden, spiegelt sich darin, dass er die erste Fassung nach Jahren nochmals grundlegend änderte. Da bei aller Offenheit auch der erste Schluss letztlich kommensurabel war, erhöhte Eich die Widerständigkeit des Verstehens, die vom Hörer mit aufzubringende Dynamik der Kommunikation eines untröstlichen Schlusses. In der Fassung von 1958 macht sich Ellen allein auf den Weg nach Comacchio. Wieder betritt sie das Haus, Camillas Tochter Filomena ist in der Küche und dabei deren kleine Tochter – Camilla. Diesmal ist Ellen wirklich dort, denn Camilla fragt die Fremde: »Was wünschen Sie?«¹¹ Als Ellen, die aus dem Nebenzimmer die Stimmen der Familie hört, nach Camilla fragt, glaubt Filomena erst, sie frage nach ihrer Tochter. Staunend hört sie, dass Ellen auch ihre Mutter kannte, und weist sie in die Kammer, mit der Bemerkung: »Sie hätten vielleicht früher kommen sollen.« Wieder mit raumloser Erzählerstimme endet Ellen: »Ich öffnete die Kammertür. Im Luftzug flackerten zwei Kerzen, die zu Füßen von Camilla brannten. Ich ging hinein und machte die Tür hinter mir zu. Wir waren allein.« Mit diesem Satz endet nun, ohne jedes weitere Wort und ohne jede Zutat der Regie, das Hörspiel – und auch der Hörer sollte diesem Satz keine Fortsetzung oder gar Rundung der szenischen Ausgangssituation hinzu imaginieren, etwa der Art, dass Ellen danach wieder zu ihrer Familie zurückkehrt, in die touristische bzw. moralisch betroffene Perspektive wechselt usw. Der Schlussmoment und der Satz »Wir waren allein« sind wörtlich zu nehmen, das aber dürfte die schwierigste Aufgabe sein. Denn in diesem Schluss lässt Ellen ihr eigenes Leben wirklich bei der Familie Harland zurück, die ihr schon beim Fortgehen mit jedem Schritt fremder wurde. In diesem letzten Satz, der ja nicht etwa lautet: »Ich war mit ihr allein«, sondern »Wir waren allein«, werden die Ellen und die Camilla des »Wir« im »allein« zu einer Einheit gebracht, die Identität meinen könnte, aber vielleicht auch die Einsamkeit einer unerfüllten Sehnsucht der einen nach der andern. Mit dem Verb »waren« aber endet diese gemeinsam-einsame Identität und zugleich die Geschichte, in einer Weise, die die Fiktion aufhebt und in der Sprache versenkt, die keinen szenischen Schluss mehr duldet, geschweige die Rundung einer Rahmenerzählung.

Wollte man einen Schriftsteller nennen, dessen Ruhm weitgehend synonym ist mit seinem Schaffen als Hörspielautor, kann es an erster Stelle wohl nur den Namen Günter Eich geben. Die vierbändige Ausgabe seiner Gesammelten Werke wird zur Hälfte von Hörspielen gefüllt – ausschließlich den Originalhörspielen wohlgemerkt, denn Eichs Kinderhörspiele, die vielen Hörfolgen und zahlreiche Funkbearbeitungen von Texten der Weltliteratur wurden bis auf wenige Ausnahmen in die Werkausgabe nicht übernommen. Eich hatte schon 1930, mit 23 Jahren – und gleichzeitig mit seinem ersten Gedichtband –, einen Beitrag beim Rundfunk unterbringen können. Ein Jahr später, am 9. April 1931, sendete die Berliner Funk-Stunde das gemeinsam mit Martin Raschke verfasste Hörspiel *Leben und Sterben des großen Sängers Enrico Caruso*, ein Hörbild, in dem vor allem Schallplatten des Tenors gespielt und mit Kommentaren verbunden wurden. Ein Jahr später erscheint in der Zeitschrift *Die Kolonne* in Dresden der Text seines ersten Originalhörspiels *Ein Traum am Edsin-Gol*. In diesem Hörspiel wird bereits das zentrale Thema Eichs eingeführt, das ihn während seiner gesamten Hörspielproduktion beschäftigen sollte: die Frage nach den Grenzen, den Überschreitungstendenzen und inneren Verwicklungen der personalen Identität, die Sehnsucht nach einer besseren als der eigenen Realität und das träumende Durchspielen von Probehandlungen darin, das Begehren des Glücks des Andern und seine albtraumhafte Einlösung oder klärende Revokation. Von Beginn an nutzte Eich die Möglichkeiten des radiophonen Mediums, vor allem das Mittel der Überblendung im Wechsel der Szenen bzw. von Szene und Erzählung, um in seinen Hörspielen die Bezirke von Gegenwart und Erinnerung, Wirklichkeit und Traum auf beunruhigende Weise ineinander fließen zu lassen oder den Träumen eine überscharfe Realität zu geben. Beim Hörspielschreiben hat Günter Eich aber am meisten beschäftigt, wie er »die Pause, das Schweigen, in das Sprechen hinein« bringen könnte.¹² Ihm war bewusst, dass das Medium Hörfunk an sich keine langen Pausen duldet, denn »wenn geschwiegen wird, endet eine Szene«. Die Dramaturgie seiner Stücke, die Fügung der Dialoge und die Struktur der Sätze legte Eich deshalb darauf an, das uferlose Geschwätz des Informations- und Unterhaltungsmediums Radio quasi durch gefärbte Pausen zu unterbrechen und das Zuhören eines breiten Publikums im Massenmedium zu einem Akt der Reflexion werden zu lassen. Der Schlusssatz des Hörspiels *Träume*: »Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt!« gilt auch für Günter Eichs Hörspiele selbst.¹³ Die Ausarbeitung des Schlusses von *Die Andere und ich* zeigt, wie Eich bemüht ist, Sand ins gut geölte Getriebe seiner eigenen, so erfolgreichen und als ›Eich-Maß‹ kodifizierten Dramaturgie zu streuen.

Berühmt wurde Eich durch *Träume*, das Hörspiel, das bei seiner Ursendung in der Regie Fritz Schröder-Jahns am 19. April 1951 von den Hörern wegen seiner in der Sprache des Alltags inszenierten krassen Schreckensszenen, wegen der ungreifbar-gefährlichen, unheimlich-verstörenden Atmosphäre und auch wegen der provozierenden Appelle an das Schuldgefühl jedes Einzelnen angesichts weltweiter sozialer Missstände, anonymer Bedrohungen und historischer Katastrophen aggressiv abgelehnt wurde. Es sind Albträume, die hier geträumt werden von normalen Durchschnittsbürgern, in Nächten zwischen 1947 und 1950 und an Orten aller fünf Kontinente zwischen Gütersloh, Tientsin, Freetown, Moskau und New York: Sie handeln vom seit Jahrzehnten andauernden Transport einer Familie im geschlossenen Eisenbahnwaggon und von der Vertreibung einer anderen Familie, der kein Nachbar mehr helfen will, aus ihrem häuslichen Glück; von jungen Afrikaforschern, deren Suche nach der Erkenntnis einer glücklicheren Welt mit totaler Amnesie beantwortet wird; von Eltern, die ihre eigens zu diesem Zweck produzierten Kinder an zahlungskräftige Greise verkaufen, damit deren Leben sich durch den Verzehr jungen Blutes regenerieren kann; schließlich vom bohrenden Geräusch der Termiten, die ein New Yorker Hochhaus zernagen und seine Bewohner innerlich aushöhlen, während ihnen noch im Radio versichert wird: »Die Termiten zernagt Dinge, zernagt Gottes Dinge, aber sie zernagt nicht Gott«. ¹⁴

Wie sehr Vorgänge der Übertragung und des Austauschs eines Lebens durch ein anderes, wie sehr Versuche der Wiederholung oder Übersetzung rätselvoller Momente und unverstandener Namen in sich verwandelnde Formen des eigenen Lebens das Leitthema der Hörspiele Günter Eichs abgeben, mögen weitere Beispiele seiner Produktion belegen.

Im Hörspiel *Geh nicht nach El Kuwehd! oder der zweifache Tod des Kaufmanns Mohallab* (1950) verlockt der als Bettler verkleidete Räuber Jezid mit seiner listig ausgesprochenen Warnung den Kaufmann dazu, gerade das Gegenteil zu tun. Mohallab geht nach El Kuwehd und verliert sich auf diese Weise in ein von Betrug, Sklaverei und Verrat geprägtes anderes Leben, das er am Ende mit dem Tod bezahlt. Auch nachdem er, erwachend, feststellt, dass alles nur geträumt war, folgt er, nun in der »Wirklichkeit«, den ihn in dieses andere Leben lockenden Zeichen einer jungen Frau ein zweites Mal.

Der Tiger Jussuf (1. Fassung 1952, 2. Fassung 1959) ist ein komödiantisches Beispiel für die radiophone Inszenierung von Wunschbildern, die Menschen von sich selbst und anderen entwerfen, und von Ansprüchen, die sie auf ihren Partner, von dem sie längst enttäuscht sind, projizieren. Hier tötet ein Tiger namens Jussuf seinen Dompteur William, weil der, von seiner Geliebten, der Kunstreiterin Anita, verlassen, die Wildheit des Raubtiers nicht mehr beherrschen kann. Aber indem Jussuf William tötet, ist William ein Teil von Jussuf

geworden: Der Tiger sucht sich eine menschliche Gestalt zu geben und springt nacheinander in den Bäckermeister Matthison und den Kommerzienrat Rimböck sowie dessen Gattin Otilie hinein, bis er sich Maximilian, den jungen Sohn des Kommerzienrats, zum Körper wählt. William, als Mischperson mit der Kraft Jussufs und der einnehmenden Gestalt des finanziell gut betuchten Maximilians ausgestattet, glaubt, sich Anita so doch noch als Ehefrau erobert zu haben. Als er aber am Ende aus den Augen Anitas die gelbe Farbe des Tigers leuchten sieht, ist die Eingangsfrage Jussufs noch unbeantwortbarer geworden: »Ich möchte mich vorstellen, Hörer, aber wer bin ich?«¹⁵

In *Das Jahr Lazertis* (1953/1958) ist es die Suche nach dem einen rätselhaften Urwort, das, in der Silvesternacht einmal nur vernommen und in der Form »Lazertis« ungenau, jedenfalls nicht in seiner absoluten Wirklichkeit wiedergegeben, zum Auslöser verschiedener Stationen auf dem Lebensweg des Tiermalers Paul wird: als »Lazerte / lézard« für »Eidechse« führt es ihn mit einer wissenschaftlichen Expedition nach Brasilien; als »Laertes«, Vater des Irrfahrers Odysseus, tritt ihm dort ein Dr. Bayard entgegen, aber später erweist sich, dass der Name Laertes so, wie sich die Geschichte inzwischen weiter entwickelt hat, eher vom Bruder der Ophelia herkam. Im Angesicht der Lepra hat sich das Wort derweil zum biblischen Namen »Lazarus« gewandelt. Und als Paul selber an der Seuche erkrankt, für die man das Kloster »La Certosa« als Isolierstation hergerichtet hat, bleibt ihm »la certitude«, die Gewissheit des Todes, als die vielleicht einzig sichere Konnotation des geheimnisvollen Urworts, das er zuerst in den Namen »Lazertis« übersetzt hatte. – Aus den Unschärfen des Namens entwickelt Eich die Motive und Koordinaten seiner Geschichte und den existenziell unsicheren Grund ihrer Hauptperson.¹⁶

Ein letztes Beispiel: In *Die Stunde des Huflattichs* (1959/1964) verdrängt eine im Riesenformat sich ausbreitende Grünpflanze den Menschen als Herrn der Erde. In alternierenden, zeitlich hin und her springenden, stilistisch kontrastierenden Szenen wird der Hörer Zeuge von Anfang und Ende dieser Herrschaftsstunde. Er hört, wie einige der Betroffenen aus ihrer heilen Ottobrunner Welt zu den letzten Vorratslagern der Menschheit in den Höhlen der Auvergne aufbrechen (aus denen die menschliche Kultur einst ans Tageslicht trat). Abwechselnd dagegen geschnitten sind Szenen, in denen ein alters- und geschlechtsloses Wesen namens Alpha den übrigen Höhlenbewohnern Beta, Gamma und Delta, später noch Epsilon, Spuren der Erinnerung an eben jene Menschen und Vorgänge ins Gedächtnis zu rufen nicht müde wird, deren verblasste Schemen sie womöglich sind. Indes scheint auch die Stunde des Huflattichs zu Ende: Seine Herrschaft, die den Menschen noch günstig war, weil er ihnen Nahrung und schließlich sogar Kleidung spendete, wird substituiert durch die Macht der Vulkane, vor deren unverständlicher Feuerzeichensprache niemand mehr fliehen kann.¹⁷

Titel weiterer wichtiger Hörspiele, die mit radiophonen Mitteln Prozesse der Übertragung, Übersetzung und Verwandlung gestalten, hier aber nur noch genannt werden können, sind: *Fis mit Obertönen* (1951), *Blick auf Venedig* (1952), *Die Gäste des Herrn Birowski* (1952), *Zinngeschrei* (1955), *Die Brandung vor Setúbal* (1957), *Allah hat hundert Namen* (1957), *Festianus Märtyrer* (1958) und *Meine sieben jungen Freunde* (1960), eine Umarbeitung der *Gäste des Herrn Birowski*. Auch in ihnen nutzt Eich die Möglichkeiten des Hörspiels, Ebenen der Fiktion ineinander übergehen zu lassen, der einen, eigenen Lebensgeschichte seiner Figuren mit Hilfe einer zweiten, erfundenen ein Ziel zu geben, aus der Suche nach dem Unendlichen, wie es sich in rätselhaften Worten oder verborgenen Namen andeutet, das Einverständnis mit dem eigenen Leben zu finden. Figuren tauschen ihr soziales Milieu miteinander aus; fundamentale Trennungen der europäischen Kultur, wie selbst die von Himmel und Hölle, Seligkeit und Verdammnis, werden in Frage gestellt, und seltsame Besucher treten aus einer imaginären, scheinbar nur krankhaft eingebildeten Welt in die Lebenssphäre realer Personen, um sie aus ihrer Wirklichkeit zu verdrängen.¹⁸ Das radiophone Spiel mit der Stimme und ihren Resonanzen ermöglicht es, Räume zu öffnen und Zeitdimensionen zu markieren, die durch den Klang evident erscheinen, dem Denken aber um so größere Probleme machen. Ein letztes Beispiel möge dies verdeutlichen.

III

Sabeth ist die rabenförmige Titelgestalt eines Hörspiels (1951), das seinen Namen vom Nachhall des Namens Elisabeth bezieht. So heißt ein Mädchen, das in seiner Schulklasse von den mannsgroßen sprechenden Raben erzählt, die auf dem elterlichen Bauernhof auftauchen. Elisabeth zieht sich den Spott der Mitschüler und das pädagogische ›Verständnis‹ ihrer Lehrerin zu, die, als Rahmenerzählerin, dem Phänomen der Massensuggestion oder des Okkultismus mit den Recherchemitteln des Interviews und dem Beweismittel der Fotografie auf den Grund zu gehen versucht – und ganz nebenbei die lange vergeblich erhoffte Liaison mit ihrem Schulleiter Woturba eingeht. Während der Bauer durch die Anwesenheit der »Gäste im schwarzen Rock« (so der Untertitel der Urfassung) in einen Zustand närrischer Leichtigkeit des Seins versetzt wird, Knecht und Magd aber vor so viel teuflischer Gegenwart das Weite suchen, gewinnt Elisabeth die Zuneigung eines der aus geheimnisvollem Jenseits in die Wirklichkeit tretenden Wesen, die hier zwar zu sprechen lernen, im gleichen Maße, in dem sich ihnen Sprache und Gedächtnis bilden, allerdings die Welt vergessen, von der sie Zeugnis ablegen könnten. Einmal jedoch gelingt es Elisabeth und Sabeth, in den Himmel der

Ewigkeit aufzufiegen – eine Szene, die in der Südwestfunk-Realisation durch Fritz Schröder-Jahn aus dem Jahr 1954 wiederum der Hörspielkomponist Johannes Aschenbrenner musikalisch gestaltete:

SABETH Wir wollen fliegen, Elisabeth.

ELISABETH Fliegen? Du kannst fliegen, aber ich nicht.

SABETH Faß meine Füße!

ELISABETH Ja.

SABETH Halte dich fest! Und gib acht: Bevor wir fliegen, rufe ich deinen Namen.

ELISABETH Warum?

SABETH Damit du nachher lachen kannst, Elisabeth. Ich möchte immer, daß du lachst. *Er ruft. Elisabeth! Flügelrauschen.*

ELISABETH Oh, jetzt fliegst du!

SABETH Wir beide fliegen. Hast du Angst?

ELISABETH Nein. Aber wo sind wir, Sabeth? Gleich waren die Felder und die Bäume weg. Wo sind wir, Sabeth?

SABETH Frag nicht! Was siehst du?

ELISABETH Nichts.

SABETH Gar nichts?

ELISABETH Ringsum ist es blau und dunkel. So blau und dunkel, daß es mich blendet.

SABETH So blau und dunkel ist die Ewigkeit, Elisabeth.

ELISABETH So sprach er, und ich weiß nicht, was er damit meinte. Es war aber schön, durch die blendende Finsternis zu fliegen. Wir schwebten ganz still darin, und ich meinte, es vergingen Stunden.

SABETH Wir wollen wieder zurück, Elisabeth.

ELISABETH Ja, Sabeth, wie du willst. *Flügelrauschen.* Da sind die Bäume, die Felder.

SABETH Und plumps! die Erde. Nun horch!

Man hört im Echo die Rabenstimme.

SABETH – sabeth!

ELISABETH Was war das?

SABETH Das Echo. Ich sagte dir doch, ich wollte deinen Namen rufen!

ELISABETH *lachend:* Du lügst ja, Sabeth! Das ist doch so lange her!

SABETH Aber gefällt es dir nicht?

ELISABETH Sehr, lieber Rabe!¹⁹

In der Zeitspanne zwischen Namensruf und Echo erfüllt sich während dieses Aufzugs ein Moment der Ewigkeit. Wer Günter Eich darüber zum sentimentalen Märchenerzähler oder Privatmystiker stempeln wollte, berücksichtigt weder das Raffinement der Gestaltung dieser Szene noch den Verlauf des Hörspiels. Die Szene selbst hat nämlich eine mindestens vierfache Zeitstruktur: Sie handelt vom Aufschwung in einen Raum, der keine Zeit mehr kennt, sondern reines Anschauen

ist. Die unbestimmte Dauer der Bewegung in diesem Raum wird von Elisabeth als stundenlanges Verweilen darin empfunden. »In Wirklichkeit« nimmt der Flug nur die Zeitspanne zwischen Ruf und Echo ein, also den Bruchteil einer Sekunde. In der Hörspielproduktion dauert die Szene, einschließlich der Unterbrechung durch die hineingeschnittene Erzählerstimme Elisabeths, drei Minuten und einundzwanzig Sekunden. Und noch eine fünfte Form der Wahrnehmung von Zeit ließe sich geltend machen: die von der Musik geformte Erlebniszeit der Szene. Aus allen diesen Faktoren zusammen erst ergibt sich die reflektierte Form des Umgangs mit dem Gedanken der Aufhebung von Zeit, wie sie Eich hier gestaltet. Intendierte Zeitlosigkeit wird in ästhetische Zeitgestaltung übersetzt.

Aber auch der Fortgang des Hörspiels dementiert den Verdacht unreflektierter Affirmation mystischer Erfahrungen. Sabeth nämlich verliert die Verbindung zu den übrigen Raben: »plötzlich ist alles abgerissen«, und er lernt »ein trauriges und vergebliches Wort«, das er bisher nicht kannte: »Suchen«.²⁰ Die Menschen-sprache trennt Sabeth von den übrigen Raben, die vergebliche Suche nach ihnen lässt ihn nun auch das Gefühl der Angst kennenlernen. Diese Angst schiebt sich über die Liebe der Menschen, die ihn verführt hat, zu ihnen zu kommen, und die er nicht mehr erwidern kann. Nur manchmal noch erhellt sich für Sabeth einen Augenblick lang die Dunkelheit, in der er jetzt lebt. Der Lehrerin berichtet er, dass es ihn einmal beim Anblick einer Platane wie ein Licht durchfuhr. In diesem Moment eines jähren, großen Entzückens wusste er alles, aber im gleichen Augenblick hatte er auch alles vergessen – verständlich, dass die Lehrerin meint, so komme man nicht weiter ...²¹ Als Elisabeth noch einmal mit Sabeth fliegen möchte, muss sie ihn daran erinnern, wie sie nach dem Ruf ihres Namens aufstiegen; aber diesmal tönt das Echo schon in das vergebliche Flügelrauschen hinein.²² Später wird auch der verzweifelt nach Sabeth suchenden Elisabeth nur noch das Echo seines Namens antworten. Und das Ehepaar Fortner berichtet, dass es ihm im Augenblick des Verschwindens von Sabeth erging, als sei soeben eine unendliche Spanne Zeit vergangen: auch dies eine eher negative als affirmative Form von Mystik.

Eich lässt das Hörspiel mit einem viergliedrigen Beweis für Sabeths Existenz enden, in dem sich zugleich die Unmöglichkeit eines solchen Beweises manifestiert: 1) Auf den Fotos, die Woturba während des Interviews mit Sabeth machte, sind zwar alle anwesenden Menschen, nicht jedoch der Rabe abgelichtet. (Auch Ellen Harland fand ja nichts zum Fotografieren.) Der Schulleiter Eginhard Woturba findet für die Unabbildbarkeit des Wunderbaren wohlklingende metaphysische Erklärungen, von denen man fast glauben möchte, es seien auch die des Autors, läge nicht über ihnen der ironische Hauch einer Liebeskomödie zwischen ihm, Woturba, und der Lehrerin Therese Weisinger:

Warum sollte er nicht dagewesen sein? Weil ihn der Fotoapparat nicht festhalten kann? Was besagt das schon? Er existiert so, daß es war, als ob er nicht existierte. Ich glaube, daß er in einer Welt lebte, in der die unsre als ein Teil enthalten ist. Deshalb ist er uns unerklärlich, deshalb erreichen ihn weder wir noch unsere Apparate. Haben wir nicht eine Ahnung davon in dem Rätselhaften und Schrecklichen, was wir Zeit nennen? Das ist der Rest, der sich in unserm Raum nicht einordnen läßt.²³

2) In der Zeitungsredaktion meint die Sekretärin zu den Fotos: »Vielleicht könnte man einen Raben hineinmontieren?«²⁴ Das wäre allerdings eine höchst zeitgemäße Form des Beweises. Aber Eich erfindet noch einen weiteren:

3) Der Redakteur erinnert sich, ein Dr. Schlefink habe ihm erzählt, dass er und seine Frau bei ihrer Autofahrt durch die Platanenchaussee der Bundesstraße 299 bei Kilometerstein 16 einen großen schwarzen Vogel gesehen hätten, von dem nur eine tanzende Feder übrig blieb, die sie als Wandschmuck mit nach Hause nahmen. Der Redakteur ruft bei Frau Schlefink an und fragt nach der Feder – die sich im selben Augenblick in einen Platanenzweig verwandelt hat. Was aber kann ein Platanenzweig beweisen? In der Immanenz des Hörspiels erinnert er an Sabeths Epiphanie, doch Außenstehenden dürfte er eher beweisen, dass es mit Frau Schlefink im Oberstübchen nicht ganz richtig ist.

4) Im Widerspiel der Verstehensdynamiken des Unverständlichen bleibt das Mädchen Elisabeth als lebender Beweis einsam zurück. Die Lehrerin erzählt:

Oft in diesen Tagen, wo draußen der Schnee liegt, steht sie mitten während des Unterrichts von ihrem Platz auf und tritt ans Fenster. Ich sehe, wie sie in das neblige Weiß hineinschaut und auf einen Krähenschwarm, der sich irgendwo niedergelassen hat. Ich will das Kind nicht erschrecken und rufe es halblaut an: »Elisabeth!« Und sie dreht sich um und sieht mich an, wild und traurig, wie nur Tiere blicken.²⁵

IV

Günter Eichs Hörspiele sind allesamt Szenen auf dem Weg aus der Geborgenheit in die Vernichtung. Sie führen aus der Kindheit in den Tod, aus dem Selbstsein in die Namenlosigkeit, aus dem Glück der Erkenntnis in die Lethargie des Vergessens, aus der Seligkeit in die Verdammnis. Ihr Schauplatz ist der Grenzstreifen, die Grauzone zwischen der empirischen Realität und einer anderen, metaphysischen Wirklichkeit. Aber Eich bezweifelt zugleich die Gültigkeit solcher Gegensätze. Deshalb handeln seine Hörspiele auch vom Positionswechsel zwischen Individuen, vom Austausch und Verwirrspiel ihrer Identitäten, vom Übergang aus einem gespaltenen Dasein in ein anderes. Die unsichtbare Bilderwelt des Traums und seine diffusen Randzonen zur Realität bilden eines der Schwerefelder für die Poetik des Hörspiels; ein gleichrangiges ist die Frage nach dem Verhältnis von Identität,

Person, Rolle und Stimme. Einige der besten Arbeiten Eichs sind in diesem Bereich angesiedelt. Eich arbeitet mit der Mobilität der Stimme, mit der Möglichkeit, die so nur das Hörspiel bereitstellt, die Einheit des Ich und seiner Stimme aufzulösen, dieselbe Stimme aus einem Körper zum andern wandern oder sie immer wieder anders zur Figur werden zu lassen. Durch den Einsatz der Stimme lassen sich im Hörspiel aber auch Wesen imaginieren, deren Herkunft und leiblicher Status so verlockend und zugleich zweifelhaft ist wie ihre Sprachfähigkeit.²⁶

In der Auseinandersetzung mit einer gesellschaftlichen Realität, die ihm ähnlich wie Adorno als ›Verblendungszusammenhang‹ erschien, und aus der Diagnose einer von den Instanzen der Macht gelenkten öffentlichen Sprache hat der späte Günter Eich versucht, die Sprache seiner Hörspiele und ihre Dramaturgie immer unverständlicher werden zu lassen. Aber erst mit den *Maulwürfen* schien es ihm gelungen zu sein, eine Sprachform zu finden, vor deren dunkler Unsinnsdynamik niemand mehr in das Dämmerlicht der Information oder in die Abendröte hermeneutischer Übertragungen ausweichen konnte. Indem er seine Texte in *Maulwürfe* verwandelte, entzog er sie der Möglichkeit der Transformation. Das ist ein andere Thema.

Anmerkungen

- 1 Günter Eich: Die Andere und ich (1951/1958), in: ders.: Gesammelte Werke in vier Bänden. Revidierte Ausgabe, hg. von Karl Karst. Frankfurt/M. 1991, Bd. II: Die Hörspiele 1, S. 595–636, hier S. 599.
- 2 Ebd., S. 600.
- 3 So in der Parallelproduktion des SDR 1952, bei der Cläre Schimmel Regie führte, und in der Inszenierung Robert Bichlers für die SRG-Zürich aus dem Jahr 1968.
- 4 Eich, Die Andere und ich (Anm. 1), S. 602.
- 5 Dagegen werden in allen anderen Inszenierungen des Hörspiels die Rollen Ellens und Camillas von einer Schauspielerin gesprochen.
- 6 Eich, Die Andere und ich (Anm. 1), S. 603.
- 7 Ebd., S. 605.
- 8 Ebd., S. 611.
- 9 Ebd., S. 635.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd., S. 633 (dort auch die folgenden Zitate).
- 12 Günter Eich: Ich lebe mehr vom Ohr als vom Auge her. Interview von Gerd Krogmann und Klaus Schöning (1964) vor einer Sendung der „Träume“, in: ders., Gesammelte Werke (Anm. 1), Bd. IV: Vermischte Schriften, S. 493–501, hier S. 498. Grundlegend zu Eichs Hörspielwerk: Hans-Ulrich Wagner: Günter Eich und der Rundfunk. Essay und Dokumentation. Potsdam 1999.
- 13 Günter Eich: Träume (1950/1953/1960), in: ders., Gesammelte Werke (Anm. 1), Bd. II, S. 349–390, hier S. 384.
- 14 Ebd., S. 381.

- 15 Günter Eich: Der Tiger Jussuf (I) (1952), in: ders., *Gesammelte Werke* (Anm. 1), Bd. II, S. 673–707, hier S. 675.
- 16 Vgl. Günter Eich: Das Jahr Lazertis (1953/1958), in: ders., *Gesammelte Werke* (Anm. 1), Bd. III: Die Hörspiele 2, S. 13–57.
- 17 Vgl. Günter Eich: Die Stunde des Huflattichs (II) (1959), in: ders., *Gesammelte Werke* (Anm. 1), Bd. III, S. 577–622.
- 18 Vgl. Günter Eich: Meine sieben jungen Freunde (1960), in: ders., *Gesammelte Werke* (Anm. 1), Bd. III, S. 665–697.
- 19 Günter Eich: Sabeth (1951), in: ders., *Gesammelte Werke* (Anm. 1), Bd. II, S. 439–473, hier S. 452f.
- 20 Ebd., S. 455.
- 21 Vgl. ebd., S. 460f.
- 22 Vgl. ebd., S. 457.
- 23 Ebd., S. 470.
- 24 Ebd., S. 471.
- 25 Ebd., S. 473.
- 26 Zur Poetik und Geschichte des Hörspiels vgl. Günter Peters: Stimme im Dunkel. Momentaufnahmen zur Geschichte und Theorie des Hörspiels, in: Bernd Kiefer, Werner Nell (Hg.): *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik*. Wiesbaden 2005, S. 183–232.

Weltliteratur im Comic

I. Spielformen des Literaturcomics – ein Überblick

Comic-Paraphrasen literarischer Werke beruhen evidenterweise auf Übertragungsprozessen: Aus einem Text wird eine Bildgeschichte. In welcher Hinsicht ist ein solcher Transfer mit anderen Übertragungs- bzw. mit Übersetzungsprozessen kompatibel? Wie lässt sich die für den Literaturcomic spezifische Beziehung zwischen Texten und Bildern beschreiben? Aufmerksamkeit verdienen vor allem die in Literaturcomics einfließenden Strategien ästhetischer Selbstreflexion. Diese sind vielfach keineswegs so jung wie die Kunstform Comic selbst, sondern vielfach Modifikationen von aus Literatur und Malerei vertrauten Spielformen der Autoreferentialität: Auch auf dieser Ebene finden also Übertragungen statt. Das Spektrum an Verfahrensweisen und Spielformen der Übertragung literarischer Texte in Comics ist breit. Es ist dabei keineswegs immer voranzusetzen, dass die gezeichneten Text-Paraphrasen so etwas wie eine Lesehilfe sein wollen, die sich in den Dienst einer möglichst eingängigen Vermittlung des Ausgangstextes stellt. Teilweise möchten die Bildgeschichten, wie es scheint, eher den Platz des Textes einnehmen und an seiner Stelle gelesen werden. Teilweise präsentieren sie sich auch als Bilderrätsel, adressiert an diejenigen, der das entsprechende literarische Werk schon kennt: als Herausforderungen, die Beziehungen nachzuvollziehen, in denen sie zum Ausgangstext stehen. Besonders interessant sind Spielformen des selbstreflexiven Comics, die auf ihre eigenen Darstellungsstrategien verweisen, etwa durch Anspielungen auf andere Bildmedien und Bilderzeugungsverfahren, und die durch Thematisierung von Übertragungsprozessen ihre eigene Übertragungsleistung bespiegeln. Gerade an den diversen Spielformen des Literaturcomics sind vielleicht Spielformen von ›Übertragung‹ idealtypisch zu beobachten. Schon seit über einem halben Jahrhundert wird die Form des Comics dazu genutzt, literarische Texte nachzuerzählen und dabei in Bilder zu übertragen. Es sind solche Bilderzählungen, die im Folgenden mit dem Begriff ›Literaturcomics‹ bezeichnet werden sollen.¹ Der Begriff ist insofern unscharf, als es im Einzelnen Auffassungssache sein mag, ob man einen Comic noch auf einen literarischen Hypotext beziehen möchte, welche Kriterien also mindestens er-

füllt sein müssen, damit man in einer solchen Bilderzählung noch ›Literarisches‹ wiedererkennt.

Classics Illustrated und andere Paraphrasen: Die Reihe *Classics Illustrated* existiert seit den frühen 1940er Jahren und bietet Paraphrasen zu Werken der Weltliteratur in Comic-Format. Ausgehend von den USA haben diese Einzug in verschiedene andere Länder und Sprachräume gehalten. In Deutschland erscheinen die *Illustrierten Klassiker* seit etwa 50 Jahren. Die Hefte dieser Reihe zielen auf eine Verbindung von Unterhaltung und Information ab. Paratextuelle Ergänzungen der eigentlichen Bildgeschichten bieten auf populärwissenschaftlichem Niveau Informationen über die Autoren, die geschichtlichen Hintergründe, den Stoff, die Rezeptionsgeschichte der literarischen Werke – und verraten dabei implizit Vieles über herrschende Interessen des angezielten Lesepublikums an Literatur und an deren historisch-kulturellen Kontexten sowie über Kanonisierungskriterien und -prozesse. Insgesamt geht es nicht um die Vermittlung des identischen Textes, wohl aber um die Vermittlung von Wissen über den Text. Bei der Entstehung der *Illustrierten Klassiker* findet jeweils eine mehrfache Transformation des Ausgangswerkes statt. Dieses wird in einen comicspezifischen Text umgeschrieben, der aus Sprech- und Denkblasen sowie aus den üblichen narrativen Anteilen besteht. Dies erzwingt Kürzungen und reduktive Komprimierungen der literarischen Plots, im Fall von Romanen und Erzählungen die Verkürzung der narrativen Anteile zu einem Gerüst, bei narrativen wie auch bei dramatischen Ausgangstexten ferner die Abfassung von Dialogen, die nicht immer direkt auf Dialoge im Ausgangstext zurückgehen, sowie andere textgestalterische Maßnahmen, zu denen nicht zuletzt ja auch die comicspezifische graphische Präsentation gehört, die Verwendung bestimmter Schriftformen und der Einsatz von farblich differenzierten und comicspezifisch geformten Textflächen – kurz: Im Ausgang vom jeweiligen kanonisierten Werk entsteht ein neuer Text, der sich mit einer Bildsequenz verbindet. Der Reihentitel *Classics Illustrated* untertreibt hinsichtlich des Grades der vorgenommenen Verwandlung des Ausgangstextes, denn die von Szenaristen und Zeichnern gemeinsam entwickelte Bildergeschichte ist auch dann, wenn sich in ihr noch wortgetreue Passagen des Ausgangstextes verwendet finden, alles andere als der ›Klassiker‹ selbst plus Illustrationen. (Man lege eine illustrierte Ausgabe des *Don Quijote* oder des *Moby Dick* neben die jeweilige *Classics Illustrated*-Version, und die Radikalität der Umwandlung wird evident.) Hinzu kommt natürlich vielfach der Sprachwechsel. Zwar sind Werke der englischsprachigen Literatur in der US-amerikanischen *Classics Illustrated*-Reihe überproportional vertreten, aber auch ›Klassiker‹ anderer Sprachräume haben die Vorlagen geliefert – und dann sind die zunächst englischsprachigen Comics ja ihrerseits wieder übersetzt worden. Die neugriechische Comicversion des *Don Quijote* beispielsweise ist mit dem Original-›Klassiker‹ über mehrere

Vermittlungsschritte verbunden. Der spanische Ausgangstext ist in Form einer stark komprimierten Fabel vertreten. Die Textbestandteile sind griechisch. Die graphische Gestalt der erzählten Geschichte ist durch den Stil typischer US-Comics geprägt. Bei der Figuren- und Szenendarstellung erinnern manche Zeichnungen aber auch entfernt an *Don Quijote*-Illustrationen verschiedener Jahrhunderte sowie an Verfilmungen des Stoffs.

Textes intégrales und andere Volltextversionen: Auf die für *Classics Illustrated* typische Mischung aus kanonischem Wissen und Unterhaltung setzen mittlerweile auch andere Reihen. So erscheinen in Frankreich, das der Form der *bandes dessinées* insgesamt sehr viel abgewinnen kann, seit einiger Zeit Comic-Ausgaben von Schulklassikern, bei denen der komplette Text mit einer Comic-Bildergeschichte unterlegt wird (*Texte intégral en BD*).² Zusätzlich enthalten die Bände den Integraltext dann nochmals separat. Diese Redundanz ist ein Indiz dafür, dass mit den Bänden offenbar vor allem ein Lesepublikum aus Schülern und Studenten angesprochen werden soll, welches die Klassiker lesen muss, dem diese Lektüre aber leicht und unterhaltsam erscheinen soll. Der dabei eingesetzte Zeichenstil entspricht dem des zeitgenössischen Unterhaltungscomics; seine Trivialität erzeugt in Verbindung mit den kanonischen Ausgangstexten einen komischen Irritationseffekt, der durchaus beabsichtigt sein dürfte: Aus mythischen Helden werden muskulöse Comicfiguren, aus weiblichen Mythengestalten tragische Barbies. Die Transformation, welcher der Ausgangstext hier unterliegt, wäre wohl am ehesten mit der Inszenierung von Dramen auf der Bühne vergleichbar: Der ganze Text bleibt erhalten, wird aber in ein Text-Bild-Medium transponiert. Demgegenüber erinnern die *Classics Illustrated* mit ihren oft massiven (komprimierenden) Eingriffen in die Ausgangstexte an Spielformen der Literaturverfilmung.

Comic-Versionen klassischer Texte bietet auch der Zeichner Joann Sfar, der faksimilierte Abschriften kanonischer, philosophisch-literarischer Texte anfertigt und diese von gezeichneten Figuren umspielen lässt – von Figuren aus Platons *Symposion* und aus Voltaires *Candide*.³ Der handschriftliche Duktus suggeriert eine familiäre Vertrautheit des Zeichners mit den Texten. Die Kombination von Text- und Bildanteilen wirkt, bedingt durch die Struktur der Text-Bild-Seiten vielfach so, als hätten die gezeichneten Figürchen den Text verlassen, um jenseits des Geschriebenen ihr eigenes Leben zu führen. Wie die *Textes intégrales* stellen sich auch Sfars Bild-Geschichten durchaus in den Dienst der Vermittlung des Textes selbst. Diese geht allerdings trotz des Abdrucks der kompletten Ausgangstexte in mehrerlei Hinsicht einher mit Verwandlungen.

Komprimierte Klassiker: Ein weiteres Genre des Literaturcomics geht gegenüber den genannten Beispielen von ganz anderen Voraussetzungen aus: Der Comic-Leser sollte den Text kennen oder zumindest über ein gewisses Vorwissen verfügen und von dieser Voraussetzung aus die Transformation des Textes in eine Comic-

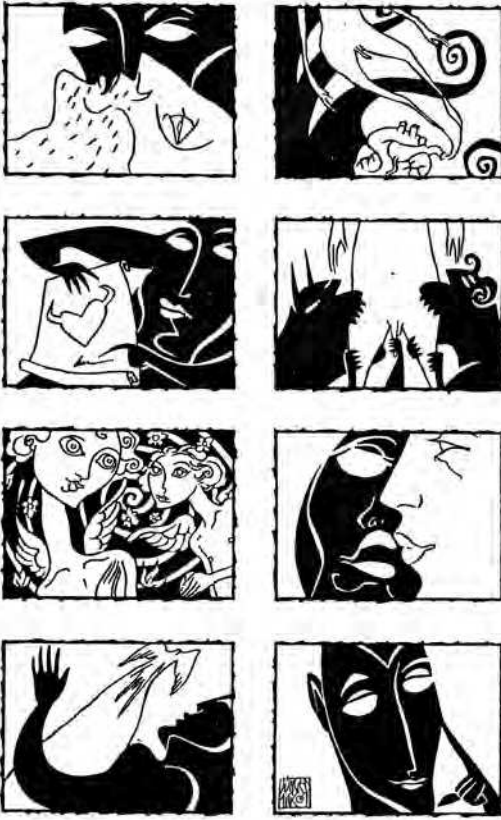


Abb. 1: Mick: Faust 2 (2001).

Bildgeschichte als solche ästhetisch rezipieren. Eine besonders radikale und konsequente Form dieses Typus von Literaturcomic bieten die unter dem Bandtitel *Moga Mobos 100 Meisterwerke der Weltliteratur* zusammengefassten, jeweils einseitigen Kurzcomics: 100 verschiedene Zeichner haben in ihrem jeweils individuellen Stil Comics zu je einem weltliterarischen Klassiker gezeichnet, meist ohne jeden Anteil an Textelementen, wenn man vom Titel absieht. Auf Panels von in der Regel sechs Bildfeldern komprimiert, wird hier auf die Handlung ganzer Romane und Dramen zwar angespielt, sie wird aber nicht im strengen Sinn nacherzählt. Der Leser, der die Anspielungen nur auf der Basis des vorausgesetzten Vorwissens verstehen kann, mag hier konjizieren, was ihm die Bildsequenz vorenthält – aber diese legt es jedenfalls nicht darauf an, schulmäßiges Wissen über Bestände der Weltliteratur in komprimierter Form, sozusagen in Pillenform, bereitzustellen – auch wenn dies in einem parodistischen Vorwort mit selbstironischem Gestus

Abb. 2: Claus: Der Mann ohne Eigenschaften (2001).



behauptet wird.⁴ *Faust 2* etwa besteht in der Version des Zeichners Mick aus einer Sequenz von acht gleichgroßen Panels, auf denen sich Masken, Teufel und Engel tummeln; eine Handlung wird nicht erkennbar, wengleich der kontrastierende Einsatz von Schwarz und Weiß eine gewisse ›Dramatik‹ erzeugt, die aber eine rein bildsprachliche ist.⁵

Die vom Zeichner Phil präsentierte Umformung von Saint-Exupéry's *Kleinem Prinzen* berichtet in freier Verwendung von Elementen der (bebilderten und damit bildzitatfähigen) Ausgangsgeschichte vom Flugzeugabsturz einer Figur, die daraufhin einem kleinen Jungen begegnet – nur dass dieser Junge den Piloten dann verschlingt, woraufhin das Resultat aussieht wie der zu Beginn von Saint-Exupéry's Buch dargestellte Elefant in der Schlange.⁶ *Der Mann ohne Eigenschaften* wird vom Zeichner Claus in ein Lego- oder Playmobilfigürchen verwandelt und unter Anspielungen auf Passagen aus Musils Roman vor wechselnden Kulissen platziert.⁷

Zeichner Hansen reduziert Bulgakows *Der Meister und Margarita* auf die Eingangsszene um einen Straßenbahnunfall, bei dem ein Passant seinen Kopf verliert.⁸ Unselds gezeichnete Version von Horváths *Jugend ohne Gott* beruht auf einem originellen graphischen Einfall: Über eine Sequenz von Panels hinweg verwandeln sich die gezeichneten (kopflösen) Körper einer Reihe junger Männer in die Glieder einer Panzerkette und geraten zuletzt, zu Maschinenteilen geworden, buchstäblich ›unter die Räder.‹⁹ Das Spektrum der mit den literarischen Ausgangstexten getriebenen graphischen Spiele ist in *Moga Mobos 100 Meisterwerken* weitaus breiter, als es diese wenigen Beispiele erkennen lassen. Indirekt vermitteln oder bestätigen die *Moga Mobo*-Klassiker eine Grundeinsicht bezüglich text-bild-medialer Übertragungsprozesse: Je weiter das Produkt der Übertragung vom Ausgangstext entfernt ist, desto nachdrücklicher macht die Übertragungsleistung auf sich selbst aufmerksam – in diesem Fall auf die dem Medium Bilderzählung inhärenten Gestaltungsmöglichkeiten, auf die immanente Logik gezeichneter Bilder und – vor allem – auf die prägende Bedeutung der hier sehr divergierenden Zeichenstile. Gelegentlich werden die literarischen Vorlagen auch zum Ausgangssubstrat eines Spiels mit konventionellen Differenzierungen zwischen ›statischen‹ Bildern und der gedachten Geschichte. In Dieter Brauns Ein-Seiten-Version von Hemingways *The Old Man and the Sea* sehen wir den Helden in immer derselben Haltung vor wechselnder Kulisse; das sich wiederholende Bild ist u. a. als Ausdruck stoischer Gefasstheit deutbar und korrespondiert unter diesen Voraussetzungen sogar mit dem Inhalt des Textes, auf den es ansonsten allenfalls anspielt.¹⁰

Ein ähnliches Konzept wie den *100 Meisterwerken* liegt den beiden österreichischen Bänden *Literatur gezeichnet* zugrunde, nur dass hier die Herausgeber dem literarischen Vorwissen der Leser offenbar nicht trauten und darum Robert Jazze Niederle (reichlich alberne, weil komisch sein wollende) Angaben zum Inhalt der Ausgangstexte hinzufügen ließen.¹¹ *Alice im Comiland*, in der Schweiz erschienen, ist ebenfalls eine Sammlung aus extrem knappen Paraphrasen verschiedener Zeichner zu weltliterarischen Texten.¹² Diese Kurz-Literaturcomics treiben durch die Komprimierung des Dargestellten auf eine einzige Bildseite ein Spiel mit den ›Klassikern‹ und der bürgerlichen Bildungskultur, das man in den meisten Fällen wohl parodistisch nennen kann, vor allem dann, wenn die anziitierten literarischen Fabeln von typischen Comic-Figuren nachgespielt werden. In anderen Fällen prägt der Ernst der Thematik auch den zeichnerischen Umgang mit der Textvorlage, so im Fall von Comicversionen zu Anne Franks *Tagebuch*¹³ und Ruth Klügers Autobiographie *weiter leben*.¹⁴

Unterhaltsame Parodien: Auf harmlos-veralbernde Weise parodistisch sind die mittlerweile ebenfalls seit Jahrzehnten entstehenden Donald-Duck-Versionen literarischer Plots, in denen die Bewohner Entenhausens die Rollen literarischer Protagonisten übernehmen. Auch diese Spielform des Literaturcomics setzt auf

Abb. 3: Stéphane Heuet: Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Bd. 1: *Combray* (1998). Cover.



ein bestimmtes Vorwissen des Lesers und lässt insofern u. a. Rückschlüsse darauf zu, was zum literarischen Kanon gehört. In der Regel kommt es zu Hybridisierungen der Donald-Duck-Welt mit der des Ausgangstextes – etwa wenn ein leicht verfremdeter, aber wiedererkennbarer Enterich unter dem Namen Gregor Ducksa eines Morgens beim Blick in den Spiegel feststellen muss, dass sich an ihm eine Verwandlung vollzogen hat, und sich daraufhin zurückzieht.

Zwischen lakonischem Kürzel und dem *Texte intégral*-Prinzip sowie zwischen Nacherzählung und Verwandlung der Ausgangsplots liegt – wie die genannten Beispiele illustrieren – ein breites Spektrum an Inszenierungsmöglichkeiten von Bildgeschichten, die sich auf literarische Ausgangstexte beziehen. Das Interesse der Comic-Zeichner an ihren literarischen Vorlagen ist dabei offenbar unterschiedlich motiviert. Da ist erstens der evidente Wille zur unterhaltsamen Komik, zum manchmal subversiven Geblödel, zweitens die (nicht immer gegen die Werke selbst, wohl aber gegen die Hochkultur gerichtete) Parodie der Klassikerpflege, wie sie vor allem im Bereich des Undergroundcomics begegnet. Drittens sind literarische Geschichten vielfach ein willkommener Anlass, im Transferprozess die

Darstellungsmöglichkeiten des eigenen Text-Bild-Mediums zu erkunden und zu demonstrieren. Daneben steht als viertes Motiv die Affinität mancher Comiczeichner zu bestimmten Werken und Gattungen, denen sie mit ihren Bildgeschichten eine zeichnerische Hommage widmen.

Stilistische Annäherungen: Der italienische Zeichner Dino Battaglia beispielsweise schätzt nach eigener Auskunft ganz besonders die Schauerliteratur, und seine Literaturcomics belegen diese Vorliebe für Autoren des 19. Jahrhunderts wie Hoffmann und Poe. Sein stark auf Schwarz-Weiß-Kontraste, Schatten und Abstufungen setzender Zeichenstil versucht, stilistische Pendanten zu den phantastischen Erzählungen zu schaffen, bei denen im übertragenen Sinn ebenfalls Hell-Dunkel-Kontraste sowie Unbestimmtheiten, Ambivalenzen und Verdunkelungen auf inhaltlicher wie auf stilistischer Ebene prägend sind. Man könnte sich an Georg Christoph Lichtenbergs Überlegungen erinnern fühlen, die dieser einleitend in seinen Hogarth-Kommentaren formulierte, als es darum ging, ein sprachliches Pendant zu Hogarths Bildern zu schaffen: Nicht um eine schlichte Verbalisierung der von Hogarth dargestellten Gegenstände gehe es ihm, sondern darum, sprachlich etwas Analoges zu »Laune« und »Stimmung« der Kupferstiche zu schaffen; nicht die Vollständigkeit der Wiedergabe von Hogarths Bildgeschichten sei entscheidend, sondern das Treffen der richtigen Tonlage.¹⁵ Wenn Battaglia beispielsweise eine zeichnerische Paraphrase zu E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* schafft, so reduziert er die Handlung und den Figurenbestand gegenüber dem Ausgangstext erheblich; er inszeniert Nathanaels Geschichte in komprimierter Form, modifiziert auch das Ende und schafft insofern eher eine Art graphischer Improvisation über Motive Hoffmanns als eine Nacherzählung im strengen Sinn.¹⁶ Gerade die Reduktion der Fabel erlaubt dabei aber die zeichnerische Inszenierung starker Hell-Dunkel-Kontraste als visuelle Pendanten zu Hoffmanns literarischem *Nachtstück*.

Auch der Zeichner Stéphane Heuet bemüht sich in seiner *Bandes-dessinées*-Paraphrase zu Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* um eine Nähe zum Ausgangstext, die nicht auf der Ebene einer möglichst minutiösen Nacherzählung des Textes liegen kann und soll.¹⁷

Heuet versucht, mit seiner Bildgeschichte die Vielschichtigkeit des Proustschen Erzählstils ins Bildliche zu transponieren. Prousts komplexer Erzählduktus erweckt die Vorstellung einer nicht bloß linearen, sondern gleichsam »geschichteten« Zeit, einer Ko-Präsenz verschiedener Zeitebenen im einzelnen Moment. Dementsprechend spielen auf inhaltlicher wie auf narrativer Ebene Zitate, Wiederholungen und Variationen eine prägende Rolle. Heuet passt seine Bildregie dieser Erzählweise an: Er setzt Leitmotive ein, wie sie der Roman Prousts selbst vorschlägt, und verwendet insbesondere Bildzitate – in Orientierung an den Kunstwerken, die bei Proust genannt werden. So sind seine Bild-Zitate zugleich Text-Zitate und insofern Brücken zwischen der sprachlichen Wirklichkeit des Romans und

der von diesem selbst evozierten Welt der Bilder. Zudem arrangiert Heuet durch Rahmungsstrategien eine mehrschichtige diegetische Welt (s. u.).

Autorenporträts: Von gezeichneten Paraphrasen zu bestimmten (meist über den Titel des Comics identifizierbaren) literarischen Texten zu unterscheiden sind die Autorenporträts. Diese erzählen dem Leser nicht ein Werk, sondern die Lebens-Geschichte des Schriftstellers und die seines Schreibens – verbinden damit freilich meist auch Informationen über wichtige Werke. Die Comic-Buch-Reihen *Introducing ...* und *... for Beginners*, deren Bände teilweise auch schon in verschiedenen Übersetzungen vorliegen, bieten im Rahmen ihrer Porträts von Forschern, Philosophen und anderen Repräsentanten der abendländischen Kultur- und Wissensgeschichte auch diverse Bände über große Dichter. Da innerhalb der Reihen unterschiedliche Zeichner und Szenaristen am Werk sind, unterscheiden sich diese Porträts stilistisch und strukturell erheblich. Eine (ihrerseits in mehreren Varianten verwendete) Grundform des Porträts ist zweischichtig angelegt: Die Hauptebene der Bildgeschichte bildet eine biographische Erzählung, in die dann Informationen (und Darstellungen) zu den wichtigsten Werken des jeweiligen Autors als Einzeltableaus oder Bildgeschichten eingefügt sind. Robert Crumbs (*drawings*) und David Zane Mairowitz' (*text*) Kafka-Porträt, dessen amerikanisches Original u. a. ins Deutsche, Französische und Italienische übersetzt wurde, ist ein besonders prominentes Beispiel für diese Spielform des Literaturcomics.¹⁸ Mit dem Subgenre des Autorenporträts verknüpfen sich konzeptionelle Vorentscheidungen und Implikationen grundsätzlicher Art, insbesondere natürlich hinsichtlich der Modellierung des Bezugs zwischen Schriftstellerpersönlichkeit, -vita und literarischem Œuvre. Zum einen spielt in der Geschichte des Literaturcomics das Konzept des sinnstiftenden Autors – gleichsam unbekümmert um allgemein bekannte Einwände seitens der Literaturtheorie – durchgängig eine tragende Rolle. Andererseits wird mit diesem Konzept auf eine Weise gespielt, die den ›Autor‹ selbst als ästhetisches Arrangement erscheinen lässt. Robert Crumb bewegt sich einerseits durchaus in den Spuren der biographistisch geprägten Kafka-Philologie, wenn er in *Kafka for Beginners* ständig Korrespondenzen zwischen der biographischen Haupt-Erzählung über den Schriftsteller Kafka und der Paraphrase Kafkascher Texte herstellt. Andererseits erscheint gerade dadurch der Autor Kafka selbst als eine von Kafka geschaffene literarische Figur – ein Eindruck, der durch den Einsatz autobiographischer Zitate noch unterstrichen wird. Der gleitende Übergang zwischen Lebens-Erzählung und Literatur-Paraphrase macht mit zeichnerischen Mitteln sinnfällig, wie wenig trivial-biographistische Ansätze dem Schreiben Kafkas gerecht werden. Wenn Kafka selbst, gleichsam an sich selbst wie an seinen Figuren, ein analoges Reservoir an Darstellungsmöglichkeiten erkundet, so übersetzt der Zeichner Crumb das Leben Kafkas und das seiner Figuren gleichermaßen in seinen eigenen Stil. Auch in anderen Autoren-Porträts schlagen

biographistische Darstellungen wiederholt in Spiele mit Autor-Identitäten und mit der Differenz zwischen dem Biographischen und dem Imaginären um.¹⁹ Bildzitate spielen gerade in gezeichneten Autorenporträts vielfach eine wichtige Rolle. Insbesondere lassen sich ja bereits existierende bildliche Porträts durch zeichnerische Paraphrasen in den Dienst der biographischen Erzählungen nehmen. Hinzu kommt die Möglichkeit, durch Nachzeichnungen von Photos und anderen Bilddokumenten den zeitgeschichtlichen Kontext in die Comic-Erzählung einzu beziehen. In nachgezeichneter Gestalt werden die Schauplätze, die historischen Ereignisse, die Bekannten, Freunde und Kollegen des jeweils zu porträtierenden Schriftstellers für den Leser wiedererkennbar – wobei auch und gerade das graphische Paraphrasieren bekannter Vorlagen in den Dienst autoreflexiver Strategien genommen werden kann. Gezeichnete Photos können auf die Suggestion von Dokumentarischem anspielen. Nachgezeichnete Werke der bildenden Kunst verknüpfen die erzählte Geschichte mit einem kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext. Und die Kreuzung von nachgezeichneten Vorlagen mit typischen, aber kontextunspezifischen Bildmotiven sowie mit frei erfundenen Motiven führt zur Entwicklung vielfältiger graphischer Hybrid-»Sprachen«.

Zitierte Figuren: Eine weitere Spielform des Literaturcomics liegt dort vor, wo Elemente literarischer Stoffe und »Welten« – in der Regel Figuren aus diesen – zitatweise verwendet werden, dabei aber in neue Kontexte eintreten. Die Comicversion der *League of Extraordinary Gentlemen* von Moore und O’Neill ist ein Paradebeispiel für eine solche Neukontextualisierung: Hier treten Figuren aus verschiedenen literarischen Vorlagentexten auf – respektive solche, die literarischen Figuren mit demselben Namen nachempfunden sind, im Comic aber ein Eigenleben führen: Wir treffen auf Mina Harker, Doktor Jekyll und Mr. Hyde, auf Captain Nemo, Doctor Moreau und andere Figuren der Abenteuer-, Schauer- und Science-Fiction-Romane des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. So werden bei der Konstruktion der Comic-Geschichte bestehende Werkgrenzen ebenso wie mediale Grenzen überschritten. Texte wie die *League* oder die von Martin Frei gestalteten Hefte der Reihe *GregorKa im 21. Jahrhundert* (ein vom Science-Fiction-Comic geprägtes Kafka-Pastiche) beruhen auf verschiedenen Zitationsverfahren. Text- und Bildzitate unterstützen sich gegenseitig beim freien, sei es bildungsbeflissenen, sei es mutwilligen Spiel mit dem Überlieferten.

Insgesamt lässt sich prognostizieren, dass der Literaturcomic als künstlerisches Genre künftig expandiert. Vor allem in comicfreundigen und zugleich bildungsstraditionsbewussten Ländern wie Frankreich und Italien, aber auch in der anglophonen Welt, erscheinen ständig neue Literaturparaphrasen in der Form von Graphic Novels. Ein erheblicher Teil davon dokumentiert künstlerische Ambitionen, die mit einem parodistischen, ostentativ schnoddrigen Umgang mit kulturellen Erbschaften nichts zu tun haben.



Abb. 4: Stéphane Heuet: Marcel Proust, À la recherche du temps perdu. Bd. 1: Combray (1998), S. 4.

II. Rahmen, Zitate, Medienreflexion – Strategien des Selbstverweises

Alle Künste sind Künste des Zitierens, woran im Bereich der Literaturwissenschaften vor allem der Diskurs über Intertextualität und das Interesse an der intertextuellen Struktur literarischer Werke erinnert hat. In der Kunstgeschichte zielen insbesondere ikonographische bzw. ikonologische Ansätze darauf ab, die Abhängigkeit bildkünstlerischer Werke von zitierbaren Bildmotiven und Bildvorlagen zu verdeutlichen. Der Literaturcomic in seinen diversen Spielformen ist in besonders evidenter Weise eine Kunst des Zitats – er kombiniert Zitate von Texten und textimmanenten Welten mit denen von Bildern, Bildmotiven und ganzen Bildwelten. Über Bildzitate schließt der Comic sinnfällig an die Geschichte der bildenden Kunst an, in deren Zusammenhang ihn Theoretiker des Comics ja auch auf diskursiver Ebene stellen. Zitierende Rückgriffe auf die Bildsprachen der Malerei und Graphik signalisieren nicht zuletzt den Anspruch der Comic-Erzählung auf Anerkennung ihres Ranges als ›neunte Kunst‹. Analoges gilt für die Verknüpfungen mit der Sphäre des Literarischen, wie sie im Literaturcomic hergestellt wird.

Dienen Zitate mittelbar oder unmittelbar stets dem Selbstverweis der Darstellung, so gilt analoges für Rahmenstrukturen, die im Comic auf verschiedenen Ebenen zum Einsatz kommen können: durch Arrangements von Bildern im Bild, durch Integration von Binnenerzählungen in Rahmen-Geschichten, und durch Kombinationen beider Formen. Zum Experiment mit den Möglichkeiten der Bildgeschichte stimulieren vor allem erzählerische Rahmenkonstruktionen, in denen mittels einer Rahmengeschichte das Erzählen selbst thematisch wird. Wird in Prousts Roman früh davon erzählt, wie der kleine Protagonist von der Großmutter die Geschichte Genovevas von Brabant erfährt, die ihm dann durch die Bilder einer Laterna magica vorgeführt wird, so widmet der Zeichner Heuet gerade dieser Episode mit ihrem autoreflexiven Potenzial seine Aufmerksamkeit. Genovevas Geschichte wird in die der Hauptfigur integriert, indem der Zeichner den Projektionsvorgang durch eine Zauberlaterne darstellt und in seinen Panels zwei Wirklichkeitsebenen (die des Zimmers von Marcel und die der Legende) überblendet. Genoveva von Brabant ist in den Augen des Proustschen Erzählers die Vorfahrin der Herzogin von Guermantes; für ihn wiederholt sich in der Gegenwart die Legendenwelt der Vergangenheit, und die Projektionen der Zauberlaterne machen die Durchdringung des Gegenwärtigen mit Vergangenen sinnfällig. Heuet setzt dies textgetreu um – und stellt zugleich eine andere, mediale ›Genealogie‹ dar: die Verwandtschaft seines eigenen Mediums (der Bilderzählung) mit dem Bilderzeugungsverfahren der Zauberlaterne. Außerdem werden auch diverse vormoderne Formen des Erzählens mit Bildern in die Ahnenreihe aufgenommen: Geschichten auf Kirchenfenstern, an Kirchenfassaden und auf Gemälden, repräsentiert durch eine Fülle von Bildern im Bild.

An den Film als den Vorläufer des eigenen Erzählens erinnert demgegenüber eine rezente Comic-Version von Kafkas Amerika-Roman (*Der Verschollene*).²⁰ Hier wird zu Beginn jedes erzählten Kapitels gleichsam eine Kameralinse geöffnet: Der Leser blickt in ein kreisrundes Bildfeld, bevor die Handlung einsetzt. Die gezeichneten Figuren der Roman-Nacherzählung erinnern an Slapstickhelden, die Schauplätze an die Welt des Stummfilms. Dies korrespondiert zum einen mit Lesarten von Kafkas Romanwelt (schon Max Brod hatte Karl Roßmann mit Charlie Chaplin assoziiert), ist einmal mehr aber auch ein autoreferentieller Hinweis auf die Geschichte des Erzählens mit Bildern und auf die eigene Genealogie. Nicht nur kulturgeographisch verbindet den frühen Comic vieles mit dem frühen Film.

III. Die literarischen Großgattungen und der Comic

Unter den literarischen Werken, die in Form von Comics paraphrasiert werden, ist der Anteil erzählerischer Texte erwartungsgemäß groß. Zum einen bestehen zwischen diesen und dem Comic als einer narrativen Gattung fundamentale strukturelle Ähnlichkeiten, und zum anderen gehören zu den kanonisierten Klassikern, die zur Paraphrase besonders herausfordern, vor allem Romane und Erzählungen. Allerdings sind auch Dramen in der *Classics Illustrated*-Reihe gut vertreten, allen voran die Shakespeares als des ›Klassikers‹ schlechthin.

Der japanische Manga-Pionier Osamu Tezuka hat mit seiner Serie *Nanairo Inko* eine große Zahl von zeichnerischen Paraphrasen dramatischer Texte geschaffen, die in eine Rahmenhandlung eingebettet sind: in die Geschichte eines Schauspielers und Verwandlungskünstlers. Tezuka arrangiert vielfältige Verschachtelungskonstruktionen, und er nutzt deren autoreferentielles Potenzial ausführlich. Die Inszenierung von Stücken auf der Bühne wird in seiner Darstellung zum Analogon und zur Metapher der Kunst des Comic-Zeichners, dessen Bühne das Papier ist. Hier versteht sich die Kunst der Manga-Erzählung als Fortsetzung des Theaters mit anderen, graphischen Mitteln. Gezeigt wird, wie eine Schauspielerfigur (die zwischendurch auch einmal aus ihrer Rolle fällt und ihren ›Autor‹ Tezuka aufsucht) dramatische Werke der westlichen und der östlichen Kulturen abwechselnd nacherzählt und nachspielt.²¹

Unter dem Reihentitel *Poèmes ... en bandes dessinées* erschienen in den vergangenen Jahren diverse Literaturcomic-Bände des Verlags ›petit à petit‹ mit zeichnerischen Umsetzungen lyrischer Texte der entsprechenden Autoren.²² Die Comic-Paraphrasen zu den Gedichten sind jeweils von verschiedenen Zeichnern bzw. Duos aus Zeichnern und Szenaristen gestaltet worden – Stilvielfalt gehört zum Konzept, ähnlich wie in *Moga Mobos 100 Meisterwerken*. Die Gestaltung der Einzelbände als solche folgt hingegen einem wiederkehrenden Muster. Auf dem

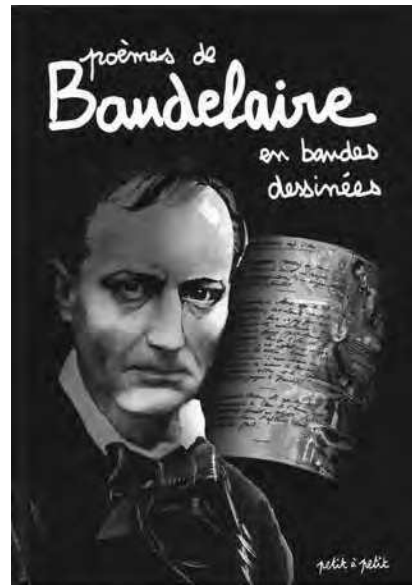
vorderen Buchumschlag findet sich jeweils ein gezeichnetes Porträt des Dichters. Hinter diesem ragt meist ausschnitthaft eine reproduzierte Seite des Comic-Bändchens selbst auf, die vom Faksimile eines handschriftlichen Textes überlagert ist.²³ Bilder und Texte schichten sich also schon hier auf mehrfache Weise übereinander, wobei das Schrift-Bild der (faksimilierten) Handschrift zwischen der textuellen und der visuellen Sphäre ein Scharnier darstellt. Die mit handschriftlichen Texten verbundene Suggestion des Authentischen und Verbürgten wird dabei implizit zitiert – als Bestandteil eines Gesamtarrangements, das auf dem Gedanken beruht, in Gedichten die Lebens-Spuren der Dichter lesen zu können. Bekräftigt wird die Bedeutung der Handschrift als Inbegriff einer solchen Spur durch die jeweils ersten und letzten Doppelseiten des Buchs, die man aufschlägt, nachdem man es gerade geöffnet hat und bevor man es schließt: Doppelseitig ist hier wiederum das Faksimile eines handschriftlichen Textes des jeweiligen Dichters zu sehen. Eben dieser faksimilierte handschriftliche Text ist dann drittens auch den Angaben des inneren Titelblattes unterlegt.²⁴ Der wiederholte Anblick scheinbar mit der Hand beschriebener Seiten lässt ein Notiz- oder Tagebuch oder einen Brief assoziieren, in jedem Fall Persönliches und Privates; er verheißt eine nur durch die Handschrift selbst als Spur körperlicher Bewegung vermittelte Kommunikation zwischen Dichtern und Lesern. Sofern der Titelseite ein Inhaltsverzeichnis folgt, ist auch dieser das entsprechende Faksimile unterlegt.

Die Präsentation der einzelnen Gedichte folgt einem einheitlichen Modell: Zunächst sieht der Leser, wiederum auf der Unterlage des Handschriften-Faksimiles, das komplette Gedicht selbst und er liest ein Stück biographischer Erzählung über den Dichter. Dieser biographische Text suggeriert einen inneren Zusammenhang zwischen lyrischem Text und Lebensgeschichte, einen Transfer von Erlebtem und Empfundenerem ins Gedicht, folgt also einem recht konventionellen Verständnis von Lyrik. Auf die einleitende Seite mit Gedicht und biographischem Bericht folgt dann jeweils die Bildgeschichte. Diese enthält den vollständigen Gedichttext, unterlegt ihm aber jeweils eine aus dem Text allein nicht ableitbare Geschichte.

IV. Physiognomien der Schrift: Die schriftlichen Elemente der Comics als Scharnierstellen zwischen literarischem Text und graphischer Komposition

Wollte man sich daran machen, das weite und stark ausdifferenzierte Feld der Literaturcomics zu kartieren, so könnte man dabei verschiedenen Vergleichs- und Ordnungskriterien folgen. Hält man sich an Gestaltungskriterien, so verdient eines wegen seiner komplexen Implikationen besondere Aufmerksamkeit; die zentrale Frage lautet hier: Wie wird Schrift ins Bild gesetzt? Comics bestehen konventionellerweise aus einem Text- und einem Bildanteil. In die graphisch

Abb. 5: Poèmes de Baudelaire en bandes dessinés (2002). Cover.



gestaltete Bildseite können Sprachelemente (Sätze, Wörter, Buchstaben und zur Schriftsprache gehörige Zeichen) auf verschiedene Weisen integriert sein: als separate Text-Kästchen, als Inhalte von Sprech- oder Denkblasen, als über der Zeichnung eingeschriebene graphische Elemente etc.; sie können auch fehlen, und dies ist ebenfalls eine signifikante gestalterische Entscheidung.²⁵ Dass den Strategien der Darstellung von Sprache, Rede und Schrift in Literaturcomics eine besondere Aussagekraft zukommt, da diese Bilderzählungen ja auf sprachliche Prätexte Bezug nehmen, liegt auf der Hand. Gerade hier bietet es sich auch an, verschiedene Formen der Visualisierung von Sprache miteinander zu kombinieren. Dafür – und für die Implikationen der Inszenierung von Schrift als sichtbarer Sprache – ein Beispiel aus den *Poèmes de Baudelaire en bandes dessinées*.²⁶ Baudelaires *L'invitation au voyage* handelt von imaginären Reisen, die ein lyrisches Ich mit einem Du unternimmt, Reisen an exotische und verlockende Orte, die in ihrer Schönheit nicht von dieser Welt sind und zu denen das Ich und sein (vielleicht gleichfalls imaginäres) Du eine innere Beziehung unterhalten. François Duprat (Zeichnungen) und Ceka (Szenario) erzählen zu dieser Sequenz von Reiseräumen eine Geschichte: Ein Clochardpärchen findet auf einer Müllkippe, wo es offenbar nach Verwertbarem sucht, den Prospekt eines Reisebüros, erkennbar an der Aufschrift »Top Vacances«. Beim Blättern stoßen die beiden auf mit Titeln versehene Bilder attraktiver Reiseziele: Mit »Escapade à Deauville« betitelt ist die Darstellung einer Küstenlandschaft mit Paar, »Mille et une nuit à Bagdad«

Moi, enfant, ma sœur
 Soige à la douceur
 D'aller li-bas vivre ensemble !
 Aimer, j'espère,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble !

L'invitation au voyage

Les soleils mouillés
 De ces cieux bouillottes
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillants à travers leurs larmes.
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.
 Des meubles lussants,
 Peints par les uns,
 Décoraient notre chambre ;
 Les plus rares fleurs
 Mêlant leurs odeurs
 Aux vagues senteurs de l'air,
 Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale,
 Tout y parlerait
 A l'âme en secret
 Sa douce langue natale.
 L'âme n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.
 Veux-tu ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde ;
 C'est pour accomplir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.
 — Les soleils couchants
 Revêtent les champs
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or ;
 La monde s'endort
 Dans une clande lumière.
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Charles Baudelaire
 (Les Fleurs du mal)
 (1857 et 1861)

Tout allait bien. Plus un
 jour il est né, Charles
 Baudelaire. Il tomba dans
 le vic comme lui sur un nu.
 Aie. C'est dur. C'était le
 9 avril 1821 : on ignorait
 déjà le service après-vente.
 Au moins lui offrait-on un
 beau jil voyage. On l'invitait
 à venir. Dans le bateau
 d'alors, il y avait un père,
 qui partit bien trop vite. Lui
 aurait pu l'aider : c'était
 un générique qui s'annonçait
 à perdre.
 Ensuite il y eut Alcock,
 son amière parlier : comme
 c'était un vrai melle, il ne lui
 fit pas de figure. Baudelaire
 comprit alors qu'il fallait fuir
 les hommes. S'en aller hors
 d'ici. Mais quel ailleurs char-
 sur quand on n'est bien nulle
 part ?
 Il ne vit pas moyen de écri-
 re le mot **PORT** sinon avec
 un M. Il aimait les
 tentatives. Il y eut donc
 l'océ et y eut des mots
 malheureux et sublimes,
 dans lesquels aujourd'hui il
 demeure bien vivants.



Abb. 6 a, b, c: Poèmes de Baudelaire en bandes dessinés (2002): L'invitation au voyage. François Duprat (dessins), Ceka (scénario), S. 2–7.



steht über dem Bild eines luxuriösen orientalischen Interieurs, »Un week-end à Venise« über dem Bild einer Gondelfahrt durch venezianische Kanäle. Auf allen Katalogabbildungen ist ein Paar zu sehen, und die beiden Clochards träumen sich in die Rollen dieser Reisenden hinein: Auf die Darstellung des Bilds im Bild (der jeweiligen Prospektseite) folgen jeweils Darstellungen des Clochardpärchens in eben derselben Situation, als Reisende am fernen Ort. Auf der Müllkippe über den Prospekt gebeugt, entdecken sie in diesem Abfallpapier schließlich einen Gutschein für eine Reise, offenbar ein weggeworfenes Werbeangebot des Reisebüros (»Bon pour un voyage autour du monde tout compris. offert par: Top Vacances«). Auf dem letzten Bild brechen beide auf – mutmaßlich, um den Gutschein einzulösen. Aus dem dunkelverhangenen, auf Brände in der Müll-Landschaft verweisenden Himmel bricht eine helle, aber in ihrer Weiße zugleich geisterhafte Sonne; geisterhaft wirken auch die beiden, denn sie sind erstmalig farblos gezeichnet und erinnern in ihrer Magerkeit an Skelette oder Gespenster. Der Text des Baudelaire'schen Gedichts ist in die Sequenz der Bilder komplett integriert; zeilenweise findet er seinen Platz in klar abgegrenzten rechteckigen und weiß unterlegten Textfeldern, die durch Farbe und Form an beschriebenes Papier erinnern. Die beiden Clochards bekommen keine Sprech- oder Denkblasen zugeordnet. Allerdings suggerieren Gesten eine intensive Kommunikation, die

aber – wenn sie denn auch in Worten stattfindet – durch Gebärden ersetzt ist; so deutet die männliche Figur, analog zu ihrer Sprecherrolle im Gedicht, wiederholt auf Dinge hin, die sein Gegenüber offenbar sehen soll. Dieses Sehen-Lassen geschieht jeweils im Ausgang von und unter Bezugnahme auf Schrift. Erstens zeigt der Mann der Frau die Seiten des Prospekts, auf denen ja die Schriftelemente den Ort nennen, an den sich die beiden dann in ihren Imaginationen versetzen – wobei die Bilder den Projektionsraum bereitstellen. Und zweitens tritt er für sie selbst als Schreibender, ja sogar als Schrift-Träger in Erscheinung: In falscher Orthographie macht er ihr dreimal ein schriftliches Liebesgeständnis. Ein erstes Mal schreibt er am imaginären Strand von Deauville die Worte »Je t'ème« (für »Je t'aime«) in den Sand; im orientalischen Salon hat er sich diesen Satz auf die Haut seiner Brust geschrieben; zuletzt taucht der Schriftzug, diesmal gleich mehrfach, auf den Segeln eines Schiffs in der Lagune des imaginären Venedig auf.

Insgesamt bekommt die Schrift hier verschiedene Funktionen zugewiesen: Sie stellt – als zitierter Gedichttext Baudelaires – die Sequenz von Reiseträumen dar, in welche sich das lyrische Ich respektive die gezeichneten Figuren aus ihrer tristen und erbärmlichen Alltagswelt flüchten. Sie steht für die liebende Kommunikation der an imaginäre Schauplätze versetzten Figuren, die auf gesprochene Worte verzichten zu können scheinen, dafür aber die Erde und den eigenen Körper als Schriftträger verwenden. Und sie steht – als Reisegutschein – für die Verheißung der Möglichkeit einer Reise ins Utopische. In allen Rollen – dies sei nochmals betont – stehen die geschriebenen Elemente der Panelkomposition nicht etwa als Repräsentanten gesprochener Sprache; was an Sprachlichem in die Bilderzählung integriert ist, ist eindeutig Schrift-Sprachliches.²⁷ So wird die Schrift als Medium poetischer Kommunikation ins Bild gesetzt. Aus ihr gehen alle Imaginationen hervor: Dies gilt für den Zeichner, der seine Bild-Geschichte im Ausgang von einem Text komponiert, es gilt für seine Figuren, die einen Reiseprospekt lesen, und es gilt für Leser des Baudelaire-Gedichts.

Spannungsvoller als es auf den ersten Blick scheinen mag, stellt sich die Beziehung zwischen den Textanteilen und den Bildanteilen der Comic-Erzählung dar. Zum einen bewirken die innerhalb der erzählten Clochardgeschichte erfolgenden Blicke auf die Prospektseiten einen plötzlichen Szenenwechsel: Es scheint, als habe die Lektüre auf magische Weise die Welt transformiert; die Figuren finden sich an schönen, hellen, freundlichen Orten. Die Bilder scheinen insofern zu bekräftigen, was der gelesene Text verspricht (sowohl der Gedichttext Baudelaires über die imaginäre Reise als auch der Prospekttext mit seinen lakonischen Titeln). Zum anderen weckt das letzte Bild – die Darstellung des Aufbruchs der beiden geisterhaft hellen Gestalten ins Offene, vor dramatisch beleuchtetem, aber keineswegs strahlendem Himmel – Skepsis hinsichtlich der Einlösbarkeit des Gutscheins. Eine unaufgelöste Diskrepanz besteht zwischen dem insgesamt düster wirkenden Bild (das an Totentanz-Motive

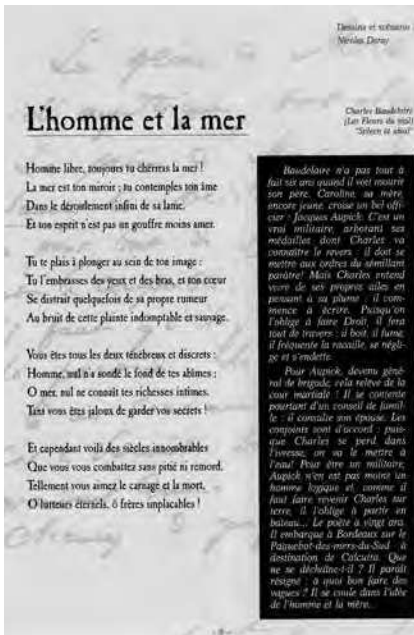


Abb. 7: Poèmes de Baudelaire en bandes dessinées (2002): L'homme et la mer. Nicolas Doray (dessins et scénario), S. 8f.

erinnert und die beiden Figuren auf einem abwärts führenden Weg zeigt) und den letzten Versen des Gedichts, die dem Bild beigelegt sind: »La, tout n'est qu'ordre et beauté / luxe, calme et volupté.«²⁸ Für eine Interpretation des Gedichts, die seinen utopischen Gehalt gegen den Strich liest, votiert implizit der einleitende Text, in dem über die erste Lebens-(Reise-)Station Baudelaire's berichtet wird.²⁹

Ein kurzer Rückblick: An den diversen Spielformen des Literaturcomics, so hieß es eingangs, seien vielleicht Spielformen der Übertragung idealtypisch zu beobachten. Übertragungen finden anlässlich von Comic-Paraphrasen zu literarischen Texten zum einen auf inhaltlicher, zum anderen auf struktureller und kompositorischer Ebene statt. Wo es die Zeichner darauf anlegen, durch ihren Zeichenstil dem Schreibstil des Ausgangstextes ein Pendant zu verschaffen, liegt eine mindestens doppelte Übertragungsleistung (nämlich auch eine auf stilkritischer Ebene) vor. Die Übertragung eines Textes in eine Bildgeschichte dient nicht immer der Erzeugung (oder Suggestion) von Verständlichkeit und Transparenz. Es kann umgekehrt auch gerade darum gehen, Texte in Bilder-Rätsel zu verwandeln.

In manchen Comics, wie etwa in denen der *Bandes-dessinées*-Reihe, rekurren die Zeichner und Szenaristen auf die Buchstäblichkeit des Textes und setzen die

Schrift als Medium zwischen Sprache und Bild in Szene. Gerade dadurch kann sich ein spannungsvolles Wechselspiel zwischen Text- und Bildebene ergeben, ein Spiel zwischen Assimilation und Dissimulation. Und gerade diese Erzählungen über Schrift haben eine autoreferentielle Dimension.

Anmerkungen

- 1 Erwähnt, aber nicht erörtert sei die Frage, wo genau die Grenzlinie zwischen Literaturcomics im Sinn von Paraphrasen literarischer Texte und anderen Comics verläuft. Streng genommen, sind die Tarzan-Comics Literaturcomics, da sie auf einer literarischen Vorlage beruhen – aber sie werden in der Regel nicht so wahrgenommen. Der Begriff der ›literarischen‹ Vorlage ist ebenfalls unscharf. Vielfach beruhen Comics auf zuvor schriftlich entworfenen Szenarien, haben insofern also eine geschriebene Vorlage – die allerdings nicht autonom, sondern als Vorlage konzipiert ist.
- 2 Vgl. Phèdre. Une tragédie de Jean Racine. Adaptation intégrale en bandes dessinées par Armel. Darnétal 2006 (Texte intégral en BD).
- 3 Vgl. La Petite Bibliothèque philosophique de Joann Sfar: Candide/Voltaire. Rosny 2003; Le banquet/Platon. Rosny 2002.
- 4 Vgl. MOGA MOBO macht Bücherbildung billiger (Vorwort, o. S.), in: Moga Mobos 100 Meisterwerke der Weltliteratur. Berlin 2001, ²2009.
- 5 Vgl. ebd., S. 39.
- 6 Vgl. ebd., S. 69.
- 7 Vgl. ebd., S. 80.
- 8 Vgl. ebd., S. 82.
- 9 Vgl. ebd., S. 64.
- 10 Vgl. ebd., S. 12.
- 11 Vgl. Wolfgang Alber, Heinz Wolf (Hg.): 50 – Literatur gezeichnet. Wien 2003 resp. dies. (Hg.): 50² – Literatur gezeichnet. Wien 2004.
- 12 Vgl. Irene Mahrer-Stich (Hg.): Alice im Comiland. Comiczeichner präsentieren Werke der Weltliteratur. Zürich 1993.
- 13 Vgl. Alber, Wolf (Hg.), 50 (Anm. 11), Nr. 46.
- 14 Vgl. Alber, Wolf (Hg.), 50² (Anm. 11), Nr. 81.
- 15 Vgl. Georg Christoph Lichtenberg: Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, in: ders: Schriften und Briefe, hg. von Wolfgang Promies. München 1972, Bd. 3, S. 657–1060, hier S. 664f.
- 16 Vgl. Der Sandmann. Das öde Haus von E. T. A. Hoffmann. Gezeichnet von Dino Battaglia. Osnabrück 1990.
- 17 Vgl. Stéphane Heuet: Marcel Proust/À la recherche du temps perdu. Bd. 1: Combray, o. O. [Paris] 1998; Bd. 2, 2000 und Bd. 3, 2002: À l'ombre des jeunes filles en fleurs; Bd. 4, 2006: Un amour de Swann. Das Projekt soll fortgesetzt werden.
- 18 Vgl. David Zane Mairowitz, Robert Crumb: Kafka for Beginners. Cambridge 1993 (dt.: Kafka kurz und knapp. Übers. von Ursula Grützmacher-Tabori. Frankfurt/M. 1995).
- 19 Vgl. etwa: Golo: B. Traven. Portrait d'un anonyme célèbre. Paris 2007.
- 20 Vgl. Franz Kafka, Daniel Casanave, Robert Cara: L'Amérique. Frontignan, Bd. 1, 2006: Une villa aux environs de New-York; Bd. 2, 2007: Sur la route de Ramsès; Bd. 3, 2008: Le théâtre de la nature d'Oklahoma.
- 21 Vgl. Osamu Tezuka: L'Ara aux sept couleurs/Nanairo Inko. Le meilleur d'Osamu Tezuka. Traduction: Clélia Delaplace. Bd. 1, o. O., o. J. (Asuka), Bd. 2, o. O., o. J. (Asuka), Bde. 3, 4 und 5, Paris 2004.
- 22 Zur Reihe gehören neben den Lyric-Comics auch analog aufgemachte Paraphrasen zu Novellen und Versfabeln verschiedener Autoren.

- 23 Dies gilt allerdings nicht mehr für die neuen Auflagen.
- 24 Ich beziehe mich auf die Bände zur Lyrik von Rimbaud, Baudelaire und Verlaine. Andere Bände weichen teilweise ab.
- 25 Auf die jeweils spezifischen Implikationen der Form, in der Sprache im (Comic-)Bild visualisiert wird, hat u. a. W. J. T. Mitchell hingewiesen; vgl. W. J. T. Mitchell: *Bildtheorie*, hg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt/M. 2008. Die normalerweise als besonders Comic-typisch betrachtete Sprech- oder Denkbubble suggeriere, so Mitchell, die dargestellte Rede komme aus dem Inneren der Person; Mitchell spricht von einem postcartesischen Cartoon (vgl. ebd., S. 149) – in Anspielung auf die Grunddistinktion zwischen *res cogitans* und *res extensa*. Demgegenüber finde sich in mittelalterlichen Bildern oft die visualisierte Rede auf Schriftrollen angebracht – als etwas, das nicht aus dem Mund, sondern aus der gestikulierenden Hand kommt: »[S]tatt als geisterhafte, aus einem unsichtbaren Inneren kommende Emanation verbildlicht zu werden, scheint die Sprache – als Handschrift, die aus einem Gestus der Hand austritt – im selben bildlich-schriftlichen Raum zu koexistieren.« (ebd., S. 149) Michel Butor hat in seiner Abhandlung über »Die Wörter in der Malerei« noch eine Vielzahl anderer Formen der Integration schriftsprachlicher Elemente in Bilder vorgestellt und kommentiert, denen eine einfache dichotomische Charakterisierung als »präcartesianisch« oder »postcartesianisch« nicht gerecht wird, die aber jeweils implizit auf eine bestimmte Modellierung der Beziehung von Sprache und Bild verweisen; vgl. Michel Butor: *Die Wörter in der Malerei. Essay*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt/M. 1993. So kann der Text im Bild einen dem Bild zugrundeliegenden Subtext zitieren und damit das Bild als dessen Visualisierung erkennbar machen; er kann Daten liefern oder Figuren identifizieren. Farbe und Form der Schrift und des Schriftgrundes sind stark semantisiert, und wenn die Schrift Elemente sich im dargestellten Raum wie scheinbar dreidimensionale Gegenstände präsentieren, ist auch diese kompositorische Entscheidung interpretationsträchtig. Hinzu kommt, dass mit dem Aufgreifen einer bereits zuvor (von anderen, von historischen Vorläufern) verwendeten Technik der Inszenierung von Schrift eine Form des Zitierens stattfindet, mit dem die entsprechende Bildgestaltungstradition nebst ihren Implikationen als solche zitierend in Erinnerung gerufen wird.
- 26 François Duprat (dessins), Ceka (scénario): *L'invitation au voyage*, in: *Poèmes de Baudelaire en bandes dessinées*. Textes: Christophe Renault, Direction artistique: Olivier Petit, Cédric Illand. Darnétal 2002, S. 2–7.
- 27 Auf die Bedeutung der Schrift als der sichtbaren Manifestationsform des Sprachlichen verweisen nicht zuletzt die Finger des Mannes, die auf Geschriebenes zeigen, wie um seine Sichtbarkeit gestisch und rahmend zu unterstreichen.
- 28 Es bleibt dem Betrachter überlassen, aus den düsteren Farben des Bildes seine Schlüsse zu ziehen, die dann unausweichlich auch das Bedeutungspotenzial der zitierten Verse kontaminieren, in denen – ein drittes Mal im Gedicht – die Vision einer Welt der Schönheit, der Ordnung und der Ruhe beschworen wird.
- 29 *L'invitation au voyage*, der erste Gedichttext im Band, wird dem Bericht über Baudelaires Geburt, Kindheit und Jugend zugeordnet. Dieser verwendet die Metapher von der Lebensreise als Bindeglied zwischen biographischer Information und Gedicht. Er bleibt weitgehend im Unbestimmten, schlägt aber einen ironisch-melancholisch-morbiden Tonfall an (»Tout allait bien. Puis un jour il est né.«) und suggeriert, Baudelaires Lebensreise sei unter finsternen Vorzeichen verlaufen. Frühe Erfahrungen hätten ihn zum Einzelgänger, zum Melancholiker und zum Dichter gemacht; seine prägende Obsession sei die des Todes gewesen, zumal das mit dem Reisen assoziierte Wort »PORT« (Hafen) für ihn ein Äquivalent zu »Mort« gewesen sei. Das Dichtertum (Baudelaires) wird zum einen als eine eskapistische Daseinsweise interpretiert, zum anderen als eine Schreib-Tätigkeit: als Verwendung von Tinte, als Niederschrift von Wörtern, in denen man unsterblich bleibt. In ihrer Konventionalität sind die Sätze einerseits banal, andererseits lassen sie den Himmel über der im Folgenden graphisch erzählten Geschichte als einen Tintenhimmel erscheinen.

Diegese und Simulation

Kategorienfragen im Kontinuum zwischen Roman und Online-Rollenspiel

I

Middle-Earth, die Fantasiewelt von J. R. R. Tolkiens Roman *Lord of the Rings*, ist zur Vorlage für zahlreiche Rollen- und Computerspielwelten geworden (z. B. Aventurien von *Das Schwarze Auge* oder Azeroth von *World of Warcraft*). Dieses diegetische Kontinuum zwischen Erzählliteratur und Spiel wird im Folgenden zum Anlass genommen, einige basale narratologische Kategorien zu überprüfen. Insbesondere stellt sich die Frage, was mit der Kategorie der Diegese selbst geschieht, sobald man ihre Übertragung von Literatur und Film auf ludische Formen des Narrativen in den Blick nimmt.

Basisannahme der Genetteschen Narratologie ist das Theorem, der Erzähler bringe die Diegese (*diégèse*) – »das raumzeitliche Universum der Erzählung«¹ mit seinen Regeln und Figuren – erzählend allererst hervor: »Die narrative Instanz einer ersten Erzählung ist also per definitionem extradiegetisch.«² Dieser Erzähler als hervorbringende Instanz wird dabei vorgestellt als Person – in Analogie also zur Person des Autors oder auch zu Figuren innerhalb der Diegese. Als eine solche, so Genette, könne ein heterodiegetischer Erzähler im Prinzip jederzeit ›ich‹ sagen, selbst wenn die Erzählinstanz im ganzen Text nicht ein einziges Mal manifest wird: »Sofern sich der Erzähler jederzeit *als solcher* in die Erzählung einmischen kann, steht jede Narration per definitionem virtuell in der ersten Person.«³

Wie verhält sich die so bestimmte Diegese eines Erzähltextes zur fiktiven Welt eines Computerspiels? Die Kopenhagener Ludologen Espen Aarseth und Gonzalo Frasca berufen sich auf die Narrations-Definition von Gerald Prince – »the recounting [...] of one or more real or fictitious events communicated by one, two or several (more or less overt) narrators to [...] narratees«⁴ –, um festzustellen, dass Spiele nicht narrativ seien⁵ – was folglich die Existenz einer Diegese nach Genettescher Definition ausschließen würde: »According to Prince's definition [...] it is impossible for the game of Chess [to] be narrative since it is not a recounting, there is no

narrator and no narratees.«⁶ Das ist zunächst überwältigend einleuchtend, allerdings gilt das Kernargument der Ludologen – »there is no narrator« – eben auch für heterodiegetische Narrationen ohne manifesten Erzähler sowie beispielsweise für einen Großteil aller filmischen Narrationen, jedenfalls solange man sich nur an das Phänomen hält und die Genettesche Tiefenstruktur-Annahme einmal beiseite lässt. Streng genommen lässt sich das Argument für jede Art von narrativem Text in Anschlag bringen, der nicht gerade aktuell mündlich jemandem erzählt wird.

II

Dagegen wird die Spielsituation des *Pen&Paper*-Rollenspiels *Das Schwarze Auge* (DSA) von Princes Definition perfekt erfasst.⁷ Mehrere Personen sitzen um einen Tisch und lassen im Verlaufe eines oder mehrerer Abende im mündlichen Austausch miteinander eine Abenteuergeschichte entstehen, die aus einer Kette fiktiver Ereignisse besteht. Eine dieser Personen hat als Spielleiter oder Meister eine auktoriale Position inne, von der aus er als heterodiegetischer Erzähler das Abenteuer erzählt. Allerdings regiert er die Narration nur teilweise. Die übrigen Spieler nämlich verkörpern nicht nur Figuren in der erzählten Welt, sondern beteiligen sich als homodiegetische Erzähler auch am Verlauf der Narration selbst. Anders als Figuren in traditionellen Erzähltexten können sie nicht nur in Figurenrede ›ich‹ sagen, sondern sie können über narrative Ich-Sätze die Handlung selbst mitkonstituieren (›Ich schieße mit meinem Langbogen auf den Ork.‹), und dies durchaus in einer vom Spielleiter unvorhergesehenen Weise.

Wer produziert nun hier die Diegese? Nun, wie es fast immer der Fall ist, wenn im eigentlichen Sinne erzählt wird, entstehen die Geschichten nicht vollständig erst zum Zeitpunkt des Erzählens, sondern liegen bereits in Form von Skripten vor. Im Falle von DSA gibt die Firma Fantasy Productions solche Skripte in Buchform heraus. So enthält beispielsweise der Band *Questadores* fünf zehn- bis zwanzigseitige Anleitungen für »Abenteurer«, die in einem Gebiet namens *Meridiana* spielen.⁸ Die Skripte beruhen aber ihrerseits bereits auf einer fiktionalen Welt namens *Aventurien*, deren Wesen und Regeln in höchst ausdifferenzierter Weise in anderen Publikationen ausformuliert sind, vom Basisregelwerk über zahlreiche Regionalbände bis hin zu ausführlichen Publikationen zu Waffen, Zaubern, Tieren, Kräutern usw. Diese Welt mit ihren Eigenschaften und Regeln ist zu Beginn einer DSA-Spielrunde also bereits gegeben. Außerdem liegt dem Meister bereits der Entwurf eines Abenteuers vor, das die Helden zu bewältigen haben. In einem ersten Spielschritt, der sogenannten »Charaktererschaffung«, werden nun diese Helden selbst generiert. Jeder Mitspieler entscheidet sich für eine bestimmte Rasse, Kultur, Profession, für Talente, Zauberkräfte, Ausrüstung

etc., die seinen Avatar charakterisieren. Viele dieser Eigenschaften sind skaliert und werden als Zahlenwerte in einer Tabelle, dem »Heldendokument« festgehalten. Die »Heldenverwaltung« – wunderbares Wort! – spielt eine große Rolle in DSA. Nun erst beginnt der Meister zu erzählen, etwa: »Bei Sonnenschein und einem steifen Westwind habt ihr an Bord der *Hai-flosse* vor einigen Stunden den Hafen von Mengbilla verlassen.«⁹ Die Erzählung in zweiter Person richtet sich, obwohl eindeutig von der heterodiegetischen Erzählinstanz hervorgebracht, nicht an die Mitspieler, sondern direkt an die Helden, wäre also nach Genette als metaleptische zu charakterisieren. Die Spieler können sich, wie gesagt, als homodiegetische Erzähler an der Narration beteiligen (z. B. ›Ich kletterte den Mast hoch, um Ausschau zu halten.‹). Der Meister kann (bzw. sollte)¹⁰ solche Aussagen zwar nicht geradezu negieren, er kann sie aber entscheidend modifizieren, und zwar entweder kraft seiner auktorialen Macht als Erzähler (›Der Mast erweist sich im oberen Drittel als zu glatt, Du rutschst immer wieder ab und kommst nicht hoch.‹) oder aber kraft seiner Autorität als Spielleiter. Als solcher kann er eine ›Talentprobe‹ fordern (z. B. auf Geschicklichkeit oder Sinnesschärfe), die der Spieler dann mit einem zwanzigseitigen Würfel nach Maßgabe seiner Talentwerte ablegen muss. So wird noch ein Zufallsgenerator ins Spiel eingebaut, dessen Ergebnisse allerdings wiederum erst durch den Meister zur gültigen Narration werden.

Wir halten fest: 1. Erhebliche Teile der Diegese stehen bereits vor Spielbeginn weitgehend fest, darunter die fiktive Welt mit ihren Eigenschaften, die fiktiven Helden mit ihren Eigenschaften sowie das Grundgerüst der Abenteuer-Narration. 2. Die Geschichte selbst in ihrer endgültigen Form wird dann rein narrativ, in mündlichen Erzählakten hervorgebracht durch ein Zusammenspiel aus der auktorialen, heterodiegetischen Narration des Meisters und der intern fokalisierten homodiegetischen Narration der Mitspieler.

Insbesondere die bevorzugte zweite Person der auktorialen Erzählanteile markiert die Differenz dieser hybriden Diegese-Erzeugung zu dem, was man aus schriftlichen Erzähltexten gewohnt ist. Narrative Aussagesätze in zweiter Person Präsens sind ja eigentlich Paradoxa: Einem Adressaten wird mitgeteilt, was dieser selbst als Protagonist gerade tut. In der Literatur findet sich dieser Modus äußerst selten, z. B. in Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte*, wo eine Art Engel der Geschichte zu einer sterbenden Frau spricht. Im wirklichen Leben kommt das in Fällen vor, wo eine Person gerade nicht Herr ihrer eigenen Lage ist, etwa beim Aufwachen nach einem Unfall (›Ganz ruhig! Du liegst im Krankenhaus. Du hast eine Gehirnerschütterung.‹). Der Erzählinstanz kommt dabei ein Wissensvorsprung im Hinblick auf die Diegese zu.

Dieser dominante Erzählmodus in DSA ist zu unterscheiden von der extradiegetischen Kommunikation zwischen Meister und Spielern; diese bezieht sich auf Handlungen, die bloß mittelbar von Bedeutung für die Konstruktion der Erzäh-

lung sind (z. B. das Würfeln). Die seltsame Gleichsetzung von Protagonist und Adressat wird innerhalb der Spielanordnung von DSA aber nicht als metaleptische Transgression empfunden, was sie nach Genette wäre. Sie trägt der Institution des Avatars Rechnung, der Figur, als die der Spieler in der Diegese unterwegs ist. ›Du kletterst den Mast hoch‹ impliziert keine Handlungsanweisung an den Spieler (wie etwa ›Klettere mit deinem Avatar den Mast hoch!‹) – wir sind hier im narrativen Modus, nicht im dramatischen.¹¹ Der Satz schafft – als narrativer Spielzug – direkt das fiktive Faktum und ignoriert dabei die Unterscheidung extra- und intradiegetisch.

III

Betrachten wir dieselbe Situation, nach einem weiteren Medienwechsel, in *World of Warcraft*, dem erfolgreichen *Massively Multiplayer Online Role Playing Game* (MMORPG) der Firma Blizzard Entertainment, dessen computergenerierte, komplexe Diegese seit 2004 zahlreichen Einzelspielern auf der ganzen Welt gleichzeitig zur Verfügung steht. Auch hier geht man mit einem Avatar, den man nach vorgegebenen Mustern erschaffen hat, in eine fiktive Welt: *Azeroth* mit seinen geographischen Gegebenheiten, fest installierten Bewohnern und Gesetzen liegt als programmierte Online-Welt in 3D-Graphik vor. Dem homodiegetischen Erzähleranteil entspricht das Manövrieren des Avatars durch diese Welt. In der Tat erfährt man *Azeroth* als Spieler vor allem aus der Perspektive und nach Maßgabe der Fähigkeiten seiner Figur. Streng genommen sieht man dabei nicht, wie bei Ego-Shootern, durch deren Augen, sondern man sieht den Avatar selbst durch ein bewegliches Kameraauge, in der Regel von hinten, wie er sich durch die Welt bewegt. Computerspieler sprechen hier von *third-person perspective* oder ›Verfolgerperspektive‹, diese ist aber überwiegend intern, personal fokalisiert. Angeblich ist die Identifikation des Spielers mit seiner Figur bei dieser Perspektive sogar stärker ausgeprägt als bei der *first-person perspective* im Ego-Shooter; und selbstverständlich spricht man von seinem Avatar auch hier in der ersten Person – obwohl man sieht, wie dieser sich durch die Diegese bewegt. Wenn es sich hier also um *third-person perspective* handelt, dann – so seltsam das klingt – um eine homodiegetische.

Was entspricht nun aber bei *World of Warcraft* dem auktorialen Erzählanteil des Meisters? Wer bestimmt, welche Handlungen ein Avatar ausführen kann und was es ihn kostet, wer rechnet aus, ob ein Schuss trifft und wie schlimm eine Verletzung ist, wer bestimmt, welche Beute bei einem Opfer zu finden ist? Wer bestimmt, wann die Quests erfüllt sind und wann ein neues Level erreicht ist? Nun, diese Aufgaben übernimmt das Programm. Es wird ständig von einem Stab

von Mitarbeitern überwacht und weiterentwickelt. In Ausnahmefällen kann man sich (extradiegetisch, per Mail oder Telefon) an diesen Stab wenden, der dann unmittelbar in die Spielwelt eingreifen kann – das entspräche einer Bitte an den Meister in DSA. In den allermeisten Fällen fungiert jedoch das Programm völlig ausreichend in der gewünschten Weise. Auch die Heldenverwaltung übernimmt der Computer, allerdings hat man über zahlreiche extradiegetische Menüs als Spieler Zugriff auf die aktuellen Werte seines Avatars und z. T. auch auf die von anderen Charakteren. Zudem stellt das Programm extradiegetisch Informationen über verschiedene Orte, Personen, Dinge und Sachverhalte zur Verfügung. Erzählen im engeren Sinne kommt dabei zwar auch noch vor: Die Aufträge zu den Quests werden intradiegetisch zumeist von nicht-spielergesteuerten Charakteren (NPCs) in Form von Figurenrede erteilt, oftmals wird eine kleine Geschichte dazu erzählt. Doch sind dies natürlich verhältnismäßig geringe Anteile im Verhältnis zur gesamten *World of Warcraft*-Diegese. Deren raum-zeitliche Koordinaten, Gesetze und Bewohner stellt ein Programm zur Verfügung, mit dem der Spieler nie direkt in Berührung kommt – das sozusagen niemals als Erzähler ›overt‹ wird.

IV

Prima facie mit einigem Recht weisen die Ludologen denn auch darauf hin, dass eine solche Spielwelt nicht erzählt, sondern simuliert wird. Aarseth sieht hier, wie gesagt, den fundamentalen Unterschied zwischen Spielen und Erzähltexten (inklusive Filmen) schlechthin: »Simulation is the hermeneutic Other of narratives; the alternative mode of discourse«. ¹² Angesichts des medialen Kontinuums zwischen Buch, Film, *Pen&Paper*- und Online-Rollenspiel steckt in dieser Behauptung jedoch keine Lösung, sondern eher eine Verschärfung der Frage nach dem Verhältnis von Erzählung und Spiel.

Orientieren wir uns am etablierten Simulationsbegriff der Naturwissenschaften: Von einem Quellsystem wird ein (z. B. mathematisches) Modell gebildet. Anhand dieses Modells wird das Verhalten des Quellsystems simuliert. ¹³ Die Resultate werden in einem Protokoll festgehalten, das dann als Grundlage für neue Annahmen über das Quellsystem und also zu einer verbesserten Modellbildung dienen kann. Quellsystem und Simulation sind komplex, dynamisch und potentiell flüchtig; sie entziehen sich daher einer direkten Analyse. Modell und Protokoll dagegen sind diskret, statisch und potentiell textförmig und daher gut analysierbar.

Quellsystem

|

Modell

|

Simulation

|

Protokoll

Man könnte argumentieren, dass im Falle von Computerspielen, anders als bei naturwissenschaftlichen oder technischen Simulationen, ein Quellsystem oft gar nicht existiert.¹⁴ Informatiker aber sehen darin kein Problem – das Quellsystem kann auch fiktiv sein. Ohnehin ist die Phase der Modellbildung ja durch Hypothesenbildung über das Quellsystem ebenso gekennzeichnet wie durch Komplexitätsreduktion gegenüber diesem. Jedes Modell enthält damit, wenn man so will, Elemente des Fiktionalen.

Wenn die Ludologen nun die Simulation als Basiskategorie für Spiele behaupten und der Repräsentation bzw. Narration als Basiskategorie für Erzähltexte entgegengesetzen, dann betonen sie die dynamische, flüchtige Phase des Spielens mit ihrem körperlichen Einsatz, ihren Spielentscheidungen, Emotionen etc., die von jeder Aufzeichnung (Protokoll) nur unzureichend wiedergegeben werden kann.¹⁵ Allerdings hätte beispielsweise ein Autor wie Émile Zola sein Projekt des Experimentalromans vollständig im obigen Schema wiedererkannt: Das Quellsystem seines vielbändigen Romanprojekts der *Rougon-Macquart* ist die französische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, jeder Roman operiert mit einem Teil-Modell dieser Gesellschaft, dessen wesentliche Elemente ein genetisch und sozial vollständig determinierter Held und ein wohlerforschtes Milieu sind. Die Romanhandlung nun simuliert – wie Zola betont: nach streng wissenschaftlichen Gesetzen – das, was geschieht, wenn ein so und so determinierter Held tatsächlich in ein so und so bestimmtes Milieu gerät.¹⁶ Abgepackt, verkauft und vom Publikum rezipiert wird schließlich das Protokoll dieser Simulation, der naturalistische Roman. Wenn dessen Leser, angeregt durch die Lektüre, auf die Verfasstheit der Gesellschaft selbst reflektiert und etwa politisch tätig wird, findet sogar die Rückkopplung auf das Quellsystem eine Entsprechung.

Folgt man diesem Entwurf, dann entspricht die Simulationsphase, als Phase des aktiven Spielens – Frasca nennt hier den Flugsimulator in einem Atemzug mit dem einfachen Spielzeugflugzeug – nicht etwa, wie meist angenommen, der Lektürephase beim Roman, sondern einer bestimmten Phase seiner Komposition, und zwar jener, die innerhalb einer gegebenen Diegese mit ihren Regeln Handlungen

ablaufen lässt – also die Phase des Erzählens im engeren Sinne. Die irrige Auffassung, das Spielen des Computerspiels entspreche der Lektüre des Romans, kommt dadurch zustande, dass bei Spielen eben nicht das Protokoll abgepackt, verkauft und rezipiert wird, sondern bereits das Modell selbst. Modell und Protokoll sind, wie gesagt, die beiden nicht-flüchtigen und daher raum-zeitlich transferierbaren Phasen des Simulationsschemas.

Nun ließe sich einwenden, dass die Simulation per Computer doch etwas anderes sei als die ›Erfindung‹ von Handlung durch menschliche Agenten. Wenn Frasca jedoch das Kinderspiel ebenso als Simulation anerkennt wie die Verwendung eines Flugsimulators, weil Kinder ebenfalls bestimmte Dinge als einem Flugzeug oder einem Soldaten gemäß begreifen und ihre simulativen Spielmöglichkeiten dadurch regelhaft begrenzt sind, dann wird dieser Unterschied marginalisiert.¹⁷ Bestätigt wird dies durch den Blick auf Rollenspiele wie DSA, die nicht am Computer gespielt werden. Auch hier wird, von der Firma Fantasy Productions, das Modell (Spielwelt, Regeln) vertrieben und die Rezeption erfolgt als Simulation (Spielen). Die entscheidungs-, zeit- und/oder konfigurationskritische¹⁸ Begegnung von individuellem Spielzug mit den Systemdaten kann demnach im Computer ebenso stattfinden wie im menschlichen Hirn oder im dialogischen Zusammenspiel von Spielern und Meister im *Pen&Paper*-Rollenspiel.

Klar ist: Gerade wenn man das Simulationsmodell ernst nimmt, bilden Narration und Simulation kein einfaches Gegensatzpaar.¹⁹ Wenn Simulation definiert ist als dynamisches Verhalten (*behavior*) des bzw. unter den Bedingungen des Modells, dann führt uns das zurück zur Frage, was genau in den verschiedenen Medien dieses Modell ausmacht und wo dabei Narration ins Spiel kommt. Insbesondere interessiert uns hier die Frage: Ist die Diegese ein Teil des Modells?

V

Ein Zwischenstück, das wir bisher ausgelassen haben, ist die filmische Narration: »By its nature, cinema resists traditional language-centered notions of the narrator. Clearly, most films do not ›tell‹ their stories in any usual sense of the word«,²⁰ schreibt Seymour B. Chatman. Dennoch scheint unter Filmwissenschaftlern Einigkeit darüber zu bestehen, »that film *does* belong in a general narratology; [...] that films are narrated, and not necessarily by a human voice.«²¹ Bordwell definiert daher Narration in fiktionalen Filmen als »the process whereby the film's *syuzhet* and *style* interact in the course of cueing and channelling the spectator's construction of the *fabula*.«²² *Syuzhet* entspricht dabei in etwa dem *discours*, *fabula* der *histoire*, unter *style* sind medienspezifische Eigenschaften wie Kameraeinstellung und Körnung zusammengefasst. Die Narration wäre also eine Funktion

der Textgestalt, nämlich jene, die den Rezipienten dazu bringt, eine Handlung zu konstruieren. Das heißt aber: Der Text geht, zumindest analytisch, der Narration voraus. Er liefert allererst die Daten, die eine Konstruktion des Geschehens ermöglichen. Insofern der Zuschauer bzw. Leser dabei nur rekonstruiert, was der Film vorgibt,²³ wäre Narration also zu definieren als die analysierbare Eigenschaft eines Textes, ein Geschehen – ja was? Ich schlage vor: zu simulieren. Filmisches Erzählen ist eine Technik der Simulation. Es nimmt im obigen Modell genau die Systemstelle ein, die das Spielen des Computerspiels, die Erzähl-Spiel-Runde des *Pen & Paper*-Rollenspiels und – zumindest nach Auffassung Zolas – eben auch die Narration im Roman einnimmt.

Wie verhält es sich nun im Film mit den beiden tiefenstrukturellen Vorzeitigkeiten, die man mit Genette unterstellen müsste – der historischen Vorzeitigkeit der Handlung (*histoire, fabula*) gegenüber dem Erzählen (*discours, syuzhet*) und der systematischen Vorzeitigkeit der Erzählhandlung gegenüber dem Erzählten, der Hervorbringung der Diegese durch den Erzählakt? Nehmen wir als Beispiel das Ende des ersten Teils von Peter Jacksons *Lord of the Rings*-Verfilmung: Frodo sondert sich von den Gefährten ab, wird von Boromir verfolgt, steckt den Ring an, die anderen werden in einen Kampf gegen einen Trupp Orks verwickelt, woraufhin Frodo und Sam sich von der Gruppe trennen und per Boot auf den Weg nach Mordor machen. Der Film ist natürlich tatsächlich eine Aufzeichnung von Ereignissen, die früher stattgefunden haben als jede mögliche Rezeption, nämlich der Aktionen der Schauspieler bei den Dreharbeiten. Aber nicht die tatsächlich vorzeitige Aktion der Schauspieler irgendwo in England oder Neuseeland wird simuliert, sondern der Kampf der *Fellowship of the Ring* mit den Orks am *Amon Hen* in *Middle-Earth*. Dieser Kampf wird im Film als gegenwärtiger dargestellt. Die Simulation selbst konstruiert hier also keine Vorzeitigkeit einer *histoire*, und ebenso wenig konstruiert sie einen Erzähler – die Bilder und Dialoge, wie sie da sind, lassen sich unschwer als Repräsentation eines vielfältigen Geschehens lesen, ohne dass eine personale Quelle konstruiert werden müsste.²⁴ Gerald Princes Definition greift hier ebenso wenig wie beim Schachspiel, dennoch wird man nicht zögern, hier von Narration zu sprechen, denn der Film erzählt ja unzweifelhaft eine Geschichte.

VI

Der nächste Schritt in unserer Argumentation liegt jetzt nahe, denn die Geschichte, die der Film erzählt, ist bekanntlich – mit einigen Abweichungen²⁵ – dieselbe, die Tolkien in seinem Roman *The Lord of the Rings* erzählt. So beginnt der zweite Band, *The Two Towers*:

Aragorn sped on up the hill. Every now and again he bent to the ground. Hobbits go light, and their footprints are not easy even for a Ranger to read, but not far from the top a spring crossed the path, and in the wet earth he saw what he was seeking. »I read the signs aright,« he said to himself.²⁶

Die erste Frage wäre, ob die heterodiegetische Narration tatsächlich auch im Medium der Literatur den Charakter einer Simulation hat. Die Wörter des Romans sind so gewählt, dass sie uns ein Geschehen vor das innere Auge führen: Ein Mann läuft einen Hügel hinauf und liest dabei Fährten. Nicht anders als beim Film ergänzt der Rezipient Dinge, die hier nicht ausdrücklich notiert sind, mit seinem allgemeinen Weltwissen (z. B. dass der Mann zwei Beine und zwei Ohren hat) und mit seinem bereits in der Lektüre erworbenen Wissen über *Middle-Earth* (z. B. dass Aragorn ein Ranger ist und Ranger gute Fährtenleser sind).²⁷ Die Fokalisierung kann bewirken, dass sich der Leser in gewissem Maße mit Aragorn identifiziert, aus dessen Sicht er die Dinge gerade wahrnimmt. Man kann also auch hier von einer Simulation im oben explizierten Sinne sprechen.

Nun steht der Text im epischen Präteritum, was für Genette eine Nachzeitigkeit des Erzählens und damit die Vergangenheit des Erzählten anzeigt.²⁸ Es gibt bekanntlich auch andere Deutungen des epischen Präteritums, die ihm diesen temporalen Charakter absprechen, eine prominente Vertreterin wäre hier Käte Hamburger.²⁹ Doch wie dem auch sei: Das Erzähltempus markiert immer die Gegenwart der *histoire*. Wir sehen vor unserem Auge hier nicht einen Erzähler, der eine Geschichte erzählt oder niederschreibt, sondern Aragorn, der den *Amon Hen* besteigt. Darin unterscheidet sich unsere Lektüre deutlich vom Akt jenes Lesens, das Aragorn selbst hier vornimmt: Er liest die Spuren ja als indexikalische Zeichen eines Vergangenen. Der Unterschied zu dem, was wir beim filmischen Erzählen beobachten konnten, ist vermutlich gar nicht so groß: Hier wie dort setzt sich die ›normale‹ Rezeption darüber hinweg, dass die Filmbilder bzw. die Sätze des Romans in der Tat Aufzeichnungen eines Vergangenen (der Dreharbeiten, des Schreibaktes) sind. Der narrative Text simuliert primär die Gegenwärtigkeit eines Geschehens, man könnte auch umgekehrt sagen: Eine ›realistische‹ Lektüre rezipiert die Narration primär als Simulation, und zwar eines Geschehens, nicht eines Erzählvorgangs: »This scheme allows for the possibility that the narrational process may sometimes mimic the communication situation more or less fully«,³⁰ aber es setzt eine solche Repräsentation des Erzählaktes eben nicht voraus.

»It is time«, erklärt Espen Aarseth, »to recognize simulation and the need to simulate as a major new hermeneutic discourse mode, coinciding with the rise of computer technology, and with roots in games and playing.«³¹ In der Wissenschafts- und Mediengeschichte tritt häufiger der Fall ein, dass neue Entwicklungen die vermeintlich vertrauten traditionellen Phänomene in einem neuen Licht erscheinen lassen; und so verhält es sich auch hier – das Begehren, eine andere

Realität zu simulieren, ist womöglich gar nicht so neu. Statt die Roman-Narration als kategorialen Gegensatz zur Simulation zu bestimmen, die ein Computerspiel leistet, gar als ihr hermeneutisch Anderes, erscheint uns, vom ludischen Dispositiv her gedacht, noch die klassische Narration als eine Form der Simulation im Medium Literatursprache.

VII

Kommen wir zurück zur Frage nach dem Ursprung der Diegese. Nach Eco gilt, »daß wir, wenn wir eine Folge von Sätzen vor uns haben, in denen erzählt wird, was jemandem an einem so und so beschaffenen Ort zugestoßen ist, zunächst einmal mit dem Text kooperieren und mithelfen, eine Welt zu errichten, die eine innere Kohärenz hat«. ³² Diese Welt nennen wir die Diegese des Textes. Sie wird gebildet, indem der Leser die Vorgaben des Textes mit den Frames (Rahmen) und Skripten abgleicht, die er in seinem kulturellen Wissen vorfindet. Die Rezeptionsästhetik fasst diesen Prozess als das Füllen von Leerstellen, was noch ein wenig die Vorstellung evoziert, ein Text könne auch »alles« notieren. Nein, so funktionieren Modelle bzw. Simulationen nicht: Sie enthalten ausdrücklich nur die Informationen, die nötig sind, um die Welt in der Komplexität zu repräsentieren, die es braucht.

Medienwechsel verändern zwar die Art der Information, die wir bekommen, um die Diegese zu konstruieren; das Prinzip der Ergänzung durch unser Weltwissen bleibt davon jedoch unberührt. Selbst die verhältnismäßig dichten optischen und akustischen Informationen, die ein Film liefert, müssen jeweils zur Diegese ergänzt werden. Im Western sehen wir nur die Häuserfassaden und ergänzen sie selbstverständlich zu vollständigen Häusern mit entsprechendem Innenleben, weil diese der vorgegebenen Diegese entsprechen. In den frühen Ego-Shootern gab es nur einen Boden und Wände und genau einen möglichen Weg – das reichte für die Illusion eines Häuserkampfes. Neue Spiele wie *World of Warcraft* präsentieren komplexe Welten, die zahlreiche Aktionen der Avatare in möglichst realistischer Weise zulassen. Allerdings gibt es auch hier medienspezifische Seltsamkeiten, z. B. kann man zwar nicht durch Wände oder Bäume, wohl aber durch andere Figuren einfach hindurchlaufen (anderenfalls ließe sich die Bepielbarkeit z. B. städtischer Szenarien mit hoher Figurendichte nicht gewährleisten).

In keinem Fall ist es so, dass die Diegese vollständig mit dem Hervorbringen des Textes, also in der Narration, die wir in der Phase der Simulation situiert haben, erst entsteht. Fantasy-Spiele wie *World of Warcraft* oder DSA arbeiten, wie gesagt, auf der Basis einer fiktiven Welt, deren Beschaffenheit über Karten und andere enzyklopädische Information in großen Teilen festgelegt ist, bevor die einzelne

Geschichte, das einzelne Spiel beginnt. Was beim Computerspiel programmiert ist, ist bei DSA über die Publikationen von Fantasy Productions festgeschrieben, und die Spieler-Communities kennen sich in diesen Welten sehr gut aus. Im Film ergänzen wir die Bilder ganz im Sinne Ecos zur jeweils wahrscheinlichsten Welt. Sofern reale Orte oder historische Situationen vorkommen, fließt unser Wissen über diese ebenfalls ein. Wir sind dabei problemlos in der Lage, das Tatort- oder Wilsberg-Münster als eine Diegese zu konstruieren, die in einigen Punkten von dem uns bekannten Münster abweicht und trotzdem ›Münster‹ ist.

Dies alles gilt ganz genauso auch für Romane. Gegen Genettes Behauptung, der Erzähler würde die Diegese erzählend erst hervorbringen, ließe sich mit Eco betonen: »Die fiktiven Welten sind Parasiten der wirklichen Welt.«³³ Fiktive Narrationen nisten sich in bereits vorhandenen Welten ein. Sie können diese Welten – genau wie alle anderen enzyklopädischen Wissensbestände – dabei in zahlreichen Punkten verändern, aber, und darauf kommt es hier an, sie gehen ihnen nicht voraus. Selbst ein mündlicher Erzähler bringt die Welt, in der seine Geschichte spielt, nicht hervor, sondern produziert nur einen Text, dessen Informationen im Zusammenspiel mit dem kulturellen Wissen über reale und mögliche Welten die Diegese errichtet. Diese Auffassung lässt sich übrigens durchaus mit Souriaus Definition des diegetischen Raumes vereinbaren, »der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs vorausgesetzt oder konstruiert wurde)«.³⁴

Diese Vorgängigkeit der Diegese vor der Narration gilt ganz allgemein, sie gilt aber auch im Speziellen für Tolkiens Diegese *Middle-Earth*. Bekanntlich ging es dem Mediävisten Tolkien, lange bevor er sich an die Abfassung seines *opus magnum* machte, darum, sich möglichst detailreich eine para-mittelalterliche Welt auszu-denken, inklusive Sprachen, Mythologie, Völkern, Geographie und Geschichte.³⁵ In der Fusion mit dem *Shire*, der Welt der Hobbits, die in Erzählungen für seine Kinder entstanden war, erwuchs daraus *Middle-Earth* – eine detaillierte Welt, in der dann die Handlung um Frodo und den Ring des Bösen erzählt werden konnte. Man kann, mit anderen Worten, bereits eine Menge über *Middle-Earth* wissen, bevor man Buch oder Film zu rezipieren beginnt. Die Karten, die jeder Ausgabe des *Lord of the Rings* beigegeben sind, ebenso wie die umfangreichen Paratexte, die Tolkien und sein Sohn zur Geschichte und Mythologie von *Middle-Earth* verfasst haben, geben der Lesergemeinde einen reichen enzyklopädischen Wissensschatz vor, der prototypisch für die Fantasy-, Rollen- und Computerspielwelten des 20. und 21. Jahrhunderts geworden ist. DSA, *Star Wars* oder *World of Warcraft* setzen diese Tendenz nur in größerem Maßstab und in neuen Medien fort. Mir scheint diese auffällige Tendenz im Fantasy-Bereich nur zu verdeutlichen, was im Grunde bei jeder Art von im weitesten Sinne realistischem Erzählen der Fall ist: Die Diegese entsteht nicht im Erzählakt, sondern Erzählungen nisten sich,

behutsam modifizierend, in bereits entworfenen Welten ein. Ort dieser Diegesen ist nicht die Narration, ja nicht einmal der Text selbst, sondern das Archiv unseres kulturellen Wissens, das über die paradigmatische Dimension Teil jedes Textes ist. Der Text ist also nicht Bedingung der Diegese, sondern nur Bedingung ihrer Simulation, genauer: ihrer narrativen Aktualisierung in der Simulation. Die Diegese wäre also in unserem oben angeführten Schema dem Modell zuzurechnen. Jedes weitere Nachdenken über Diegese hätte hier anzusetzen. In der naturwissenschaftlichen Versuchsanordnung ist das Modell das materiale Ergebnis der Hypothesenbildung über das Referenzsystem. Es repräsentiert dessen materiale Bestandteile und Regeln, und zwar statisch; erst die Simulation repräsentiert dann die Prozesse, die im Referenzsystem ablaufen. Wäre es nicht in der Tat möglich und sinnvoll, die Diegese als Summe der Gegebenheiten und Regeln zu sehen, mit und nach denen dann die möglichen Spiel- bzw. Erzählhandlungen ablaufen? Es scheint zumindest doch eine bestimmte Übersetzbarkeit von Regeln in ›Welt‹ zu geben: Wo Spiele in fiktionalen Welten transferiert werden, dort bestimmt – in variablem Maße – die jeweilige Diegese, welche Spielhandlungen möglich sind und welche nicht. Die programmierten Polygone werden zu Felsen und Häusern, weshalb uns schon unser Weltwissen sagt, wie und wohin sich der Avatar bewegen kann. Die Aufgaben werden zu Gegnern, mit denen man kämpfen muss etc. Im Computerspiel muss diese regelförmige Diegese programmiert werden, in DSA bzw. im Roman oder Film ist sie vorgegeben bzw. vorausgesetzt. Sie liegt damit, anders als Genette das konzipiert, jeder extradiegetischen (Erzähl-)Handlung und selbstredend auch jeder intradiegetischen Handlung voraus.

Dies würde auch das inzwischen weit verbreitete Phänomen des *Textual Poaching*, des ›Wilderns‹ in vorgegebenen Erzählwelten erklären, bei dem Fan-Communities in der vorgegebenen Diegese ihrer Lieblingsfernsehserie, eines Computerspiels oder auch einer Romanwelt wie *Middle-Earth* immer neue Geschichten erfinden, alte fortschreiben usw.³⁶ Erfolgreiche Erzählformate wie die *Daily Soaps* geben dieses Prinzip schon vor, denn es ist »vor allem die erzählte Welt inklusive der Charaktere, auf der die Serien aufbauen, nicht so sehr die Handlung, die austauschbar ist.«³⁷ Bernd Hartmann erkennt hier eine Strukturgleichheit mit Computerspielen, demzufolge könne »jeder Spieldurchgang als eine Erzählung gesehen werden«,³⁸ besser gesagt: als ein Simulationsvorgang.

Die Diegese ist, so gesehen, das Modell des jeweiligen fiktionalen Erzähl-Spiels. Narration aber, so lautet das vorläufige Ergebnis unserer Untersuchung, ist eine Form von Simulation. Analytisch zugänglich ist sie freilich nur im Protokoll, also im Erzähltext, der damit zumindest analytisch auch jeder möglichen Erzählinstanz vorausgeht. Auch in diesem Sinne kann man also nicht davon sprechen, der Erzähler bringe die Diegese hervor.

VIII

Doch uns freue eine Weile nun
der Figur zu glauben. Das genügt.
(Rilke, *Sonette an Orpheus* 1/XI)

Wir haben die Diegese, als eine Grundkategorie der Genetteschen Narratologie, in ihren Ausformungen im ludischen Dispositiv beobachtet und dabei für die Dauer unserer Überlegung dem Simulationsbegriff ›geglaubt‹, den die Ludologen als das ›hermeneutische Andere‹ der Narration ins Feld führen. Mit Zolas wissenschaftlichem Anspruch an seinen Experimentalroman ließ sich eine Abbildung des naturwissenschaftlichen Simulationsmodells auf die Erzählliteratur plausibel machen. Die vorläufigen Ergebnisse rechtfertigen, so meine ich, den Versuch.

Allerdings darf man über alledem die Tatsache nicht vergessen, dass wir es als Literaturwissenschaftler immer und zu allererst nur mit dem Text zu tun haben. Dynamische Begriffe wie ›Experiment‹ oder ›Simulation‹ sind angesichts dieser Tatsache als ›Ermächtigungsmetaphern‹³⁹ der (statischen) Textur zu verstehen, die es erlauben, diese so zu lesen, *als ob* sie Ergebnis oder Protokoll dynamischer Prozesse sei. Dies gilt aber eben ganz genauso für die Kategorien der Stimme, der Fokalisierung, des Erzählers und eben letztlich des Erzählens selbst: Auch sie sind bloße Ermächtigungsmetaphern der Textur. Vielleicht ließen sich die Ausformungen der entsprechenden Kategorien in den ludischen Medien geradezu als Konkretionen solcher Metaphern beschreiben.

Zu Beginn seines *Diskurs der Erzählung* trennt Genette noch zwischen dem narrativen Text und dem Akt der Narration – eine kategoriale Unterscheidung, die freilich im Verlauf seiner Studie fast unmerklich verloren geht: »Geschichte [erzählte Handlung, *histoire*] und Narration [Erzählakt] existieren für uns also nur vermittelt durch die Erzählung [Erzähltext, *discours*]«, heißt es in der Einleitung zutreffend, allerdings sei die Erzählung »nur was sie ist, [...] sofern sie eben von jemandem erzählt wird, denn sonst wäre sie (wie eine Sammlung archäologischer Dokumente) überhaupt kein Diskurs.«⁴⁰ Mit diesem hermeneutischen Argument hat sich der Fehler schon eingeschlichen. Genettes Prämisse, die Erzählinstanz sei per se personal zu denken, ist grundsätzlich zu revidieren: Schriftliche Texte werden gar nicht erzählt, allenfalls in metaphorischem Sinne. Ihre Plausibilität verdankte diese irriige Annahme dem Medienwechsel von mündlicher zu schriftlicher Narration. In der Übertragung auf weitere Medien wie Film, Rollen- und Computerspiel zeigt sich aber, dass dieser Aspekt von Erzählung eben nicht generalisierbar ist.⁴¹ Das Programm eines Online-Rollenspiels steht nicht im Verdacht, jederzeit ›ich‹ sagen zu können.

Anmerkungen

- 1 Gérard Genette: Die Erzählung. München 1994, S. 313. Der Begriff stammt von Etienne Souriau: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie (1951), in: *montage/av* 6.2 (1997), S. 140–157.
- 2 Genette, Die Erzählung (Anm. 1), S. 163.
- 3 Ebd., S. 175.
- 4 Gerald Prince: *Narratology. The Form and Function of Narrative*. Berlin, New York 1982 (Janua linguarum: Series maior 108), zit. n. Gonzalo Frasca: Ludologists love stories, too. Notes from a debate that never took place. Vortrag auf der *Digital Games Research Conference* in Utrecht (2003), auf: www.ludology.org/articles/Frasca_LevelUp2003.pdf (16.06.2009), S. 6. In der neuen Ausgabe von Prince: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, London 2003, S. 58 heißt es übrigens statt »recounting« schon »representation«.
- 5 »In their campaign against a narrative approach to games, ludologists have struck a surprising alliance with narratologists of the classical school«, spottet Marie-Laure Ryan: *Avatars of Story*. Minnesota 2006 (Electronic Mediations 17), S. 184.
- 6 Frasca, *Ludologists love stories* (Anm. 4), S. 6.
- 7 »Es handelt sich dabei ohne Frage um eine gesellige Form des Erzählens.« Rüdiger Zymner: Phantastische Sozialisation, in: Christine Ivanović, Jürgen Lehmann und Markus May (Hg.): *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar 2003 (M & P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 299–314, hier S. 311 – vermutlich die germanistische Erstbeschreibung dieses Spiels.
- 8 Vgl. Frank Wilco Bartels (Hg.): *Questadores. Eine Anthologie von Abenteuern in den Dschungeln Meridianas. Für den Meister und 3 bis 6 Helden. Eine DSA-Spielhilfe*. Erkrath 2004.
- 9 Ebd., S. 9. Im »Kurzabenteuer-Buch« sind solche Passagen beispielhaft zum Vorlesen oder Nacherzählen ausformuliert.
- 10 »Wenn einer Ihrer Spieler eine gute Idee hat, die den von Ihnen geplanten Abenteuerverlauf durcheinanderbringen würde, hinterläßt die Aussage ›Das geht halt nicht‹ immer einen unangenehmen Beigeschmack«, heißt es in den »Spieletipps für Meister«; *Das Schwarze Auge. Basisregelwerk*. Hardcover-Ausgabe. Erkrath 2006, S. 270.
- 11 Rollenspiele adaptieren kaum zufällig durchweg epische, nicht dramatische Vorlagen, und das pragmatische Element, das ihnen innewohnt, stammt aus dem Ludischen, nicht aus dem Dramatischen. Ein Zug beim Schachspiel ist keine »pragmatische Abweichung« von irgendeiner Norm; vgl. Harald Fricke: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München 1981, S. 115. Rollenspieler sitzen herum und reden bzw. tippen, ähnlich wie Leser herumsitzen und Seiten umblättern.
- 12 Espen Aarseth: *Genre Trouble*, in: *Electronic Book Review* (2004), auf: www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/vigilant (16.06.2009).
- 13 Ich orientiere mich dabei an Stephan Hartman: *The World as a Process. Simulations in the Natural and Social Sciences*, in: *PhilSci Archive* (24. November 2005), auf: philsci-archive.pitt.edu/archive/00002412/01/Simulations.pdf (16.06.2009). Dank an Nikolai Nowaczyk für die großartige Einführung und Gruß an die Horde!
- 14 Vgl. Gonzalo Frasca: *Videogames of the Oppressed. Video Games as a Means For Critical Thinking and Debate*, Georgia Institute of Technology 2001, auf: www.ludology.org/articles/thesis/FrascaThesisVideogames.pdf (16.06.2009), S. 25f.
- 15 Vgl. Gonzalo Frasca: *Simulation versus Narrative. Introduction to Ludology*. In: Mark J. P. Wolf, Bernard Perron: *The Video Game Theory Reader*. New York 2003, S. 221–235, hier S. 224.
- 16 »Wir sind mit einem Wort experimentierende Sittenbildner, indem wir experimentell zeigen, wie sich eine Leidenschaft in einem sozialen Milieu verhält.« Émile Zola: *Der Experimentalroman. Eine Studie* (1880). Leipzig 1904, S. 31.
- 17 Vgl. Aki Järvinen: *The Elements of Simulation in Digital Games. System, Representation and Interface in Grand Theft Auto: Vice City*, in: *Dichtung Digital* 4 (2003), auf: www.brown.edu/

- Research/dichtung-digital/2003/issue/4/jaervinen/index.htm (16.06.2009) mit Bezug auf Frasca sowie Greenblat: »The term *game* is applied to those simulations that work wholly or partly on the basis of players' decisions.« Cathy Stein Greenblat: *Designing Games and Simulations. An Illustrated Handbook*. Newbury Park (California) 1988, S. 14.
- 18 Dies sind die drei Kategorien, nach denen Claus Pias, ein Pionier der medienwissenschaftlichen Computerspielforschung, die Spiele einteilt; vgl. Claus Pias: *Computer Spiel Welten*. München 2002.
- 19 Zu einem ähnlichen Modell kommt Hans-Joachim Backe, dessen gerade im Erscheinen begriffene einschlägige Arbeiten in diesem Aufsatz nicht mehr ausführlich berücksichtigt werden konnten: Vgl. Hans-Joachim Backe: *Textual Constitution of Narrative in Digital Media*, in: Yvonne Gächter u. a. (Hg.): *Erzählen – Reflexionen im Zeitalter der Digitalisierung / Storytelling – Reflections in the Age of Digitalization*. Innsbruck 2008, S. 229–237, und ders.: *Strukturen und Funktionen des Erzählens im Computerspiel. Eine typologische Einführung*. Würzburg 2008 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 44).
- 20 Seymour B. Chatman: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, N. Y. 1990, S. 124.
- 21 Ebd., S. 130.
- 22 David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin 1985, S. 53.
- 23 Vgl. Chatman, *Coming to Terms* (Anm. 20), S. 127. Ohnehin wird die Rolle des Rezipienten in der Analyse von Texten und Filmen m. E. überschätzt. »Nicht nur gibt es kein Kunstwerk ohne seine Interpretation: es gibt überhaupt nichts ohne seine Interpretation. Interpretierbarkeit ist nicht kunstspezifisch, und zwar selbst dann nicht, wenn sie durch Leerstellen ausgelöst wird; denn Leerstellen gibt es – über den Schweizer Käse hinaus – auch sonst in der Wirklichkeit.« Odo Marquardt: *Das Fiktive als ens realissimum*, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10), S. 489–495, hier S. 493.
- 24 Dies gilt, auch wenn am Ende der Trilogie der Schreiber des Chronisten Frodo die gesamten Ereignisse des Films noch einmal neu rahmt und als vergangene perspektiviert.
- 25 Im Buch findet erst die Abfahrt Frodos und Sams und dann erst (am Beginn von Teil 2) der Kampf mit den Orks statt. Aragorn, im Film der Hauptkämpfer, ist hier in die Kampfhandlungen gar nicht verwickelt etc.
- 26 J. R. R. Tolkien: *The Lord of the Rings, Bd. 2: The Two Towers* (1954). London 2005, S. 537.
- 27 Ein Wissen, das der heterodiegetische Erzähler zudem noch zu erweitern bestrebt ist – »Hobbbits go light« ist kein narrativer, sondern ein allgemeingültiger explikativer Satz.
- 28 Vgl. Genette, *Die Erzählung* (Anm. 1), S. 151 sowie S. 245ff.
- 29 Einen ersten Überblick über die Positionen gibt Prince, *A Dictionary of Narratology* (Anm. 4), S. 26f. Vgl. aber vor allem Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung* (1957). Stuttgart 1994, S. 59–72, hier S. 61: »Die Bedeutungsveränderung [gegenüber nicht-fiktionalen Texten] aber besteht darin, daß das Präteritum seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen, verliert.« Hamburger bemerkt in diesem Zusammenhang bereits, dass das epische Ich »kein Aussagesubjekt ist«.
- 30 Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Anm. 22), S. 62.
- 31 Aarseth, *Genre Trouble* (Anm. 12).
- 32 Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur* (1994). München 2004, S. 160.
- 33 Ebd., S. 112.
- 34 Souriau, *Die Struktur des filmischen Universums* (Anm. 1), S. 144.
- 35 Ausgangspunkt war offenbar ein etymologischer Befund, die Archaik des Wortes *éarendel* für den Morgenstern. Um diesen Befund ranken sich die ersten diegetischen Phantasien Tolkiens, zunächst in lyrischer Form, die im Laufe der Jahrzehnte zur detaillierten Diegese *Middle-Earth* werden sollten.
- 36 Vgl. Henry Jenkins: *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*. New York, London 1992 (Studies in Culture and Communication).

- 37 Bernd Hartmann: Literatur, Film und das Computerspiel. Münster 2004 (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte 22), S. 109.
- 38 Ebd.
- 39 Ich übernehme diesen Begriff von Robert Matthias Erdbeer, dem ich für intensive Diskussion der Thesen dieses Aufsatzes zu danken habe, ebenso wie Rainer Karczewski, Stefan Tetzlaff und Christian Rakow.
- 40 Genette, Die Erzählung (Anm. 1), S. 17.
- 41 Wie Ryan lakonisch feststellt: »For a narrator capturing a fictional world that evolves in time under the action of intelligent agents is all it takes for a semiotic artifact to fulfil the semantic conditions of narrativity.« Ryan, Avatars of Story (Anm. 5), S. 200. Vermutlich braucht es nicht einmal die *intelligent agents*.

Abbildungsnachweis

Beitrag BASCHERA

Abb. 1–9 Aus: Patrice Hamel: Monographie. Paris 2006, S. 55, 81, 32, 73, 57f.

Beitrag BRANDSTETTER

Abb. 2, 10 Aus: Wilfried Seipel (Hg.): Francis Bacon und die Bildtradition. Ausstellungskatalog des kunsthistorischen Museums und der Fondation Beyeler. Wien, Riehen/Basel 2004, S. 307, 153.

Abb. 7 Aus: Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Katalog. Köln 1999, S. 451.

Abb. 9 Aus: Gerd Woll (Hg.): Edvard Munch. Complete Paintings. Catalogue raisonné. London u. a. 2009, Vol. 1., S. 317.

Beitrag EIGLER

Abb. 1 Aus: Bettina Baumgärtel (Hg.): Angelika Kauffmann. Ausstellungskatalog. München, Ostfildern-Ruit 1998, S. 385.

Abb. 2 Aus: Wolfgang Krönig/ Reinhard Wegner: Jakob Philipp Hackert: der Landschaftsmaler der Goethezeit. Köln u. a. 1994, Abb. 115.

Abb. 3 Aus: Abenteuer Archäologie 1 (2005), Beilage.

Abb. 5 Aus: Günter Kunert: Verlangen nach Bomarzo. Reisegedichte mit 12 Federzeichnungen des Autors. München 1978, S. 32

Abb. 6 Aus: Wolfgang Held: 79 – Ein Brief des jüngeren Plinius. Frankfurt/M. 1979, S. 14f.

Beitrag GOEBEL

Abb. 1 Aus: Sigmund Freud: Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt/M. 1982, Bd. 3, S. 293.

Beitrag KROIS

Abb. 1 Tastbilder aus: Franz Walter Vogel: Bilderbücher für Blinde. Hamburg 1926, in: Yvonne Eriksson: Tactile Pictures. Pictorial Representations for the Blind 1784–1949. Göteborg 1998 (Gothenburg Studies in Art and Architecture 4), S. 143.

Abb. 4, 5, 9 Aus: John M. Kennedy: Drawing and the Blind. New Haven 1993, S. 241 (fig. 7.12), 280 (fig. 8.9), 118 (fig. 4.16.) Mit freundlicher Genehmigung von John M. Kennedy.

Abb. 6 Aus: www.armagan.com/paintings.asp (16.06.2009).

Abb. 10 Aus: Shoji Itakura: Recognition of Line-drawing Representations by a Chimpanzee. Journal of General Psychology 121 (1994), S. 189–197.

Abb. 11, 12 Aus: Mark Johnson: The Body in the Mind. The Bodily Basis of Cognition. Chicago 1987, S. 46, 23.

Abb. 14 Aus: Jeff Wall. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Peter Galassi. New York 2007, S. 125.

Abb. 15 Aus: www.captcha.net (16.06.2009).

- Abb. 16* Aus: www.immersion.com/3d/products/cyber_glove.php (16.06.2009).
Abb. 17 Aus: Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film. Ausstellungskatalog, hg. von Jeffrey Shaw u. a. Cambridge, Mass. 2003, S. 492f.
Abb. 19 Aus: www.aiboteamhumboldt.com (16.06.2009).
Abb. 20 Aus: Ernst Mach: Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena 1886, S. 15.

Beitrag LEMKE

- Abb. 1, 2, 5, 6* Aus: Victor I. Stoichita, Anna Maria Corderch: Goya. Der letzte Karneval. München 2006, S. 184, 145, 144, 184.
Abb. 3 Aus: Jörg Traeger: Die Kunst der Freiheit. München 2000, S. 31.
Abb. 4 Aus: Helmut C. Jacobs: Der Schlaf der Vernunft. Goyas *Capricho 43* in Bildkunst, Literatur und Musik. Basel 2006, S. 424.

Beitrag MAINBERGER

- Abb. 1, 2* Aus: Aby M. Warburg: The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. Introduction by Kurt Forster, Translation by David Britt. Los Angeles 1999, S. 41.

Beitrag MERSCH

- Abb. 1, 2* Aus: Claes Oldenburg: An Anthology, ed. by the Guggenheim Museum. New York 1995 (2nd ed.).
Abb. 3 Aus: Ina Conzen: Dieter Roth – Die Haut der Welt. Köln 2000 (Sohm-Dossier 2).

Beitrag MÉTRAUX

- Abb. 1* Aus: Christine Hamon-Siréjols: Le constructivisme au théâtre. Paris 1992, S. 156.
Abb. 2 Aus: E. Zukova: Pëtr Vasil'evič Miturič (1887–1956), k 90-letju so dnja roždenija. Moskau 1978, Ausstellungskatalog.
Abb. 3, 4 Aus: Christina Lodder: Russian Constructivism. New Haven und London 1983, S. 29.
Abb. 5, 6 Aus: Pëtr Miturič: Zapiski curovogo realista epochi avangarda. Dnevnik, pis'ma, vospominanija, stat'i [Aufzeichnungen eines strengen Realisten aus der Epoche der Avantgarde. Tagebücher, Briefe, Erinnerungen, Aufsätze], hg. von Maj Miturič, Vasilij Rakitin und Andrej Srab'janov. Moskau 1997, S. 212, 208.

Beitrag PAECH

- Abb. 1–3* Aus: Alain Jaubert: Palettes: Die hohe Kunst des Gelben. Das *Schlafzimmer in Arles* (1888/89) von Vincent van Gogh (1853–1890). Frankreich 1993.
Abb. 6 Aus: L'amour de l'art 37–39 (1949), S. 44f.

Beitrag PANKOW

- Abb. 2* bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders.

Beitrag RIEDMATTEN

Abb. 1 Aus: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/110673>

Abb. 2 Aus: Catheline Périer-d'Ieteren: Thierry Bouts: l'œuvre complet. Bruxelles 2005, S. 270.

Abb. 3 Aus: John Walsh (Hg.): Bill Viola: The Passions. Los Angeles 2003, S. 37.

Beitrag SCHMITZ-EMANS

Abb. 1, 2 Aus: Moga Mobos 100 Meisterwerke der Weltliteratur. Berlin 2001, ²2009. S. 80, 39.

Abb. 3, 4 Aus: Stéphane Heuet: Marcel Proust, À la recherche du temps perdu. Bd. 1: Combray, o. O. [Paris] 1998, Cover, S. 4.

Abb. 5–7 Aus: Poèmes de Baudelaire en bandes dessinées. Textes: Christophe Renault, Direction artistique: Olivier Petit, Cédric Illand. Darnétal 2002, Cover; S. 2–7, 8f.

Beitrag SCHWEINITZ

Abb. 1a, b Aus: Désiré M. Bourneville, Paul Régnard (Hg.): Iconographie photographique de la Salpêtrière. 3 Bde. Paris 1876–1880, Bd. III (1880), Tafel XXXIII (o. S.), Tafel XXXIV (o. S.).

Abb. 2a, b Aus: Carl Michel: Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie Maler und Bildhauer. Teil 1: Die körperliche Beredsamkeit: Gebärden – Seelenzustände – Stimme. Rollenstudium – Spielen. Köln 1886, S. 62f. (Tafel XVII).

Beitrag STOICHITA

Abb. 1–3 Aus: Roma Goffen: Titians Women. New Haven u. a. 1997, Abb. 68, 69.

Beitrag STRÄSSLE

Abb. 1–4 Aus: René Descartes: Les Météores/Die Meteore. Faksimile der Erstausgabe 1637. Frz./dt., hg., übers., eingel. und komm. von Claus Zittel. Frankfurt/M. 2006 (=Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 10:1/2). S. 82 [resp. im Original von 1637: S. 183], 88 [186].

Beitrag TORRA-MATTENKLOTT

Abb. 1 Foto: Marie-Lan Nguyen/Wikimedia Commons.

Beitrag ZUMSTEG

Abb. 2 Paul Kielholz, Walter Pöldinger, Carlo Adams: Die larvierte Depression. Ein didaktisches Konzept zur Diagnose und Therapie somatisierter Depressionen. Köln-Lövenich 1981, S. 36 f.

Abb. 3 http://www.morgenpost.de/multimedia/archive/00086/cordobaabram-cik_DW_S_86291b.jpg (2.2.2010).

Alle weiteren Nachweise befinden sich in den jeweiligen Bildunterschriften.

Autorinnen und Autoren

MARCO BASCHERA, Titularprofessor für Französische, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Mehrsprachigkeit, Literatur und andere Künste, Beziehung von Theater und Philosophie. Publikationen (Auswahl): *Das dramatische Denken*. Tübingen 1989; *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Tübingen 1998; Hg. (mit André Bucher): *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst*. München 2008; Hg.: *figurationen 1&2* (2009); *Mehrsprachiges Denken – Penser en langues – Thinking in languages*.

MORITZ BASSLER, Professor für Neuere deutsche Literatur an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Studium der Germanistik und Philosophie in Kiel, Tübingen und Berkeley. Promotion in Tübingen 1993, Redaktor des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft* bis 1998. Assistent am Lehrstuhl für Neueste deutsche Literatur in Rostock bis zur Habilitation 2003, Professor of Literature an der International University Bremen bis 2005. Forschungsschwerpunkte: Klassische Moderne, Literaturtheorie, Gegenwartsliteratur. Publikationen (Auswahl): *Die Entdeckung der Textur. Zur Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen 1994; *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005; *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2002.

BRIGITTE BOOTHE, Ordinaria für Klinische Psychologie, Psychotherapie und Psychoanalyse an der Universität Zürich. Schriftleiterin und Mitherausgeberin der Zeitschrift *Psychotherapie und Sozialwissenschaft* und der Reihe *Psychoanalyse im Dialog*. Leiterin des Interdisziplinären Forums für Psychoanalyse an der Universität Zürich und der ETH (IPF). Leiterin der universitären postgradualen Weiterbildung für psychoanalytische Psychotherapie (MASP). Forschungsschwerpunkte: Klinische Narrativik, Psychotherapieprozessforschung. Publikationen (Auswahl): Hg.: *Ordnung und Außer-Ordnung*. Bern 2008; *Der Patient als Erzähler in der Psychotherapie*. Gießen 2004; Hg. (mit Philipp Stoellger): *Moral als Gift oder Gabe*. Würzburg 2004. Mit Annelise Heigl-Evers: *Psychoanalyse der frühen weiblichen Entwicklung*. München 1996.

GABRIELLE BRANDSTETTER, Universitäts-Professorin für Theater- und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin. 1997–2003 Ordinaria für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel, 1993–1997 Professorin am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Gießen. Forschungsschwerpunkte: Theorie der Darstellung, Körper- und Bewegungskonzepte in Schrift, Bild und Performance; Forschungen zu Tanz, Theatralität und Geschlechterdifferenz. Publikationen (Auswahl): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und*

Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt/M. 1995; Hg.: *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierungen in Goethes »Wahlverwandschaften«*. Freiburg/Br. 2003; Hg.: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin 2005; Hg. (mit Gabriele Klein): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Sacre du Printemps«*. Bielfeld 2007; Hg. (mit Sibylle Peters, Kai van Eikels): *Prognosen über Bewegungen*. Berlin 2009.

RÜDIGER CAMPE, Professor of German und Affiliate Professor of Comparative Literature an der Yale University, New Haven. Von 2001 bis 2007 Professor an der Johns Hopkins University. Aby-Warburg Preis 2004, 2008–2009 Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Publikationen (Auswahl): *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1990; *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*. Göttingen 2002; Hg. (mit Manfred Schneider): *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*. Freiburg/Br. 1996; Hg.: *Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien zur literarischen Referenz*. Freiburg/Br. 2008.

ULRICH EIGLER, Professor für Klassische Philologie (Latinistik) an der Universität Zürich. Von 1995 bis 1998 Professor für Klassische Philologie an der Universität Freiburg i. Br., von 1998 bis 2005 Professor für Klassische Philologie an der Universität Trier. Forschungsschwerpunkte: Literatur der augusteischen Epoche, der frühen Kaiserzeit und der Spätantike, Antikenrezeption insbesondere in der modernen Literatur und im Film, Überlieferung der antiken Literatur und ihre medialen Bedingungen. Publikationen (Auswahl): *Monologische Redeformen bei Valerius Flaccus*. Frankfurt/M. 1988 (Beiträge zur Klassischen Philologie 187); *lectiones vetustatis. Römische Literatur und Geschichte in der Lateinischen Literatur der Spätantike*. München 2003 (Zetemata 115); Mitarbeit: *Handwörterbuch der antiken Sklaverei* (HAS). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hg. von Heinz Heinen in Verbindung mit Peter Gröschler u. a., Stuttgart 2007-.

SUSANNA ELM, Professor of History and Classics. Area of Research: History of the Later Roman Empire, pagan-Christian relations, slavery, ancient medicine, »Antikerezeption.« 1999–2006 Chair, Interdisciplinary Graduate Program Ancient History and Mediterranean Archaeology. Co-editor of the *Journal of Ancient Christianity*. Fall 2009 Visiting Professor Ludwigs-Maximilian-Universität München and Fellow, Center for Advanced Studies. Select Publications: Co-ed. (with Emily Albu et al.): *Violence in Late Antiquity: Perceptions and Practices*, ed. Harold A. Drake. London 2006; Ed. (with Stefan Willich) *Quo Vadis – Medical Healing. Past Concepts and New Approaches*. New York 2009; *Sons of Hellenism, Fathers of the Church: Emperor Julian, Gregory of Nazianzus and the Vision of Rome*. Berkeley 2010.

DOROTHEE GELHARD, Professorin für Vergleichende Literaturwissenschaft in Regensburg. Promotion 1995 über das Theater des Absurden in Bulgarien. 2001 Habilitation über Emmanuel Levinas am Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der FU Berlin, 2001–2002 Gastprofessur am Peter Szondi Institut, FU Berlin. Herausgeberin der Reihe *Begegnung. Jüdische Studien* bei Peter Lang. Forschungsschwerpunkte: Europ.-Jüd. Literaturen, Emmanuel Levinas, Literarische Formen der Philosophie, Literaturtheorie, Bildtheorie. Publikationen (Auswahl): *Meta-Dialog. Levinas' Philosophie als etho-poietisches Konzept*. Frankfurt/M. 2002; *Spuren des Sagens. Studien zur jüdischen Hermeneutik in der Literatur*. Frankfurt/M. 2004; »Mit dem Gesicht nach vorne gewandt«: *Erzählte Tradition in der deutsch-jüdischen Literatur*. Wiesbaden 2008. *Zwischen Sagen und Zeigen. Performative Intertextualität und Interpiktualität in der jüdischen Kultur*. München (im Druck).

EVA GEULEN, Professorin für neuere deutsche Literaturwissenschaft am Institut für Germanistik, vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft der Universität Bonn. Von 1989 bis 2003 Lehrtätigkeit an der Stanford University, University of Rochester und New York University. Mitherausgeberin der *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Philosophie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Erziehungsdiskurse 1800 und 1900, Goethes Morphologie und ihre Rezeption im 20. Jahrhundert. Publikationen (Auswahl): *Giorgio Agamben zur Einführung*. 2. Aufl. Hamburg 2009; *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt/M. 2002; *Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion bei Adalbert Stifter*. München 1992; Aufsätze zu Adorno, Benjamin, Nietzsche, Grillparzer, Walser u. a.

STEFAN GEYER, Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Nationalen Forschungsschwerpunkts (NFS) »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven« im Projektschwerpunkt »Instrumentalisierung«, Universität Zürich. Von 2003 bis 2006 Kollegiat an der *International Max-Planck research school for comparative legal history* am MPI für europäische Rechtsgeschichte, Frankfurt/M. Von 2002 bis 2003 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere Privatrechtsgeschichte der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Mittelalterliche Verfassungsgeschichte, Rechtsikonographie, historische Rechtsvergleichung, Prozessrechtsgeschichte. Publikationen (Auswahl): *Den Code civil ›richtiger‹ auslegen. Der zweite Zivilsenat des Reichsgerichts und das französische Zivilrecht*. Frankfurt/M. 2009 (Rechtsprechung: Materialien und Studien 29); »Vom ›Wesen der Ehe‹. Das französische Eherecht in der Rechtsprechung des deutschen Reichsgerichts«, in: Barbara Dölemeyer, Heinz Mohnhaupt, Alessandro Somma (Hg.): *Richterliche Anwendung des Code civil in seinen europäischen Geltungsbereichen außerhalb Frankreichs*. Frankfurt/M. 2006 (Rechtsprechung: Materialien und Studien 21), 173–196; »Code civil Allgemeiner Teil? Zur pandektenwissenschaftlichen Umdeutung des Code civil in Deutschland«, in: *Forum Historiae Iuris* [2005], <http://www.forhisiur.de/zitat/0507geyer.htm>.

ECKART GOEBEL, Professor am Department of German der New York University. Monographien: *Konstellation und Existenz. Kritik der Geschichte um 1930: Studien zu Heidegger, Benjamin, Jabnn und Musil*. Tübingen 1996; *Am Ufer der zweiten Welt. Jean Pauls ›Poetische Landschaftsmalerei‹*. Tübingen 1999; *Der engagierte Solitär. Die Gewinnung des Begriffs Einsamkeit aus der Phänomenologie der Liebe im Frühwerk Jean-Paul Sartres*. Berlin 2001; *Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger*. Berlin 2006; *Jenseits des Unbehagens. ›Sublimierung‹ von Goethe bis Lacan*, Bielefeld 2009. Div. Hg., zuletzt (mit Elisabeth Bronfen): *Narziss und Eros. Bild oder Text?* Göttingen 2009.

ANDREAS B. KILCHER, Professor für Literatur- und Kulturwissenschaft an der ETH Zürich. Von 2004 bis 2008 Ordinarius für Neuere deutsche Literatur an der Universität Tübingen. Arbeitsschwerpunkte: Jüdische Literatur- und Kulturgeschichte, Literatur und Wissen sowie literatur- und kulturwissenschaftliche Wissensforschung, Esoterikforschung. Publikationen (Auswahl): *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*. Stuttgart 1998; *mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000*. München 2003; *Geteilte Freude. Schiller-Rezeption in der jüdischen Moderne*. München 2006; *Franz Kafka*. Frankfurt/M. 2008. – Hg: *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. Stuttgart 2000 (erneut Frankfurt/M. 2003); *Anton Kuh: Juden und Deutsche*. Wien 2003; *Metzler Lexikon jüdischer Philosophen*. Stuttgart 2003; *Deutsch-jüdische Literatur*. Stuttgart 2006; *Kritische Else Lasker-Schüler-Ausgabe*. Frankfurt/M. 2008- (ab Bd. 9).

ALEXANDRA KLEIHUES, Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Theaterwissenschaft an der FU Berlin. 2002–2008 Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich. 2008–2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Nationalen Forschungsschwerpunkt (NFS) »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven« an der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik und Poetik des 18. Jahrhunderts, Drama und Theater des 19. und 20. Jahrhunderts, Nachkriegsliteratur; Habilitationsprojekt zum Dokumentarismus in der Nachkriegsliteratur. Publikationen (Auswahl): *Der Dialog als Form. Analysen zu Shaftesbury, Diderot, Madame d'Épinay und Voltaire*. Würzburg 2002; »Der Auschwitz-Prozess im DDR-Fernsehen. Aus Anlass einer Rezension von Uwe Johnson«, in: *Johnson-Jahrbuch 14* (2007), S. 101–144; Hg: *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*. München 2008.

JOHN MICHAEL KROIS, Professor für Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Mitherausgeber der *Zeitschrift für Kulturphilosophie*. Ko-Direktor der Kolleg-Forschergruppe Bildakt und Verkörperung an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Kulturphilosophie, Embodied Cognition. Publikationen (Auswahl): *Cassirer. Symbolic Forms and History*. New Haven 1987; Mit-Hg.: *Ernst Cas-*

sirer – *Nachgelassene Manuskripte und Texte*. Hamburg 1995ff.; Mit-Hg.: *Embodiment in Cognition and Culture*. Amsterdam 2007; Hg.: *Edgar Wind – Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*. Hamburg 2009.

BERNHARD KÜCHENHOFF, Dr. med., Stv. Klinikdirektor an der Psychiatrischen Universitätsklinik Zürich. Nach dem Studium der Medizin (Würzburg, Freiburg, Berlin, Heidelberg) Zweitstudium der Philosophie, Germanistik und Ethnologie (Heidelberg). Facharzt für Neurologie, Psychiatrie und Psychotherapie, seit 1989 an der Psychiatrischen Universitätsklinik Zürich. Wissenschaftliche Schwerpunkte: Transkulturelle Psychiatrie, Geschichte der Psychiatrie, Philosophie und Psychiatrie, Angehörigenarbeit. Publikationen (Auswahl): »Freud und Bleuler: Zur Geschichte der Beziehung zwischen Sigmund Freud und Eugen Bleuler«, in: Heinz Böker (Hg.): *Psychoanalyse und Psychiatrie*. Heidelberg 2006, S. 41–52; »Suizidalität und freier Wille«, in: Jann E. Schlimme (Hg.): *Unentschiedenheit und Selbsttötung*. Göttingen 2007, S. 160–174; Hg. (mit Regina Wecker u. a.): *Wie nationalsozialistisch ist die Eugenik? Internationale Debatten zur Geschichte der Eugenik im 20. Jahrhundert*. Wien, Köln, Weimar 2009.

NIKLAUS LARGIER, Professor für Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der University of California, Berkeley. Forschungsschwerpunkte: Rhetorik der Exemplarität, Literatur und religiöse Imagination, Mystik, Phänomenologie und Geschichte der Emotionen, Theorien der Artifizialität und der Möglichkeit. Publikationen (Auswahl): *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*. München: 2001; *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*. München: 2007; *Diogenes der Kyniker. Exemplum, Erzählung, Geschichte im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Tübingen: 1997; Hg.: *Meister Eckhart, Werke*. Frankfurt/M. 1993.

ANJA LEMKE, Vertretungsprofessorin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität zu Köln. 2004–2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt a. M., zuvor Postdoktorandin des DFG-Graduiertenkollegs »Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung«. Forschungsschwerpunkte: Erinnerungs- und Gedächtnistheorien und ihre Medien, Literatur und andere Künste, Rhetorik, Poetik und Ästhetik um 1800, Literatur zur Shoah. Publikationen (Auswahl): *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*. München 2002; *Gedächtnisräume des Selbst. Zu Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*. Würzburg 2008; Hg. (mit Martin Schierbaum): *In die Höhe gefallen«. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Würzburg 2000; Hg. (mit Christoph Jamme): *»Es bleibt aber eine Spur / doch eines Wortes«. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins*. München 2004.

SABINE MAINBERGER, Professorin für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Forschungsschwerpunkte: Moderne Literatur verschiedener Sprachen, Literatur und Künste, Literatur und andere Wissensformen. Publikationen (Auswahl): *Schriftskepsis. Von Philosophen, Mönchen, Buchhaltern, Kalligraphen*. München 1995; *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Berlin 2003; *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*. Berlin 2010; »Einfach (und) verwickelt. Zu Schillers ›Linienästhetik‹. Mit einem Exkurs zum Tanz in Hogarths *Analysis of Beauty*«, in: *DVJS*, 79:2 (2005), S. 196–252; »Ordnungen des Gehens. Überlegungen zu Diagrammen und moderner Literatur. Mit Beispielen von Claude Simon, Robert Musil u.a.«, in: *Poetica* 39:1–2 (2007), S. 211–241; »*Le parti pris du trait*. Zu Paul Valéry und Leonardo da Vinci«, in: *Poetica* 41:1–2 (2009), S. 127–159.

DIETER MERSCH, Lehrstuhl für Medientheorie und Medienwissenschaften an der Universität Potsdam. Studium der Mathematik und Philosophie in Köln, Bochum und Darmstadt. Zwischen 2000 und 2004 Gastprofessur für Ästhetik und Kunsttheorie an der Muthesius-Kunsthochschule Kiel, 2006 Max-Kade-Professur an der University of Chicago, 2008 Gastprofessor an der Technischen Universität Budapest, 2009/10 Fellow am IKKM Weimar. Publikationen (Auswahl): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002; *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M. 2002; *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg 2006; Hg. (mit Michaela Ott): *Kunst und Wissenschaft*. München 2007; Hg. (mit Martina Heßler): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld 2009 (Metabasis 2); *Posthermeneutik*. Berlin 2010 (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 26).

ALEXANDRE MÉTRAUX, Mitglied der Archives Henri Poincaré, Université Nancy 2, Mitherausgeber der Zeitschriften *Science in Context* (Cambridge University Press) und *Philosophia scientiae* (éditions Kimé). Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Neurotheorien, Medien- und Apparategeschichte, Theorie der Einschreibevorrichtungen. Etliche Publikationen, u. a. Hg. (mit Andreas Mayer): *Kunstmaschinen*. Frankfurt/M. 2005.

DANIEL MÜLLER NIELABA, Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Von 2000 bis 2003 C4-Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt. Mitglied im Academic Council des Erasmus Mundus Joint Doctorate »Cultural Studies in Literary Interzones«. Forschungsschwerpunkte: Literarische Ästhetik um 1800 im Kontext der Frage nach der »Rhetorik der Übertragung« (Teilprojekt des Nationalen Forschungsschwerpunkts [NFS] »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven« an der Universität Zürich), Epistemologie des Literarischen im Schreiben Joseph von Eichendorffs, literaturwissenschaftliche Methodologie posthermeneutischer Ausrichtung. Publikationen (Auswahl):

Die Wendung zum Bessern. Zur Aufklärung der Toleranz in Gotthold Ephraim Lessings »Nathan der Weise«. Würzburg 2000; Hg.: »du kritische Seele«. Eichendorff: Epistemologien des Dichtens. Würzburg 2009; Hg. (mit Rudolf Helmstetter u. Holt Meyer): *Schiller. Gedenken – Vergessen – Lesen.* München 2010.

BARBARA NAUMANN, Ordinaria für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich. Von 1998 bis 2000 Professorin für Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Hamburg. Herausgeberin der Zeitschrift *figurationen*. Leiterin des Teilprojekts »Übertragung, Transference« im Rahmen des Nationalen Forschungsschwerpunkts (NFS) »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven« an der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Literatur und andere Künste, Poetik und Ästhetik von 1800 bis heute; Theorien der Übertragung. Publikationen (Auswahl): *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik.* Stuttgart 1990; *Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe.* München 1998; Hg. (mit Edgar Pankow): *Bilder – Denken. Bildlichkeit und Argumentation.* München 2004; Hg.: *Rhythmus – Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften.* Würzburg 2005.

JOACHIM PAECH, (emerit.) Professor für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz. Arbeitsgebiete und Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Geschichte des Films und der Neuen Medien; Intermedialität des Films, der Literatur und der traditionellen Künste. Publikationen (Auswahl): *»Passion« oder: Die Einbildungen des Jean-Luc Godard.* Frankfurt/M. 1989; Hg.: *Film – Fernsehen – Video und die Künste. Strategien der Intermedialität.* Stuttgart 1994; *Literatur und Film.* Stuttgart 21997; Hg. (mit Andreas Schreitmüller, Albrecht Ziemer): *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia.* Konstanz 1999; Mit Anne Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen.* Stuttgart 2000; *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film.* Berlin 2002; Hg. (mit Jens Schröter): *Intermedialität. Analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen.* München 2008; *Warum Medien?* Konstanz 2008 (Konstanzer Universitätsreden 232).

EDGAR PANKOW, Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik, Literaturtheorie, Psychoanalyse, Literatur und andere Künste. Publikationen (Auswahl): *Brieflichkeit. Revolutionen eines Sprachbildes. Jacques-Louis David, Friedrich Hölderlin, Jean Paul, Edgar Allan Poe.* München 2001; Hg. (mit Günter Peters): *Prometheus. Mythos der Kultur.* München 1999; Hg.: *Honoré de Balzac. Pathologie des Soziallebens.* Leipzig 2002; Hg. (mit Barbara Naumann): *Bilder – Denken. Bildlichkeit und Argumentation.* München 2004.

GÜNTER PETERS, Ordinarius für Neuere deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Musik, Mythos und Literatur, Lautpoesie, Geschichte und Poetik des Hörspiels. Publikationen (Auswahl): *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert*. Stuttgart 1982; *Die Kunst der Natur. Ästhetische Reflexion in Blumengedichten von Brockes, Goethe und Gautier*. München 1993; *Heiliger Ernst im Spiel. Studien zur Musik von Karlheinz Stockhausen. Deutsch und Englisch*. Kürten 2003; Hg. (mit Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn): *Musik-Konzepte 81: Autoren-Musik. Sprache im Grenzbereich der Künste*. München 1993; Hg. (mit Edgar Pankow): *Prometheus. Mythos der Kultur*. München 1999; Hg. (mit Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein): *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*. Freiburg/Br., München 2004.

HENRI DE RIEDMATTEN, wissenschaftlicher Leiter am Schweizerischen Institut in Rom. 2009 Ph.D. an der Universität Fribourg, Schweiz (Titel: *Narcisse en eaux troubles. Mythe visuelle, stratégie de représentation et réflexion médiale dans l'art du XXème siècle*). 2005–2008 Forschungsassistent des Schweizerischen Nationalfonds am Lehrstuhl für moderne und neuzeitliche Kunstgeschichte der Universität Fribourg. Mitarbeiter des Teilprojekts »Übertragung, Transference« im Rahmen des Nationalen Forschungsschwerpunkts (NFS) »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven«. 2007 Research assistant an der Harvard University. Publikationen (Auswahl): »Zur Quelle des Narziss. Ovid, Metamorphosen, III, 339–510«, in: Eckart Goebel, Elisabeth Bronfen (Hg.): *Narziss und Eros: Bild oder Text?* Göttingen 2009, S. 41–76; »Narziss in trüben Wassern – Medienreflexion und Selbstrepräsentation im Werk des Photographen Jeff Wall«, in: Jörg Dünne, Christian Moser (Hg.): *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und Neuen Medien*. München 2008, S. 195–215.

MIRJAM SCHAUB, seit April 2009 Visiting Research Fellow am Institute for Advanced Studies in the Humanities (IASH) an der University of Edinburgh mit einem Thema zur philosophischen Anthropologie. 1989–1995 Studium der Philosophie, Psychologie und Politikwissenschaft in Münster, München, Paris (Sorbonne I) und Berlin (FU). 2001 Promotion mit einer Arbeit über Gilles Deleuze, Habilitation im Februar 2009 mit einer Arbeit über *Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik* (erscheint 2010). Arbeitsschwerpunkte: Bild- und Kinotheorien, Metaphysik und Metaphysikkritik (Leibniz, Kant, Schelling), französische Philosophie des 20. Jahrhunderts (insbesondere Deleuze, Barthes, De Certeau). Publikationen (Auswahl): *Janet Cardiff: The Walk Book*. Köln 2005. *Bilder aus dem Off. Zum Stand der philosophischen Kinotheorie*. Weimar 2005. Hg.: *Grausamkeit und Metaphysik. Figuren der Überschreitung in der abendländischen Kultur*. Bielefeld 2009.

MONIKA SCHMITZ-EMANS, Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Von 1992 bis 1995 Professorin für Europäische Literatur der Neuzeit an der Fern-Universität Hagen. Herausgeberin des *Jahrbuchs der Jean-Paul-Gesellschaft*. Leiterin des Forschungsprojekts »Enzyklopädien des Imaginären« an der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Bilder, Literatur und andere Künste, Literatur und Wissensdiskurse, Geschichte der Poetik. Publikationen (Auswahl): *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*. München 1995. *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg 1999. *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt 2004. *Fragen nach Kaspar Hauser. Entwürfe des Menschen, der Sprache und der Dichtung*. Würzburg 2007. *Poetiken der Verwandlung*. Innsbruck u. a. 2008.

JÖRG SCHWEINITZ, Ordinarius für Filmwissenschaft und Leiter des Seminars für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Mitherausgeber der Zeitschrift *Montage AV* (Berlin, Marburg). Forschungsschwerpunkte: Geschichte des Films und der Filmtheorie, Theorie filmischer Narration, historische/theoretische Diskurse zu konventionellen Bild- und Erzählformen des Films. Publikationen (Auswahl): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig 1992; Hg.: *Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Wien 1996; *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin 2006 (englisch: New York 2010).

VICTOR STOICHITA, ordentlicher Professor für Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Freiburg (Schweiz). Forschungsschwerpunkte: Bildhermeneutik, italienische und spanische Malerei der frühen Neuzeit. Publikationen (Auswahl): *Das Mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*. München 1997; *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998; *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München 1999; *Goya. Der letzte Karneval*. München 2006; *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. Chicago u. a. 2008; *Como saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*. Madrid 2009.

THOMAS STRÄSSLE, Privatdozent für Neuere deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich und SNF-Förderprofessor an der Hochschule der Künste Bern. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur vom 17. bis zum 21. Jahrhundert im europäischen Kontext, Literatur und andere Künste, insbesondere Musik, Metaphorologie und Poetologie, Materialästhetik, experimentelle Formen der Literatur, Schweizer Literatur. Publikationen (Auswahl): »*Vom Unverstand zum Verstand durchs Feuer*«. *Studien zu Grimms Hausens »Simplicissimus Teutsch*«. Bern u. a. 2001; Hg.: *figurationen 2* (2004): *Schatten/shadows*; Hg. (mit Caroline Torra-Mattenklott): *Poetiken der Materie. Stoffe*

und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie. Freiburg/Br. 2005; Hg. (mit Barbara Naumann, Caroline Torra-Mattenkloft): *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*. Zürich 2006; Hg. (mit Simon Zumsteg): *Trunkenheit. Kulturen des Rausches*. Amsterdam 2008; *Salz. Eine Literaturgeschichte*. München 2009.

CAROLINE TORRA-MATTENKLOTT, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Seminar der Universität Zürich, studierte Musikwissenschaft, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Italienisch in Berlin und Stanford (Kalifornien). 1999 Promotion im Rahmen des Konstanzer Graduiertenkollegs »Theorie der Literatur und Kommunikation«, 2000–2009 Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Literatur, Poetik, Ästhetik des 18. Jahrhunderts und der Moderne, Literaturtheorie, zeitgenössische Musik; Habilitationsprojekt: »Zwischen Anschauung und Abstraktion: Die Figur als poetologische Kategorie«. Publikationen (Auswahl): *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München 2002; Hg. (mit Barbara Naumann und Thomas Strässle): *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*. Zürich 2006; »Stimmen aus dem Telefon. Akusmatische Dispositive in Prousts ›À la recherche du temps perdu«, in: Alfred Messerli, Hans-Georg Pott und Waltraud Wiethölter (Hg.): *Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität*. München 2008, S. 279–290.

BARBARA VINKEN, Ph.D., Lehrstuhl für Allgemeine Literaturwissenschaft und Romanische Philologie an der Universität München. Zwischen 1999 und 2004 Ordinaria an den Universitäten Hamburg und Zürich. Gastprofessuren an der New York University, der EHESS Paris und der Humboldt-Universität Berlin. Leiterin des Flaubertzentrums München (ANR-DFG). Forschungsschwerpunkte: Französischer Roman des 18. bis 20. Jh.; Rezeption der Antike; Dekonstruktiver Feminismus; Theorie der Mode. Publikationen (Auswahl): *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*. Frankfurt/M. 2009; *Eine Legende der Moderne. Flauberts »Einfaches Herz«*. Berlin 2009; Hg. (mit Peter Fröhlicher): *Le Flaubert réel*. Tübingen 2008; *Fashion – Zeitgeist. Trends and Cycles in the Fashion System*. Oxford, New York 2005.

IRENE WEBER HENKING, Professeure associée für Übersetzungswissenschaft an der Universität Lausanne. Leiterin des Centre de traduction littéraire (www.unil.ch/ctl). Herausgeberin der *Cahiers du Centre de traduction littéraire de Lausanne*. Forschungsschwerpunkte: Analyse, Theorien und Geschichte des literarischen Übersetzens, Interkulturalität, Transkulturalität, Schweizer Literatur der Gegenwart. Publikationen (Auswahl): *DifferenzlektüreN. Fremdes und Eigenes der deutschsprachigen Schweizer Literatur, gelesen im Vergleich von Original und Übersetzung*. München 1999. Hg.: *Translating, traduire, tradurre Shakespeare, Centre de Traduction Littéraire*. Lausanne 2001. Hg. (mit Karine Zbinden): *La quadrature du cercle Bakhtine. Traductions, influences et remises en*

contexte, Centre de Traduction Littéraire. Lausanne 2005. Hg. (mit Bernard Banoun): *Traduire – Retraduire, Centre de Traduction Littéraire*. Lausanne 2008.

BENNO WIRZ, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Projektschwerpunkts »Übertragung, Transference« im Rahmen des Nationalen Forschungsschwerpunkts (NFS) »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven«. Co-Leiter des Peer Mentoring-Projektes »Philosophische Kehrseiten« an der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Phänomenologie, Hermeneutik, Dekonstruktion, Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts, Deutscher Idealismus. Publikationen (Auswahl): Hg. (mit Anton Rey, Stefan Schöbi): *subTexte* 01: *Attention Artaud*. Zürich 2008; »René Descartes: Meditationes de Prima Philosophia (1641)«, in: Cornelia Herberichs, Christian Kiening (Hg.): *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*. Zürich 2008, S. 388–410. Hg. (mit Christian Kiening, Aleksandra Prica): *Wiederkehr und Verheißung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit*. Zürich (in Vorbereitung).

SIMON ZUMSTEG, Assistent am Deutschen Seminar der Universität Zürich im Bereich Neuere deutsche Literatur (seit 2005). Arbeit an einer Dissertation zu Hermann Burgers Poetologie. Publikationen v. a. zu Burger, zuletzt: Hg. (mit Magnus Wieland): *Hermann Burger – Zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages*. Zürich, Wien, New York 2010.

