media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer u.a. (Hg.)

»Intellektuelle Anschauung«. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen

2006

https://doi.org/10.25969/mediarep/1425

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Peters, Sibylle; Schäfer, Martin Jörg (Hg.): *»Intellektuelle Anschauung«. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*. Bielefeld: transcript 2006. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/1425.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://doi.org/10.14361/9783839403549

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (Hg.)

»Intellektuelle Anschauung«

Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen

[transcript] Kultur- und Medientheorie

»Intellektuelle Anschauung«
Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen

Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (Hg.)

»Intellektuelle Anschauung«
Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung
und der Alexander von Humboldt-Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.ddb.de abrufbar.

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld

**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Umschlaggestaltung und Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: »Antekythera Mechanism«, aus:
The Technology Museum of Thessaloniki (2000):
Astronomical Measurement Instruments
from Ancient Greek Tradition, S. 41
Projektmanagement: Andreas Hüllinghorst, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-354-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer
Intellektuelle Anschauung – unmögliche Evidenz
9

Rhetorik der Anschauung

Rüdiger Campe
Epoche der Evidenz.
Knoten in einem terminologischen Netzwerk
zwischen Descartes und Kant
25

Ekkehard Knörer
Ingeniöse Anschauung.
Das ›phaenomenon‹ in Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik
44

Kia Vahland
Wunschbilder und Augenschein.
Zur Funktion innerer und äußerer Bilder
bei Pietro Bembo, in Castigliones »Hofmann« sowie
in der lyrischen Malerei der Frühen Neuzeit
61

Aisthesis und Diskurs

Jocelyn Holland
»Eine Art Wahnsinn«.
Intellektuelle Anschauung und Goethes Schriften zur Metamorphose
79

Peter Brandes
Wackenroder und die Kunst der inneren Schau
93

Dieter Mersch
Sprache und Aisthesis.
Heidegger und die Kunst
112

Ulrich Plass
Zum Verhältnis von Begriff und Anschauung
in Adornos Ästhetik
134

Kunst und Demonstration

Claudia Blümle
Abstrakte Anschauung.
Physiologie und Kunstbetrachtung bei Carl Gustav Carus
151

Martin Jörg Schäfer
Passivität und Augenschein.
Zur medialen Apparatur der Guckkastenbühne um 1800
165

Thomas Weitin
Unmittelbare Anschauung.
Legitimation durch Verfahren in der Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts
183

Sibylle Peters
Von der Kunst des Demonstrierens.
Zur Figuration von Evidenz in der Performance des Vortrags
201

Zahlen- und Menschenbilder

Paul Fleming
Die üblichen Verdächtigen.
Das Bild des Kriminellen bei Quetelet und Galton
225

Burkhardt Wolf
Zwischen Tabelle und Augenschein.
Abstraktion und Evidenz bei Franz Kafka
239

Elke Siegel
Bildersturm.
Imagination und Traum bei Binswanger und Foucault
258

Gegenwartstechniken von Evidenz

Avital Ronell
testing 1 …, 2 …, 3 …
279

Gabriele Brandstetter
Inventur: Tanz.
Performance und die Listen der Wissenschaft
295

Ulrike Bergermann
Tastaturen des Wissens.
Haptische Technologien und Taktilität in medialer Reproduktion
301

Kai van Eikels
Meisterschaft.
Von den Wissenshandlungen zu den Evidenztechniken
und weg vom Geliebten
325

Autorinnen und Autoren
353
Abbildungsnachweise
357

Intellektuelle Anschauung – unmögliche Evidenz

Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer

Abseits ihrer inzwischen sprichwörtlichen Legitimationskrise haben die vormaligen Geisteswissenschaften sich in den letzten Jahren verstärkt den Prozessen der Wissensentstehung zugewandt. Die Hervorbringung dessen zu analysieren, was historisch je als Wissen gilt, wird heute als eine wichtige Aufgabe dieser Wissenschaften betrachtet (vgl. Weigel 2003). In diesem Zusammenhang ist immer wieder herausgestellt worden, dass die Produktion und die Darstellung von Wissen nicht als zwei voneinander unabhängige Prozesse betrachtet werden können. Vielmehr findet sich Generation von Wissen selbst auf Darstellung angewiesen: auf eine Programmatik, die bestimmt, in welcher Weise die Wissenschaften das von ihnen Gewusste als Wissen generieren, ordnen und vorstellen können (vgl. Rheinberger 1992; Foucault 1981). Der von Kant geprägte Begriff der *intellektuellen Anschauung* erhält damit eine neue Bedeutung: Um 1800 stand er als Figur eines rein geistigen Denkens im Mittelpunkt zahlreicher Debatten. Nunmehr stellt sich mit der Formulierung die Frage nach der sinnlichen Anschaulichkeit von Erkenntnis. Indem das zur Darstellung zu bringende Wissen als die Abfolge und Verknüpfung von Programmatiken der Wissensgeneration ›poetologische‹ Züge erhält (vgl. Vogl 1999), scheinen die vormaligen Geisteswissenschaften ihre Legitimationskrise in den Kern allen Wissens zu exportieren. Als ein zentrales Problem tritt damit hervor, inwieweit Wissen so und nicht anders als Wissen gelten, das heißt wie es seine eigene Kontingenz bewältigen kann. Diese Kontingenzbewältigung ist in die Generation von Wissen integriert – mit einem Wort der antiken Rhetorik: Wissen verlangt nach ›Evidenz‹; die Generation von Wissen geht mit der Figuration von Evidenz einher.

In der analytischen und historischen Betrachtung verlangt dies einerseits nach Evidenz-Kritik, denn die Figuration von Evidenz maskiert damit immer auch jenen vormals illegitimen Einschnitt in die Welt, mit dem Wissen von Nichtwissen unterschieden wird. Die Figuration von Evidenz zu befragen, geschieht daher immer im Verweis auf die Unmöglichkeit ihrer ursprünglichen Legitimation. Befragt wird so die vergangene Szene eines aus dem Lauf der Dinge herausgefallenen

Tuns, dessen Folgen im Jetzt des Wissens anschaulich gemacht und zugleich verdeckt werden. Zum anderen lässt die Frage nach den *Evidenztechniken* aber auch einen ›Methodenstreit‹ hinter sich, der sich an der Unmöglichkeit der letztgültigen Fundierung von Wissen und Wissenschaft immer wieder entzünden und ideologiekritisch ereifern konnte. Im Unterschied dazu setzt die Frage nach der Figuration von Evidenz die Unmöglichkeit dieser Fundierung nicht nur voraus, sondern wendet die Frage, wie und wo die Wissenschaft ihre epistemologische Legitimation jeweils überschreitet, zugleich in eine neue Perspektive auf das Zusammenspiel von Wissenschaft und Kunst: Die Figuration von Evidenz zu untersuchen, geht in diesem Sinne mit der These einher, dass jedem Wissen eine Kunst der Darstellung implizit ist und umgekehrt jeder Kunst ein Wissen. Dabei richtet sich eine solche Untersuchung auf einzelne Konstellationen, das heißt auf eine jeweils spezifische Kunst der Wissenschaft, statt auf ein Gesamtverhältnis von Wissenschaft und Kunst, das als solches nur phantasmatisch gedacht werden kann. Statt also die Kunst der Wissenschaft als ihr Anderes gegenüberzustellen, ist mit der Figuration von Evidenz in aller Gelassenheit nach der Kunst inmitten der Wissenschaft gefragt.

Der Begriff der Evidenz ermöglicht dies auch deshalb, weil er ein Spektrum zwischen wissenschaftlichen Beweisverfahren und nichtwissenschaftlichen Darstellungstechniken eröffnet. Im Begriff der Evidenz ist damit das, was man gemeinhin für den Kern epistemischer Verfahren hält, und das, was oft als sekundäres Moment der Darstellung und der Präsentation erachtet wird, von vornherein verschränkt. *Evidentia* wurzelt zwar konzeptionell in der Rhetorik, bleibt aber nicht auf sprachliche Zusammenhänge beschränkt, sondern impliziert immer schon visuelle, mathematische, mediale, forensische Aspekte und Faktoren und befördert damit zugleich die Problematisierung ihrer Bezüge aufeinander. Analysen, die sich in diesem Verweiszusammenhang bewegen, erfüllen damit immer auch den traditionellen Anspruch der Evidenzkritik, ohne sich jedoch an seiner Explikation aufzureiben.

Anlass zu solcher Kritik, gibt es weiterhin genug – ein aktuelles Beispiel: »Crime Scene Investigations«, kurz *CSI*, lautet der Name der Fernsehserie, welche zu Anfang des dritten nachchristlichen Jahrtausends über mehrere Jahre hinweg die höchsten Einschaltquoten in den USA und nicht nur dort erreicht. Wöchentlich zeigen die in Las Vegas, Miami und New York verorteten *CSI*-Spinnoffs Morde, manchmal gleich im Serienmodus während einer einzigen Folge, und visualisieren sie in brutalster Weise. Das städtische *CSI*-Team übernimmt die polizeiliche Spurensicherung. Luftdicht verpackt wird alles auf dem Tatort Vorgefundene ins Labor verfrachtet und dort mit den, so wird suggeriert, neuesten wissenschaftlichen Methoden aufbereitet. Für diese Wissenschaftlichkeit stehen nicht bloß die sterile Ausleuchtung des Labors sowie die Kittel und Gummihandschuhe der *CSI*-Teammitglie-

der; vor allem beeindruckt die Omnipräsenz von an Computer angeschlossenen Apparaturen, deren Messergebnisse und Berechnungen unmittelbar in Bildschirmgraphiken transformiert werden können. Da die Täter – selbst fernseherfahren – Fingerabdrücke zu vermeiden wissen, haben DNA-Analysen zentrale Bedeutung für die Überführung von Täter oder Täterin. Ein Datenbanken-Abgleich übersetzt die dem Auge nicht wahrnehmbare Spur des Verbrechens an Haar, Zigarettenstummel oder Bierflasche in kürzester Zeit in ein digitalisiertes Passfoto. Die Schuldigen sind nun sowohl in eine für das Auge als auch für die Gesetzesapparatur identifizierbare Ordnung gebracht. Indem das *CSI*-Team die Bedrohung dieser Ordnung durch das anonyme Verbrechen an ihrem Ursprung erkennt, ist den Bedürfnissen des Wissens Genüge getan. Signifikanter Weise geht diese Pseudo-Verwissenschaftlichung des Kriminalgenres nicht bloß mit einer Brutalisierung der Bilder vom Verbrechen einher, sondern auch mit einer Pseudo-Verwissenschaftlichung des Topos vom Flashback. Die Untersuchung der oft unsichtbaren Spuren mit digitalen Mitteln provoziert digitale Animationen vom möglichen Ablauf des Verbrechens – meist nicht nur aus Perspektive des Opfers, sondern zugleich als Visualisierung der biologischen Vorgänge in dessen Körper: Im Extremfall bricht eine Spitzhacke die Schädeldecke auf und zerteilt die weiche Gehirnmasse. Doch ebenso lässt sich bebildern, wie das ins Getränk gemischte, unsichtbare Gift den Blutkreislauf erreicht und das Herz einige Stunden später still stehen lässt. *CSI* macht also nicht nur Täterinnen und Täter dingfest. Die Serie liefert über Bilder von dem, was am Anfang des 21. Jahrhunderts als wissenschaftlich gilt, auch Visualisierungen der Tat und bannt so die Bedrohung durch die unsichtbare (und wegen dieser Unsichtbarkeit unkontrollierbare) Gewalt, mit der jede Folge beginnt. Die Aufklärung des Verbrechens obliegt dabei jedoch erst in zweiter Linie der Rolle des zuständigen Detektivs. Diese für das Wissen in der westlichen Moderne paradigmatische Figur findet sich zurückgesetzt. Seit Poe und Doyle hatte sie einen hinter der Masse der Information und der Komplexität des Wahrnehmbaren verborgenen Tathergang zu rekonstruieren und die Schuldigen zu stellen. Im Ergebnis soll die auch die Rezipienten bedrohende Gewalt – darin liegt das kompensatorische Versprechen der Detektivgeschichte – als etwas erscheinen, das nicht willkürlich aus der undurchsichtigen Ereignisdichte der Moderne hervorgebrochen ist, sondern zu einem klar zu identifizierenden Täter und einer kausal durch ihn verursachten Tat gehört. Statt nun, wie von der Theorie neuerer Kriminal-Literatur gern reklamiert, die Beschränkungen dieser kompensatorischen Funktion hinter sich zu lassen, nimmt *CSI* die Figur des Detektivs aus der Gleichung heraus und ersetzt sie in telegener Weise durch das Phantasma einer Wissenschaft, die mit den Mitteln digital gesteuerter Visualisierungen zur Wahrheit vordringt. Die Macht dieser Fernseh-Wissenschaft liegt nicht zuletzt darin, dass

ihr Tun Bilder von der Versehrung des Körpers evoziert, in denen der Körper ex negativo als das ehemals und für die Zukunft versprochene Heile anwesend bleibt. Zugleich steht das Serielle des CSI Formats für den Wiederholungszwang ein, mit dem eine solche Wissenschaft die Unlesbarkeit der Welt im »Trauma-TV« ausagiert (vgl. Ronell 1998: 305-328). Der Wiederholungszwang scheint gleichsam ein Wissen von jener Grenze zum Nichtwissen zu suggerieren, an der sich das Wissen bricht. Diese erscheint als bedrohliche Gewalt, solange die prinzipielle Beschränkung des Wissens, die Unmöglichkeit ›absoluten‹ Wissens nicht anerkannt wird. Der Mainstream der westlichen Medien ist voller Bilder dieser Bedrohung, voller Simulationen von Evidenz, die für die Überwindung dieser Bedrohung einstehen sollen.

Die *CSI*-Serien sind nur ein prominentes Beispiel für einen Trend, der zu Beginn des 21. Jahrhunderts immer mehr Bilder von der Wissenschaft produziert. Verflogen scheinen die zivilisationskritischen Klagen, dass durch die Bilderflut Erkenntnis unmöglich werde. Stattdessen feiert das Primat der Anschaulichkeit in den jüngsten Formaten der Science Shows wie der Science Center fröhliche Urstände. Dass diese Visualisierungslust ihren eigenen Darstellungsmethoden gegenüber vielfach desinteressiert gegenübersteht, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass sie die enge Verflechtung der wissenschaftlichen Erkenntnisse, um deren Vermittlung es geht, mit den materialen Bedingungen der Darstellung selbst nicht thematisiert: Um etwa das physikalische Geschehen in einem Teilchenbeschleuniger darzustellen, bevorzugen Science Shows aufwändige Computergraphiken, statt etwa vor Augen zu stellen, dass die Bildröhre des Fernsehers selbst ein solcher Teilchenbeschleuniger ist.

Fraglich wird angesichts dieser Umstände, was eigentlich aus jener ›Krise der Anschaulichkeit‹ geworden ist (Hahn 1988), die mit der Entwicklung der Naturwissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts einhergegangen war. Die Relativitäts- und Quantentheorie schienen damals die Schwelle dessen zu überschreiten, was noch über sinnliche Wahrnehmung plausibilisiert werden oder lebensweltlich einleuchten konnte. Nichtsdestoweniger hatte gerade diese Krise zu einer Befragung der Darstellungsmethoden und damit zu einer neuen Beziehung von Wissenschaft und Kunst im Zeichen der Abstraktion beigetragen. Demgegenüber folgt das aktuelle Doppelgestirn von Biotechnologie und Informatik einer gänzlich anderen Logik: Die Computeranimation wirft nicht die Frage nach der Darstellbarkeit von Genen auf, stattdessen versetzt sie Bit und Gen qua Performanz der Darstellung in einen Zustand der Ähnlichkeit. Wissen mag nicht mehr anschaulich sein; Anschaulichkeit aber suggeriert und produziert Wissen.

Diese Art der Figuration von Evidenz schreibt Popularisierungsstrategien fort, in denen Anschaulichkeit zwar als vermeintliches Zugeständnis an den Nicht-Experten verfasst ist, tatsächlich aber nicht zu-

letzt dazu dient, die Wissenschaft aus dieser veranschaulichenden Vermittlung als eine in sich konsistente Autorität zurückzugewinnen (Felt 2000). Was als Vermittlung erscheint, funktioniert so in doppelter Weise als Exklusion derer, die – obwohl wissenschaftliche Laien – in der Wissensgesellschaft doch eigentlich längst als »Mitforscher« zu begreifen wären (vgl. Latour 2004).

Diese Problematik im Zeichen von Evidenz zu diskutieren, liegt auch deshalb nahe, weil der Begriff der Evidenz das gesamte Spektrum zwischen Beweis und Illustration auffächert und in seinen jeweiligen Verlaufsformen befragbar macht. Argumente gegen die geschilderten Tendenzen lassen sich daher nicht zuletzt aus der Auseinandersetzung mit der Geschichte der Evidenz beziehungsweise der »intellektuellen Anschauung« gewinnen. So lässt sich beispielsweise zeigen, dass dem rhetorischen Konzept der *Evidentia* eine Problematisierung der Darstellung und ihrer Mittel immer schon eingeschrieben ist: Evident ist demnach jene Rede, die ihren Gegenstand auf der Szene der Rede selbst wirksam werden lässt. *Vor-Augen-Stellen* kann in diesem Sinne auch heißen, dass die Rede selbst ins Stocken gerät, weil sich der Redner vom Gegenstand seiner Rede affizieren lässt. Evidentia markiert damit von vornherein jene Grenze des rhetorisch Kontrollierbaren, an der die Darstellung selbst in ihrer Bedingtheit in Erscheinung tritt.

Von diesen aktuellen Problemlagen und ursprünglichen Komplikationen her steht im vorliegenden Band jener Zusammenhang zwischen Wissen und Sehen in Frage, der schon in den Gründungstexten der Antike verbürgt ist: *Theoria* ist hier zunächst wenig anderes als die Schau dessen, was sich dem weltabgewandten Liebhaber der Weisheit im Himmel der Ideen eröffnet. Neuzeitlich verkehrt sich die Blickrichtung dieser Schau und wendet sich in den so erst konstituierten Innenraum des denkenden Subjekts. Im *cogito*, eigentlich dem *dubito* eines beständigen Selbstzweifels, konstituiert sich das Subjekt, indem es sich und seine eigenen Bedingungen anschaut und im Anschauen erkennt. Sein Blick und sein Bild fallen auseinander, affizieren einander und fundieren in ihrem Zwischenraum die Möglichkeiten des Subjekts, mit Wissen zu operieren: Als *evident* erscheint auf diese Weise, dass ein solches Subjekt ›denkt‹, was zugleich den genuin performativen Zug der neuzeitlichen Engführung von Anschauung und Erkenntnis ausmacht. Angeschaut werden nun nicht mehr die Elemente des Ideenhimmels sondern die Operationen des Geistes. Damit wird *Evidenz* zum subjektphilosophischen Schlüsselwort und erweitert die traditionelle Verschaltung von Sprache und Denken im *logos* um die Verwandtschaftsbeziehung von sinnlicher Anschauung auf der einen und theoretischem Begriff auf der anderen Seite.

In der Karriere dieser ›inneren Anschauung‹ stellt Kants »Kritik der reinen Vernunft« einen Knotenpunkt dar. Sie markiert zugleich ihren Höhepunkt und jenen Moment, in dem sich erste Risse im subjekt-

philosophischen Fundament zeigen, denn hier wird die im klassischen Konzept der *evidentia* garantierte Konvergenz von Begriff und Bild fraglich. Kant zufolge beziehen sich die Begriffe auf jene Bilder, das heißt Anschauungen, die vom Schema der verstandesmäßigen Vorstellung formatiert werden. Der Verstand schaut ein begrifflich strukturiertes Bild an; er begreift in einer auf die eigene Bildproduktion gestützten Sprache. Allerdings erkauft sich die »Kritik der reinen Vernunft« diese Harmonie durch ein Verbot: Die vorausgesetzte Einheit von sprachlichem Logos und Bild, also ihr bildlicher Logos beziehungsweise ihr begriffliches Bild, muss ihrerseits uneinsichtig bleiben. Das Denken sieht und begreift, »wie es sich erscheint, nicht wie es ist« (Kant 1974: 93). Das Ineinander von Begriff und Bild, Sinnhaftem und Sinnlichem kann ihrerseits nicht begriffen oder angeschaut werden. Diese unmögliche Einheit nennt Kant die »intellektuelle Anschauung«. Zugänglich wäre diese »*allein dem Urwesen*« (ebd.: 95). Begrifflichkeit findet sich so mit Bildlichkeit verquickt; gleichzeitig wird Begrifflichkeit von Bildlichkeit abgestoßen. Das eine lässt sich nicht durch das andere ersetzen und doch müssen beide füreinander einstehen. Es entsteht die Figur einer Evidenz, die vorenthalten wird, um das nicht mehr Wissbare als Transzendenz des noch Denkbaren zu gewinnen. Die unmögliche Evidenz, die nicht zugängliche ›intellektuelle Anschauung‹, auf der doch die Vernünftigkeit jedweder Vernunft basiert, wird damit zur entscheidenden Figur einer Fundierung des Wissens, die sich selbst problematisch bleibt.

In der Nachfolge Kants zeitigt sein Verbot der *intellektuellen Anschauung* überaus produktive Folgen. Für Jahrzehnte mutiert die *intellektuelle Anschauung* zum Fluchtpunkt in Theorie und theoretisch informierter Kunst, wird zum Phantasma einer zu gewinnenden Einheit von Sinnlichkeit und Intellekt und als solches zur Kehrseite und Inversion der Figur der unmöglichen Evidenz. *Intellektuelle Anschauung/unmögliche Evidenz* – mit dieser Formel lässt sich ein Gegenüber und Ineinander fassen, das im frühen 19. Jahrhundert entsteht und die Präsentation und Repräsentation der Wissenschaft seither zu prägen scheint: ›Unmögliche Evidenz‹ ist eine Evidenz, die nicht von vornherein gegeben ist, nicht gottgegeben sich einstellt, sondern figuriert wird, wobei ihrer Figuration, sobald man sie als solche betrachtet, die Defiguration schon eingeschrieben ist. Intellektuelle Anschauung steht in diesem Zusammenhang einerseits für das Phantasma, diesen Vorgang in der Geste performativer Selbstfundierung unterbrechen und abschließen zu können, zum anderen aber auch für das mit der (De-)Figuration von Evidenz verbundene, unabschließbare Verweisspiel zwischen Sprachlichkeit und Bildlichkeit, zwischen dem, was ausgesagt werden kann und dem, was sich zeigt, – ein Verweisspiel, das bis heute in der Dynamik einander ablösender ›Turns‹ wirksam ist.

Seit die Formel *Intellektuelle Anschauung/unmögliche Evidenz* in

Kraft ist, generiert sich Wissen auch und gerade aus der Dynamik nicht abreißender Klärungsversuche, wie Sprachlichkeit und Bildlichkeit so aufeinander zu beziehen wären, dass Evidenz entsteht: Im 20. Jahrhundert kann der ›linguistic turn‹ den Zugang zur Welt entsprechend der Eigenlogik von Sprache aufschlüsseln und die Sphären des Bildlichen oder Klanglichen als die verschiedener ›Sprachen‹ fassen. Der jüngere ›iconic turn‹ gibt im Gegenzug zu bedenken, dass die Opazität und Undeterminiertheit, die der Sprache in ihrer Unhintergehbarkeit letztlich zu Eigen sind, ihrerseits nicht als sprachliche, sondern als bildliche Dispositionen zu verstehen wären. Vom ›iconic turn‹ her operiert der ›linguistic turn‹ mit bildlichen, vom ›linguistic turn‹ her operiert der ›iconic turn‹ mit sprachlichen Metaphern. Der ›performative turn‹ versucht zudem der temporalen Dimension dieser Wechselbeziehung gerecht zu werden, indem er auf die materielle Seite von Signifikation verweist, ohne dabei jedoch immer der Eigenart des Anschaulichen gerecht zu werden. So kann schließlich keine dieser Perspektiven allein die Frage nach der Durchschlagskraft beantworten, mit der ein Wissen ausgestattet ist, das als evident erscheint. Figurationen von Evidenz lassen sich also bestenfalls im immer wieder neuen Durchgang durch solche Wenden beschreiben und befragen.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind daher nicht nur aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Fächern zusammengestellt, sondern in sich bereits vielfach einer transdisziplinären Perspektive verpflichtet. So wird der gegenwärtige Anspruch der vormaligen Geisteswissenschaften, nämlich sprachliche, bildliche, mediale und performative Wissensformen zu pflegen, zu bewahren und fortzuentwickeln, im Folgenden an seinen ›Objekten‹, an historischen Konstellationen gespiegelt und gebrochen.

Um Konstellationen vor 1800 geht es im einführenden Abschnitt »Rhetorik der Anschauung«. Als »Epoche der Evidenz« kennzeichnet Rüdiger Campe dabei die Zeit zwischen Descartes und Kant. Campe führt in diesem grundlegenden Text erstmals frühere, für den vorliegenden Band impulsgebende Forschungsarbeiten zu einer umfassenden Studie zusammen und zeigt, wie in dieser Epoche ein terminologisches Netzwerk im Zeichen von Evidenz entsteht, mit dem die Ablösung der traditionell-aristotelischen Einteilung des Wissens vollzogen wird. Deutlich wird, wie rhetorische, ästhetische und mathematische Wissenstraditionen in dieser Neuordnung zusammenspielen, die Evidenz als innere Selbstgewissheit des Denkens fasst.

In engem Anschluss an Campe greift die Studie »Ingeniöse Anschauung: Das *phaenomenon* in Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik« von Ekkehard Knörer dann ein spezifisches Problem aus der zuvor skizzierten ›Epoche der Evidenz‹ heraus: En detail diskutiert wird die Ambivalenz zwischen Erscheinung und Darstellung, die den

Begriff des *phaenomenons* in Alexander Baumgartens Ästhetik ausmacht. Knörer zeigt: Dieselbe Doppelgestalt, die dieser Ästhetik insgesamt zukommt, nämlich zugleich Theorie der sensitiven Erkenntnis *und* der künstlerischen Produktion zu sein, zeichnet auch den zentralen Begriff des *phaenomenons* aus. Das Phänomenale ist nicht einfach evidente Erscheinung, sondern wird durch eine aus der Rhetorik in die Ästhetik übernommene ›Evidenztechnik‹ – das *ingenium* – allererst hervorgebracht.

Um die Beziehung zwischen inneren Bildern und künstlerischer Produktion geht es auch im Beitrag »Wunschbilder und Augenschein« von Kia Vahland, der ins Italien der frühen Neuzeit zurückführt. Um eine Rhetorik der Anschauung geht es hier insofern, als die Dialogfähigkeit der Malerei zur Debatte steht und zwar im Verhältnis zur Literatur und nicht zufällig am Beispiel des Frauenbildnisses. Die Figur der Evidenz organisiert dabei – im Sinne dessen, was lebendig vor Augen steht – einen Dreiklang von imaginärem, lyrischem und gemaltem Bild.

Die in der zweiten Sektion, »Aisthesis und Diskurs«, versammelten Beiträge untersuchen die Bildlichkeit sinnlichen Erscheinens in ihrem Verhältnis zu ästhetischer und epistemologischer Theorie und Praxis, welche nicht zuletzt sprachlicher Art sind. In »›Eine Art Wahnsinn‹. Intellektuelle Anschauung und Goethes Schriften zur Metamorphose« rekonstruiert Jocelyn Holland die Entwicklung von Goethes Formbegriff. In Goethes frühen Versuchen, konkrete sinnliche Befunde auf mentale Anschauungen des ihnen zugrunde liegenden Wesens rückzuführen, dringt mehr und mehr ein Moment von Kontingenz ein, das die Übersetzung der Erscheinung in ein Wesensbild fragwürdig werden lässt. Goethe steuert mit einer Verzeitlichung gegen, durch welche die Anschauung zum mentalen Hologramm wird. Diesem ist die stete Nachträglichkeit und Unangemessenheit, auch die seiner sprachlichen Beschreibung, als »eine Art Wahnsinn« schon mitgegeben.

Peter Brandes rollt in »Wackenroder und die Kunst der inneren Schau« diese Problematik spiegelbildlich auf. Sein *close reading* des kurzen Texts »Raphaels Erscheinung« kann die Dynamik aufzeigen, mit welcher ein Verweis auf bildliche Evidenz die Sprachkunst Wackenroders beglaubigen kann. Besondere Aufmerksamkeit ist dabei dem Moment des Fiktionalen von Sprache und Bild gewidmet: Das jeweils Scheinbare des einen Modus verstärkt die Evidenz des jeweils anderen und stattet das Scheinbare so mit Evidenzcharakter aus.

Der Beitrag Dieter Merschs »Sprache und Aisthesis. Heidegger und die Kunst« arbeitet heraus, wie das In- und Gegeneinander von anschaulichem Erscheinen und Diskursivität im Zentrum der Ästhetik Martin Heideggers verhandelt wird. Heideggers viel beschworener ›linguistic turn‹ ist entgegen der vorherrschenden Meinung an einem Moment aisthetischen Erscheinens orientiert, von welchem das philoso-

phische Erstaunen seinen Ausgang nimmt. Der Strategie Heideggers, solche Augenscheinlichkeit an poetische Sprache zu koppeln und somit diskursiv erschließbar zu machen, setzt Mersch eine Lektüre der von Heidegger herangezogenen Lyrik Georges entgegen: Konträr zu Heideggers Lesart proklamiert die Sprache hier gerade die Notwendigkeit einer Selbstaufgabe, um sich der Andersartigkeit des Aisthetischen öffnen zu können.

In »Zum Verhältnis von Begriff und Anschauung in Adornos Ästhetik« zeigt Ulrich Plass auf, inwieweit die kunstphilosophischen Überlegungen Theodor W. Adornos die Problemkonstellation von 1800 in ihrer Wiederaufnahme zersetzen. Adornos Absage an Anschaulichkeits- wie Begriffsvertrauen sucht die Eigenart des Aisthetischen als ein nicht im Begriff und daher auch nicht im Bild Feststellbares zu bewahren: als Vergänglichkeit, die beiden sich entzieht. Poetische Sprache wird für Adorno zum Ort, an dem Diskursivität dieser Verstörung gerecht werden kann: als ihrer eigenen Suspension in Schweben und Rauschen. Wo Adornos Ästhetik die Programmatik der Zeit um 1800 ins 20. Jahrhundert tradiert, unterbricht sie doch endgültig die wechselseitige Reduzibilität von Aisthesis und Diskurs, auf der um 1800 und nicht zuletzt in Kants ›intellektueller Anschauung‹ Konzepte und Probleme der Evidenz gründen.

Der dritte Abschnitt »Kunst und Demonstration« fokussiert, wie Techniken zur Herstellung von Evidenz im Austausch zwischen Künsten und Wissenschaften entstehen.

Claudia Blümles Beitrag »Abstrakte Anschauung. Physiologie und Kunstbetrachtung bei Carl Gustav Carus« zeichnet nach, wie Entwicklungen in der bildenden Kunst und in den bildgestützten Naturwissenschaften, insbesondere in der Physiologie, im 19. Jahrhundert einander wechselseitig durchdringen. Deutlich wird dabei nicht nur der unmittelbare Zusammenhang zwischen künstlerischer Darstellungstechnik und naturwissenschaftlicher Wissensproduktion. Naturwissenschaftliche Erkenntnisse gehen umgekehrt auch in kunsthistorische Abhandlungen ein; die Physiologie des Sehens hat Anteil an der Entwicklung technischer Apparaturen wie der Camera lucida. Ein komplexes diskursives Netz zeichnet sich ab, dessen überraschende Verbindungslinien insbesondere im Wirken des Malers und Wissenschaftlers Carl Gustav Carus Kontur gewinnen.

In »Passivität und Augenschein. Zur medialen Apparatur der Guckkastenbühne um 1800« zeichnet Martin Jörg Schäfer nach, wie ein Widerstreit zwischen technischer Konstruktivität und sensueller Rezeptivität die Theatertheorie der Zeit erfasst. Sowohl Friedrich Hölderlin als auch Friedrich Schlegel modellieren die Theaterbühne nach Kants ›intellektueller Anschauung‹ und betonen die ›Vorstellung‹ als mediale Apparatur, die Augenscheinlichkeit filtern wie herstellen soll.

Dabei behandeln sie die Aporien von Kants Modell entgegengesetzt: Während Hölderlin die Materialität des medialen Apparats hervorkehrt, betreibt Schlegel seine Zerstörung. In beiden Fällen kommt es dem Theater zu, die Aporie der Evidenz zu bezeugen und auszustellen.

Der Beitrag von Thomas Weitin verhandelt Analogien und Übertragungsvorgänge zwischen den Systemen von Literatur und Recht im Hinblick auf die Möglichkeiten und Risiken der ›unmittelbaren Anschauung‹. Dabei zeigt sich zunächst, dass in jenem auch als ›Dramatisierung des Rechts‹ beschriebenen Reformprozess, der das rechtliche Verfahren von einem reinen Aktenstudium auf das heute noch übliche Gerichtsverfahren umstellt, ganz ähnliche Fragen zur Diskussion stehen, wie in der zeitgenössischen Gattungspoetik und Zeichentheorie. Literatur und Recht versuchen gleichermaßen zu klären, in welches Verhältnis schriftliche Aufzeichnung und Augenzeugenschaft eintreten können. In welchem Maße und mit welchen Mitteln kann Text Augenzeugenschaft simulieren? Und inwiefern gehen umgekehrt in die Augenzeugenschaft selbst bereits begriffliche und bildliche Vorprägungen ein und entheben sie ihrer Unmittelbarkeit? Weitin verfolgt diese Fragen unter anderem durch die Schriften von Feuerbach, Mittermeier, Engel und Schiller.

Sibylle Peters untersucht in ihrem Beitrag den wissenschaftlichen Vortrag als Szenario der Figuration von Evidenz. Als *Kunst der Demonstration* begreift sie dabei das Spektrum der Beziehungen von Sagen, Zeigen und Sichzeigen, die das Szenario des Vortrags ausmachen. Thematisiert werden vor diesem Hintergrund die Visualisierungstechniken des populären Vortragswesens und die mit dem Vortragsszenario jeweils verbundene Konfiguration von Aufmerksamkeit und Ablenkung. Nachdem im ersten Teil des Beitrags der wissenschaftliche Vortrag in diesem Sinne als Performance von Evidenz analysiert worden ist, dokumentiert der zweite Teil eine Vortragsperformance, die die Figuration von Evidenz auch szenisch zum Thema macht.

Der Theorie der intellektuellen Anschauung ging es zunächst um die Entstehung von Evidenz im Inneren des menschlichen Geistes, des Subjekts. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts entwickeln sich dagegen zunehmend wissenschaftliche Evidenztechniken, denen der Mensch zum Objekt wird. Vor diesem Hintergrund nimmt der Beitrag »Die üblichen Verdächtigen: Das Bild des Kriminellen bei Quetelet und Galton« von Paul Fleming von der Figur des Durchschnittsmenschen als Produkt der modernen Sozialstatistik seinen Ausgang und untersucht, wie die Übertragung naturwissenschaftlicher und mathematischer Prinzipien auf den Gegenstand »Gesellschaft« es nahe legte, vom Individuum und seiner Innerlichkeit abzusehen. So kann der Statistiker Quetelet Kriminalität und sogar Genialität erstmals aus dem traditionellen Kontext von Moral- und Willensfragen lösen und sie als ge-

sellschaftliches Phänomen betrachten. Als Gegenspieler lässt der Beitrag Francis Galton erscheinen, der mit seinen »pictorial statistics«, einer Kombination von statistischen und fotografischen Techniken, versucht, das ›innere Wesen‹ des Kriminellen anschaulich werden zu lassen. Das Ergebnis dieser Bemühungen ist überraschend und verweist doch auf die unheilvolle Durchdringung ästhetischer und statistischer Evidenztechniken in biopolitischen Diskursen.

Vielleicht wird diese Durchdringung nirgendwo so evident wie in Kafkas »Strafkolonie«. Burkhardt Wolfs Lektüre findet in diesem und vielen weiteren Texten Spuren von Kafkas sozialstatistischer Ausbildung nach Rauchberg und Hollerith sowie seiner Tätigkeit im Dienst der Unfallversicherung. Dabei erweist sich die Herstellung beziehungsweise die Problematisierung von Evidenz als zentrales Bindeglied zwischen dem beruflichen und dem literarischen Leben Kafkas, deren immer wieder behauptete strikte Trennung damit in Frage steht. Das verwaltungstechnische Programm zur Herstellung von Evidenz in Statistik und Unfallprotokoll steht dabei dem Evidenzbegriff des Kreises um Franz Brentano gegenüber. Im Ergebnis schafft und untersucht Kafkas Literatur Figurationen von Evidenz, in denen Gewissheit und existentielle Grundlosigkeit in eins fallen.

Die Theorie des Traumes lässt die innere Anschauung zum Untersuchungsgegenstand der modernen Psychologie werden. Freuds epochale »Traumdeutung« wurde allerdings dafür kritisiert, gerade die genuine Bildlichkeit des Traumes allzu rigide den Gesetzen des Diskurses zu unterwerfen. Der Beitrag von Elke Siegel stellt alternativ die Traumtheorie Ludwig Binswangers vor, die die bildliche Figuration von Evidenz als Imagination ins Zentrum des Traumgeschehens stellt. Siegel entfaltet die Thematik von Foucault her, der den Binswanger'schen Text ins Französische übersetzte und mit einem langen Vorwort versah. Fraglich wird in dieser Lektüre Binswangers ›mit Foucault‹ insbesondere die Bewertung der Bildproduktion im psychischen Prozess. Im Durchgang durch repräsentationskritische Argumente entwickelt Foucault mit Binswanger einen Begriff des Bildes und der Imagination, der aktuelle Debatten zum *Iconic Turn* vorauszunehmen scheint.

Der Abschnitt zu Gegenwartstechniken von Evidenz wirft nicht nur die Frage nach aktuellen Evidenzerzeugungen und -verstörungen auf. Problematisiert werden hier zugleich Techniken und Strategien, welche zwischen Aktualität und Aufzeichnung operieren beziehungsweise Gegenwärtigkeit konstituieren.

In »*testing 1..., 2..., 3...*« nimmt Avital Ronell die Zeit- und Beweisstruktur des naturwissenschaftlichen Experiments in den Blick, das die Autorin in die westliche Tradition des Prüfens und Probens einordnet, zugleich aber auch als radikalen Bruch mit dieser versteht: Das Experimentieren geht mit der permanenten Infragestellung seiner Ergeb-

nisse und der ständigen Rekalibrierung des jeweiligen experimentellen Rahmens einher; es führt damit zu einer immer neuen Verwerfung des Gegebenen. In ihrer Effektivität greift diese Methode als ›Prüfungstrieb‹ auf sämtliche Lebensbereiche über. Ronells Manifest erprobt seinerseits, inwieweit diese Ubiquität naturwissenschaftlicher Evidenz sich mit philosophischen Schreibstrategien konterkarieren lässt.

In ihrem kurzen Essay geht es Gabriele Brandstetter um die Evidenz der Liste. Als Grundmuster des Archivs steht die Liste zum einen am Ursprung wissenschaftlicher Aufzeichnung und hat doch zum anderen stark performative Züge wie am Beispiel der Rollen und Besetzungliste deutlich wird. Die Liste erscheint so als Relais zwischen Ereignis und Archiv, performativem und konstativem Impuls. Zudem ist sie von der Ambivalenz geprägt, die im Begriff der *Inventur* sich zeigt: zum einen der *inventio* verpflichtet, zum anderen aber auch Instrument einer Ratio, deren totalitärer Zugriff auf die Welt sich über die Liste organisiert. Wie lässt sich vom Topos der Liste her die Beziehung zwischen Performance und Performance Studies, Tanz und Tanzwissenschaft beschreiben und problematisieren?

Ulrike Bergermann beschäftigt sich im anschließenden Beitrag »Tastaturen des Wissens« mit der Rolle der Taktilität in der Geschichte der Evidenztheorie. Der Prominenz des Vor-Augen-Stellens zum Trotz war der Tastsinn immer schon eng mit dem Topos der Gewissheit verknüpft. Auch in der jüngeren Medientheorie, so zeigt der Beitrag, wird Evidenz in Begriffen des Haptischen gefasst. Dabei geht es jedoch nicht mehr um subjektive Gewissheit, sondern darum, mediale Operationen als solche zu beschreiben. Bergermanns Beitrag bedient nicht das Modell von der Konkurrenz der Sinne, sondern macht deutlich, dass die Figuration von Evidenz gerade dann besonders effektiv ist, wenn die Theorie die Sinne einander gleichsam überlagern lässt, also Sehen als Tasten fasst und umgekehrt. Im Bruch mit der Tradition, die den Tastsinn als Gegenwärtigkeit schlechthin begriffen hatte, wird das Haptische in Zeiten von Virtualität zum Fernsinn.

Der Band schließt mit dem Beitrag von Kai van Eikels, dessen Thematik einen weiten Zeitraum von der Antike bis zur Gegenwart umfasst. Anhand der Figur des Meisters und der Meisterschaft geht es hier um die Figuration von Evidenz auf der Szene der Unterweisung. Van Eikels analysiert zunächst die spezifische Evidenzerfahrung, die sich mit der traditionellen Unterweisung durch einen Meister verbindet, und zwar insbesondere hinsichtlich ihrer performativen und zeitlichen Verfasstheit. Vor diesem Hintergrund werden dann Evidenztechniken kenntlich, die die Geschichte der modernen wissenschaftlichen Unterweisung gerade im Unterschied zur Figur der Meisterschaft prägen. Schließlich stellt van Eikels zur Diskussion, ob die aktuellen Techniken, mit denen sich herstellt, was heute als »Excellence« firmiert – also die Evidenz wissenschaftlicher Eliten –, nicht auch von der

Zersetzung der Figur der Meisterschaft her verstanden und kritisiert werden könnte.

Literatur

Felt, Ulrike (2000): »Die Stadt als verdichteter Raum der Begegnung zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit«. In: Christian Goschler (Hg.), *Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin 1870-1930*, Stuttgart: Franz Steiner, S. 185-220.

Foucault, Michel (1981): *Die Archäologie des Wissens,* Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Hahn, Hans (1988): »Die Krise der Anschauung«. In: Ders.: *Empirismus, Logik, Mathematik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 86-114.

Kant, Immanuel (1974): *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Bd. 3 und 4, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Latour, Bruno (2004): »Von ›Tatschen‹ zu ›Sachverhalten‹. Wie sollen die neuen kollektiven Experimente protokolliert werden?«. In: Henning Schmidgen/Peter Geimer/Sven Dierig (Hg.): *Kultur im Experiment*, Berlin: Kadmos, S. 17-36.

Rheinberger, Hans-Jörg (1992): *Experiment – Differenz – Schrift*, Marburg: Basilisken-Presse.

Ronell, Avital (1998): *Finitude's Score. Essays for the End of the Millenium*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Vogl, Joseph (1999): »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink, S. 7-16.

Weigel, Sigrid (2003): »Geisteswissenschaftliche Grundlagenforschung zwischen Tradition und Modernisierung«. In: *Perspektiven geisteswissenschaftlicher Forschung (hg. vom Vorstand des Vereins Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin, Selbstverlag)*, Berlin, S. 28-36.

Rhetorik der Anschauung

Epoche der Evidenz.
Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant

Rüdiger Campe

Evidenz und Selbstevidenz wurden seit dem 17. und mehr noch im 18. Jahrhundert Schlüsselworte in den Philosophien, die der *Neuen Wissenschaft* nahe standen. Bei Descartes erscheinen sie wie bei Pascal, bei Locke, Leibniz und in der Schule Wolffs, dann wieder, an Locke anschließend in der Common-Sense-Philosophie.[1] *Evidentia* (und ver-

1. Für Descartes ist grundlegend der zweite Teil des »Discours de la méthode«, wo das Wort Evidenz zum ersten Mal als modales Adverb der Erkenntnis (*connaître évidemment*) auftritt, wenn Descartes seine Regel der Gewissheit aufstellt (keine Übereilung, kein Vorurteil), nachdem er dafür drei, in sich aber bisher defekte Vorbilder aufgezählt hat: die Logik – aber Logik ist bisher nur Vermittlung von bereits Gewusstem an andere; die Geometrie – aber Geometrie ist der Anschauung der geometrischen Figuren verfallen; und Algebra – aber Algebra ist zu sehr an ihren Formalismus gebunden. Ex negativo sieht man die Bestimmungsstücke der Evidenz der Gewissheit nach Descartes: es ist eine Gewissheit der eigenen Erkenntnis im Augenblick (nicht der auf andere gerichteten Lehre oder in der Zeit sich ereignenden Weitergabe), die Anschauung und Formalismus so verbindet, dass sie beide in sich vereint und sich an keine verliert (Descartes 2001: 17f.). Während Descartes' Evidenzbegriff auf Gewissheit abstellt und in geometrischer Tradition die Beziehung zwischen Anschauung und Formalismus in den Mittelpunkt rückt, macht Pascal in »De l'esprit de géométrie« die Beziehung zwischen der logisch-dialektischen Gewissheit und der für Rhetorik benötigten Psychologie der inneren Gewissheit zum Thema; jedenfalls muss man es so verstehen, wenn man die beiden Teilstücke »De la méthode des démonstrations géométriques, c'est-à-dire méthodiques et parfaites« und »De l'Art de persuader« als zwei miteinander verschränkte Teile eines Ganzen auffasst (Pascal 1974). Für Locke ist das siebte Kapitel des vierten Buchs im »Essay Concerning Human Understanding« entscheidend. Locke geht genauer von der Selbst-Evidenz von (dialektischen) Maximen oder (geometrischen) Axiomen als *Sätzen* aus. Die Selbst-Evidenz ist nun nicht mehr an das Verhältnis von Anschauung und Formalismus

wandte Ausdrücke wie *descriptio*, *hypotyposis* und *phantasia*) war auch eine wichtige Figur in Rhetorik und Poetik der Zeit, zumal in Zusammenhang einer Poetik des Romans (vgl. Solbach 1994; vgl. Welsh 1992). In diesem Sinne findet man das Wort dann aber auch in den antirhetorischen Debatten um den *plain style* in der *Royal Society*; und es bezeichnet besondere Aufgaben in der Darstellung des neuen Wissens wie das ›Vor-Augen-Stellen‹ von Tabellen und schematischen Diagrammen (vgl. Mainberger 2003; vgl. Campe 2001). Der Sache (und meist auch dem Wort) nach spielte Evidenz dazu eine Schlüsselrolle in der Theorie der Beobachtung und des Experiments, in der philosophischen Ästhetik, im Recht und in der Historiographie(vgl. Shapiro 2003; vgl. Taliaferro 2005; vgl. Daston 2003).

Die Überschneidungen in Wort und Sache ergeben noch keine begriffsgeschichtliche Einheit. Aber was sich hier ähnlich sieht, fließt auch nicht im Unbegrifflichen einer Hintergrundsmetapher zusammen. Es geht beim Studium dieses terminologischen Geflechts darum, wie Wort und gemeinte Sache, Gesten und Apparaturen von einem diskursiven oder praktischen Gebrauch zum andern differieren, ohne zusammenhanglos zu sein. Weder im Begriff zusammengezogen, noch in einer Metapher lebensweltlich ineinander vermittelt, bilden die Terme ein Netz von Gebrauchsweisen (vgl. Murphy 2003, Halbfaß/Held 1971, Kemman 1992, Franklin 2001, Witthaus 2005, Krips/McGuire/Melia 1995, Campe 2004, Chandler/Davidson/Harootunian 1994).

1. Doppelte und gespaltene Evidenz. Anmerkungen über Gewissheit und Präsenz

Wenn hier nun der Vorschlag gemacht wird, die Zeit nach Descartes' *Meditationen* und vor Kants kritischer Philosophie als die *Epoche der Evidenz* zu bezeichnen, dann sicher nicht darum, weil die Frage nach Evidenz nur in dieser Spanne bedeutsam gewesen wäre. Weder Wissenschaft und Philosophie, aber auch nicht das Gesetz, die Norm oder der Horizont kommunikativer Annahmen können gedacht werden, ohne auf die Fragen der Gewissheit und der Präsenz zu treffen – das heißt, ohne auf die Frage zu treffen, was Gewissheit ausmacht und wie sich Gewissheit zeigt. Aber in der Zeit zwischen Descartes und Kant (vgl. Sicard 1981) wurden Bedingungen für Vorliegen und Präsenzform der Evidenz diskutiert, die dann umgekehrt für alle Arten, nach Evi-

oder an die Verschränkung von Dialektik und Rhetorik geknüpft, sondern führt zu einer Selbstbeziehung im Urteilsakt. Selbst-evident ist ein Satz dann, wenn die Verknüpfung der Terme im Satz auf Grund ihrer formalen Eigenschaft von unmittelbarer Zustimmung begleitet wird (Locke 1975: 591-608).

denz zu fragen, bis zu Husserl oder Wittgenstein und darüber hinaus grundlegende Bedeutung haben (vgl. Sommer 1987).

Was evidentielle Gewissheit *ist*, das ist die Frage, die sich vom *Wissen* her stellt. In dieser Hinsicht zeichnet sich die Zeit zwischen der Mitte des 17. und dem Ende des 18. Jahrhunderts dadurch aus, dass Evidenzen knapp wurden. Gewissheiten wurden nicht einfach der Zahl nach knapp; Evidenz wurde in der Weise rar, dass in Frage stand, wo und wie nach ihr zu suchen sei. Die metaphysische Tradition des Platonismus und des Aristotelismus – die Unterscheidung zwischen dem, was dauerhaft ist und für seine Dauer sorgt: der Substanz, und dem was sich in seinem Vorkommen in der Welt verbraucht: dem Singulären – verlor an Plausibilität für das Wissen in dieser Zeit. Aber es gab auch keine Formulierung dafür, wie die Bedingungen, unter denen Erkenntnis möglich ist, ihrerseits unter Regeln gebracht werden könnten; und wie man darüber hinaus formal bestimmt, was ein Wissen zur Wissenschaft macht. Es gab keine transzendentalen Kategorien im Sinne Kants. Dass Evidenzen knapp waren, heißt diesem Argument zufolge also, dass die Evidenzen in der Welt verblassten und eine formale Bestimmung von Kategorien, die den Bereich des Evidenten gliedern, ausstand. Die Epoche der Evidenz ist die Epoche, in der Evidenz in Frage stand.

In dieser, epistemologischen, Sicht erscheint die Epoche der Evidenz also als Zwischenbereich: als Zwischenbereich zwischen dem, was bei der Beobachtung der Welt als evident gilt, und dem, was als evidente Beobachtung sich beobachten lässt. Dafür gibt es eine klassisch gewordene Formel. Oft findet man in dieser Zeit die Rede von den zwei Arten der Evidenz: der mathematischen (oder metaphysischen) Evidenz, die volle Gewissheit gewährt, und der historischen Evidenz (im alten, aristotelischen, Sinne der *historiae*), die höhere oder mindere Grade von Gewissheit möglich macht. So exponierte es zum Beispiel der Holländische Physiker und Philosoph ’s Gravesande, als er 1724 *Evidenz* als das Thema seiner Rektoratsrede an der Universität Leiden wählte und damit für einmal wenigstens zum Leitwort nahm (vgl. ’s Gravesande 1774, 330-345; vgl. Campe 2002). Mit dieser Zweiteilung wiederholte ’s Gravesande mit den Cartesianern noch einmal die metaphysische Teilung der Welt in Substanz und Kontingenz. Mathematische oder metaphysische Evidenz kann es nur dort geben, wo Dauerhaftes, Substantielles auf dem Spiel steht; historische Evidenzen werden gesucht, wo es um einzelne Vorkommnisse und Ereignisse in der Welt geht. Die Zweiteilung in mathematisch-metaphysische und historische Evidenz wiederholt also die Weltformel Platons und Aristoteles’. Aber beide Weisen der Gewissheit unter dem Titel Evidenz zusammenzubringen, heißt doch, sich dafür zu interessieren, wie Gewissheit jenseits der Unterscheidung zwischen Substanz und Akzidenz zustande kommt. Es heißt, nach der Funktionsweise von Gewissheit

selbst zu fragen, die dann mathematische oder historische Evidenzen erzeugen kann. Evidenz heißt also nun, von der Selbstversicherung des Wissens als eines gewissen Wissens auf die metaphysische Unterscheidung zurück zu blicken. Das ist der Augenblick in 's Gravesandes Rektoratserklärung, wo er John Locke und die englische *experimental philosophy* zum Zug kommen lässt. Gewissheit ist für Locke inneres Erleben des wahrnehmenden Subjekts: Gewissheit ist eine Erfahrung, die bestimmte Wahrnehmungen oder Ideen begleitet, andere dagegen nicht. Evidenz liegt also nicht mehr, in erster Ordnung, im Blick auf die Welt; sondern, in zweiter Ordnung, im Blick auf Bewusstseinszustände beim Blick auf die Welt (vgl. Locke 1975: 591-594). Und in diesem Rückgang von der Evidenz erster zur Evidenz zweiter Ordnung besteht dann die Anziehungskraft für die Beschäftigung mit Evidenz. Erst dieses Interesse 's Gravesandes, das ihm von John Locke her zukam, setzte *Evidenz* auf die Tagesordnung seiner Rektoratsrede.

Diese Verdopplung der Evidenz ist von großer Bedeutung für die Epistemologie der Moderne gewesen. Konzeptuell lässt sich so verstehen, wie die erkenntnistheoretische Fragestellung nicht nur bei Descartes, sondern über Locke und Hume bis zu Kant so wenig an der Weltformel der metaphysischen Tradition änderte und sie doch aus immer größerer Ferne, dem grundsätzlichen Abstand der Beobachtung zweiter Ordnung, betrachtete. Institutionsgeschichtlich lässt sich mit Hilfe dieser Überlegung nachvollziehen, wie eine Reihe von Disziplinen der alten *historiae* – die Naturgeschichten in erster Linie – im Laufe des 18. Jahrhunderts in den Rang von Wissenschaften aufsteigen konnten und gerade die Kerngebiete der *sciences* im englischen Wortsinn zu werden begannen. In dieser Verschiebung der beobachtenden zur selbstbeobachtenden Evidenz liegt also die epistemische Voraussetzung für die Umorganisation der Universität und ihrer Fächer, wie sie dann schließlich im 19. Jahrhundert Wirklichkeit wurde.

Aber noch nichts ist soweit darüber gesagt, wie sich Evidenz zeigt. Und damit ist also noch nichts darüber gesagt, welches Verhältnis Wissenschaftler und Philosophen zur Erfahrung von Evidenz hatten und ob überhaupt die Erfahrung der Evidenz in erster Linie eine Frage für Wissenschaftler und Philosophen ist oder ob sie nicht eher in der Kunst oder der Religion zu Hause ist oder dem Vorverständnis von Welt zugehört und in der Kommunikation zu Grunde liegt, bevor Sonderungen epistemischer und diskursiver Art in den Blick kommen. Liegt, kann man fragen, nicht bei aller Prominenz des Wortgebrauchs von Evidenz dem Zeitalter der Aufklärer der Sinn für Evidenz – das Aufscheinen der Präsenz im Augenblick – völlig fern?

Damit stellt sich noch vor der Frage nach der Rolle der Evidenz für das Wissen und seine institutionellen Formen die Frage danach, wie Evidenz sich zeigt – die Frage ihrer Präsenzform. Dabei lässt der Ausdruck Präsenzform zunächst offen, ob man ontologische, mentale oder

medientechnische Arten der Aktualität meint. Es bleibt sogar offen, ob das Alternativen sind. Zwar ist die Funktion der Gewissheit im Wissen nicht ohne die Form der Präsenz im Vor-Augen-Stehen zu haben, aber der Zusammenhang zwischen epistemologischer Funktion und Form der Präsenz ist auch nicht unmittelbar zu greifen. Während die epistemologische Funktion der Gewissheit im internen Umbau der Metaphysik des Wissens zum Thema wurde, bildete sich die Aufmerksamkeit für das, was vor Augen steht und wie man etwas vor Augen stellt, im Anschluss an das alte Spannungsverhältnis zwischen Philosophie und Rhetorik aus. Umgekehrt gilt aber auch, dass man den Nachdruck des Interesses am augenblickshaften Vor-Augen-Stehen in der Zeit der Aufklärer nur dann wahrnimmt, wenn man ihn in diesem Spannungsverhältnis und seiner Weiterbearbeitung zu suchen bereit ist – also an einer Stelle, die lange Zeit gar nicht als legitimer Teil der Aufklärung galt und auch jetzt eher ein Sonderinteresse der Literaturkritik zu sein scheint.

Die letzte Großtheorie für den fraglichen Zeitraum, die einschlägigen Kapitel in Michel Foucaults »Les mots et les choses«, nannte die Zeit zwischen Descartes und Kant die der Repräsentation (vgl. Foucault 1966). Die Evidenz des Vor-Augen ist das genaue Widerspiel der Repräsentation. Das Vor-Augen hört da auf, wo in der Erkenntnis etwas als Stellvertretung zwischen die Präsenz des Wahrgenommenen und die Wahrnehmung tritt; oder es ist nur dort möglich, wo sich das Zeichen und der Begriff, wenn sie denn an jeder Art der Erkenntnis beteiligt sind, umgehen oder ausschalten lassen. Das erste ist die Evidenz der intuitiven Präsenz; das zweite die Präsentierung und Aktualisierung, die die Rhetoriker erzeugen. Dass das Modell des Wissens im Foucaultschen klassischen Zeitalter Zeichen und Repräsentation war, schließt aber nicht nur nicht aus, sondern setzt sogar voraus, dass es in die Evidenz von Intuition und Persuasion eingelassen war. Das heißt nicht, dass man nach der Evidenz als einem Modus der Präsenz jenseits der Zeichenketten und Begriffshierarchien, der Repräsentation also, suchen muss. Evidenz, in ihrer Dopplung als Intuition und Rhetorik, ist die andere Seite der Repräsentation. Als Präsenzform ist Evidenz der Vollzug der Repräsentation.

Die Präsenztheorie des Evidenten setzt, wie gesagt, an einem anderen Punkt an als die epistemologische; sie argumentiert philosophisch von einem anderen Ort aus. In diesem Fall handelt es sich nicht um eine Konsequenz aus Lockes Theorie der Evidenz, wie ’s Gravesande sie programmatisch vortrug, sondern um eine Weiterentwicklung von Leibniz’ Auseinandersetzung mit Locke. Die präsenztheoretische Debatte, so könnte man formulieren, nimmt die alte Trennung zwischen Philosophie und Rhetorik wieder auf. Der Ort, wo diese Frage sich zwischen Descartes und Kant disziplinär stellte, war die Begründung der Ästhetik durch Alexander Gottlieb Baumgarten. Auch hier handelt es

sich wieder nicht darum, dass nun Evidenz Leitbegriff würde oder Hintergrundsmetapher war. Sondern Ästhetik im Entwurf Baumgartens ist gerade das Unternehmen, dass der terminologischen Spannung im Gebrauch des Wortes Evidenz einen Raum der Entfaltung gibt.

Gewissheit, erklärt der Schüler von Leibniz und Wolff in seiner klassischen Metaphysik der deutschen Schulphilosophie, ist ausgespannt zwischen Ontologie und Psychologie. »Gewissheit der Dinge« (Baumgartens Übersetzung für *certitudo objectiva*) heißt danach die in den Dingen angelegte Möglichkeit, das Wahre ihres Seins, und das heißt: das Zusammenbestehen der Teile im Ganzen, aufzufassen und zu Bewusstsein zu bringen (apperceptibilitas). Objektive Gewissheit ist die Eigenschaft der kosmologischen Ordnung, sich als Ordnung zu Bewusstsein zu bringen. Die Gewissheit, »subjektiv betrachtet«, ist dagegen für Baumgarten das »Bewusstsein des Wahren«. Als aktuelles Bewusstsein des Subjekts – und nicht mehr als die objektive Beschaffenheit des Seins, Gegenstand von Bewusstsein werden zu können – ist die Gewissheit aber sogleich in sich gespalten: in die überredende Gewissheit (*persuasio*), wenn sie ›sinnliche Gewissheit‹ ist, und in die überzeugende Gewissheit (*convictio*), wenn sie ›intellektuelle Gewissheit‹ ist (vgl. Baumgarten 1982: § 93, § 531). Evidenz ist unteilbar eine dort und nur dort, wo sie, als eine Eigenschaft des Seins der Dinge, Funktion im Wissen ist. Sie ist es, indem sie ermöglicht, dass etwas als Teil der Ordnung des Seins zu Bewusstsein kommt. Wenn es um die Präsenzform der Evidenz für ein Subjekt geht, zerfällt sie dagegen sofort in mindestens zwei Evidenzen, in die kognitive und die persuasive.

Damit wiederholt die Spaltung zwischen intellektueller und persuasiver Gewissheit innerhalb der subjektiven Gewissheit deren Gegenüberstellung zur objektiven Gewissheit. Denn intellektuell ist die Gewissheit im Subjekt, wenn sie sich auf die Objektivität der Dinge bezieht; persuasiv ist sie, wenn sie sich auf das Subjekt bezieht. Baumgartens Bezeichnungen *convictio* oder ›überzeugend‹ (für die intellektuelle Gewissheit) und *persuasio* oder ›überredend‹ (für die sinnliche Gewissheit) greifen aber auch eine in der Rhetorik gebräuchliche Unterscheidung im Wirkungspotential der rhetorischen Rede auf. Mit anderen Worten: Baumgarten zeigt mit seinen Definitionen objektiver und subjektiver Gewissheit, wie man Rhetorik so rekonstruieren kann, dass ihre interne Struktur (die Spannung zwischen Überzeugen und Überreden) die Spannung zwischen Philosophie und Rhetorik und damit ihre eigene diskursive Voraussetzung in sich abbildet. Genau dieser Blick auf Rhetorik ist ihre Ästhetisierung oder die Begründung der Ästhetik aus dem Material der Rhetorik: der Blick nämlich auf Rhetorik, der sie mit ihrer Aufspaltung in Überreden und Überzeugen, Kognition und Persuasion, die Einheit der philosophisch ontologischen Evidenz aktualisieren und spalten sieht.

Es überrascht nicht, dass zwei Paragraphen nach der Definition der

sinnlichen Gewissheit – und damit der Einführung der Rhetorik in die Metaphysik – Baumgarten in der Tat seine berühmte Formel von der Ästhetik als einer ›Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis‹ (*scientia sensitive cognoscendi*) vorbringt (vgl. ebd.: § 533). Erkennbar ist die Art, in der die Gewissheit in seiner »Metaphysik« Ontologie und Psychologie verklammert, geradezu das Modell für Baumgartens Ästhetik, die er dann in der »Metaphysik« entwirft. Das der Auffassung zugängliche Zusammenbestehen der Teile in Einem als objektive, bewusstseinsfähige Ordnung und die einerseits sinnliche, andererseits intellektuelle Gewissheit als subjektiver Bewusstseinszustand, *ist* der Entwurf der Ästhetik in der »Metaphysik«.

Wenn Baumgarten *convictio* mit ›Überzeugung‹ (oder ›Überführung‹) und *persuasio* mit ›Überredung‹ übersetzt, hat er, zum ersten Mal in dieser Schärfe, die doppelte Bedeutung der rhetorischen Persuasion (das lateinische *persuadere* kann ja bekanntlich beides, Überreden und Überzeugen, bedeuten) herausgearbeitet. Darin liegt die Pointe seiner »Ästhetik«. In ihrem Zweiten Band sammelt Baumgarten die rhetorischen Figuren in ihrer Gesamtheit unter zwei Überschriften, die erkennbar die selbe Unterscheidung noch einmal als figurale vollziehen. *Lux aesthetica* oder *evidentia* heißt die eine Figurengruppe – in ihr geht es um Figuren, die der Steigerung der Aufmerksamkeit auf das Dargestellte dienen. Es sind, könnte man Baumgartens Erklärungen umschreiben, Figuren des Lesens oder Hörens. *Persuasio aesthetica* heißt die andere Gruppe von rhetorischen und poetischen Figuren – die hier zusammen gefassten Figuren steigern die Eindringlichkeit dessen, was die Absicht der Rede oder des Redenden ist. Man könnte sie auch Figuren der Intentionalität nennen (vgl. Campe 2006: 28-34).

Die Unterscheidung zwischen und das Nebeneinander von Überzeugung und Überredung ist also in doppelter Weise entscheidend für Baumgartens »Ästhetik«. Diese Unterscheidung im subjektiven Bewusstsein ist zuerst der Unterschied zwischen Ontologie (oder der Evidenz als Frage des Wissens) und Psychologie (oder der Evidenz als Frage der Präsenz), *und* es ist, als Präsenzform und innerhalb der Ästhetik, der Unterschied zwischen kognitiver und persuasiv sinnlicher Aktualität. Baumgartens Ästhetik *ist* darum die Diskurswerdung derjenigen Unterscheidung und Spannung, die mit der Aktualisierung der Evidenz verbunden ist. Sie gibt der Spannung zwischen theoretischer und rhetorischer Evidenz einen eigenen Bereich, wo sie ausgetragen und ausgehandelt werden kann, wo sie zur Wirkung kommt und diskursiv eingehegt wird.

Der Bereich des Ästhetischen bei Baumgarten ist einerseits nicht eingeschränkt auf eine Philosophie der Kunst, wie es in der Romantik der Fall sein wird. Das Ästhetische Baumgartens ist aber auch nicht einfach die unfokussierte Weite des Sinnlichen, wie man es unter dem Stichwort *Aisthesis* zuletzt immer wieder gesagt hat (vgl. Kliche 1998:

492 ff.). Ästhetik behandelt bei Baumgarten, was man evidentielle Praktiken und Techniken nennen könnte. Verfahren und Apparate sind damit gemeint, die von der Spannung zwischen Kognition und sinnlicher Persuasion ausgehend die monolothische *apperceptibilitas* der objektiven Gewissheit in ein Prisma von Präsentierungsformen auseinander legen. Woran Baumgarten dabei gedacht hat, sagte er in einem seiner »Philosophischen Briefe«, die der populären Verbreitung und Vorbereitung seiner philosophischen Lehre dienten. Zur Einführung in das Studium der Ästhetik empfiehlt er dort einerseits die Geschichte der Malerei, der Dichtung und der Rhetorik. Das ist der poietische und humanistische Anteil der Ästhetik. Dann aber empfiehlt er das Studium von Werken Musschenbroecks und Boyles zur Theorie und Praxis des Experiments in der Naturforschung. Und noch darüber hinaus weist er hin auf das Studium der experimentalen Vorrichtungen und der in ihnen gebräuchlichen Medientechniken. Baumgarten spricht in diesem Zusammenhang »von denen Waffen der Sinne«. Er nennt »Vergrößerungs- und Fern-Gläser, künstlige Ohren und Sprach-Röhre«, den »ganzen Verrat [!R.C.] der Barometers, Thermometers, Hygrometers, Manometers, Pyrometers usw. die die versuchende Physik gebraucht« (Baumgarten 1983: 71f.). Sinnesapparaturen sind gemeint, die im Brennpunkt experimentaler Verfahren auftreten. Das, so könnte man formulieren, sind evidentielle Praktiken und Apparate, die der Naturforschung angehören. Evidentielle Präsenzformen im Sinne der Baumgartenschen Ästhetik gibt es also in einem Bereich angeleiteter und orientierter Verfahren, wobei rhetorische Figuration und experimentale Routine, aber auch Texte und Bilder oder Sinnesapparaturen als Teil solcher Verfahren gemeint sein können.

2. Knoten der Evidenz: Figur und Argument, Schema und Figur, Evidenz als Ergänzung, Evidenz als Phänomenologie

Vier Beispiele seien angeführt, die im terminologischen Netzwerk der Evidenz zwischen Descartes und Kant ihren Platz haben.

Figur und Argument

Welche ideengeschichtlichen Vokabeln das lyrische Werk des »Irdischen Vergnügen in Gott« von Johann Hinrich Brockes am besten erfassen, ist umstritten. Die Physikotheologie in der Nachfolge William Derhams ist immer noch ein aussichtsreicher Kandidat, aber man hat auch mit einsichtigen Gründen für die Experimentalphysik Boyles plädiert, genauso wie für die Augustinische Lichtmetaphysik (vgl. Steinmann 2004). Grundlegend ist die Einsicht, dass Brockes' Lyrik auf der

Grenze zwischen Dichtung und Theorie operiert, die ihrerseits eine interne Grenze innerhalb der Präsenzform der Evidenz ist.

»Die kleine Fliege

Neulich sah ich, mit Ergetzen,
Eine kleine Fliege sich,
Auf ein Erlen-Blättchen setzen,
Deren Form verwunderlich
Von den Fingern der Natur,
So an Farb', als an Figur,
Und an bunten Glantz gebildet.
Es war ihr klein Köpfgen grün,
Und ihr Cörperchen vergüldet,
Ihrer klaren Flügel Par,
Wenn die Sonne sie beschien,
Färbt' ein Roth fast wie Rubin,
Das, indem es wandelbar,
Auch zuweilen bläulich war.
Liebster Gott! Wie kann doch hier
Sich so mancher Farben Zier
Auf so kleinem Platz vereinen,
Und mit solchem Glantz vermählen,
Daß sie wie Metallen scheinen!
Rief ich, mit vergnügter Seelen.
Wie so künstlich! fiel mir ein,
Müssen hier die kleinen Theile
In einander eingeschrenckt,
Durch einander hergelenckt,
Wunderbar verbunden seyn!
Zu dem Endzweck, daß der Schein
Unsrer Sonnen und ihr Licht,
Das so wunderbarlich-schön,
Und von uns sonst nicht zu sehn,
Unserm forschenden Gesicht
Sichtbar wird', und unser Sinn,
Von derselben Pracht gerühret,
Durch den Glantz zuletzt dahin
Aufgezogen und geführet,
Woraus selbst der Sonnen Pracht
Erst entsprungen, der die Welt,
Wie erschaffen, so erhält,
Und so herrlich zubereitet.
Hast du also, kleine Fliege,
Da ich mich an dir vergnüge,
Selbst zur Gottheit mich geleitet.« (Brockes 1999: 23f.)

Zweimal, am Ende des ersten und des zweiten Teils, ist von dem Vergnügen die Rede (V. 20 und 40), das dem lyrischen Werk von Brockes seinen Sammeltitel gegeben hat. Vergnügen ist ästhetischer Affekt, aber auch die Erkenntnis des Genügens, des Eingefügtseins in die Ordnung derart, dass es sich dem Bewusstsein als Ordnung zu erkennen gibt. Und um diese Differenz herum formt sich dieses Gedicht zum Text einer kleinen erkenntnistheoretischen Abhandlung.

Evidentia im Sinne der Rhetorik – kleinteilige Beschreibung und Vor-Augen-Stellen – charakterisiert den ersten Teil. Es ist das evidentielle Naherücken der kleinen Fliege – poetisch die Versenkung ins Detail: Kopf, Körper, Flügel; eine Versenkung die, als praktisches Verfahren gesehen, anatomische Sektion ist: Kopf, Körper, Flügel. In beider Hinsicht, als poetisches und als anatomisches Verfahren, ist die Evidenzübung bei aller geduldigen Kleinarbeit affektives Vergnügen; oder man kann auch sagen, Vergnügen an der Performanz der evidentiellen Übung. »Rief ich, mit vergnügter Seelen«, heißt es zum Schluss.

Gegenstand der poetisch-anatomischen Evidenzarbeit ist die Fliege – genauer gesagt, die Fliege unter dem bestimmten Umstand: »Wenn die Sonne sie beschien«. Beschreibung und Sektion sind nicht nur Tätigkeiten, die in den Augenblick des Ausrufs münden, sondern sie stehen auch schon unter kontingenten Bedingungen. Dabei bleibt von den drei Kategorien Farbe, Figur und Glanz zuletzt nur der Glanz als Objekt des Vergnügens, wie von den drei Körperteilen Kopf, Rumpf und Flügel zuletzt nur die Flügel. Die Konzentration der Aufmerksamkeit auf die Fliegenflügel und ihren Glanz unter der Bedingung des Lichteinfalls führt zuletzt, im Ausruf, zum Aufscheinen des Lichts und seiner Zerlegung im Prisma.

An dieser Stelle springt alles wie in metonymischer Verschiebung um. Auf das »rief ich« antwortet im folgenden Vers »fiel mir ein«. Mit dieser Verschiebung tritt Theorie an die Stelle der poetisch-anatomischen Performanz. Und man beginnt schnell zu verstehen, dass es nicht mehr um das mikroskopisch Kleine der Fliegenflügel unter der Bedingung des Lichts geht, sondern um das Makroskopische der Sonne und das Allgemeine des Lichts, das sich unter der experimentellen Bedingung des Prismas der Fliegenflügel zeigt: im experimentellen Aufweis des Lichts und seiner Brechung zuerst, dann in der allegorischen Fortführung der Sichtbarmachung des Unsichtbaren zum Hinweis auf Gott. Der prismatische Fliegenflügel, der am Ende der poetisch-anatomischen Evidenzbemühungen stand, wird seinerseits die Bedingung, unter der sich der experimentellen Analyse und theologischen Allegorie zeigt, was sich sonst nicht sehen lässt.

Der Text des Gedichts thematisiert auf diese Weise die Beziehung zwischen der figuralen Herstellung von Evidenz und der dem Erkennen zufallenden Intuition. Dass Evidenzfigur und Argument der Evidenz ineinander greifen, heißt aber gerade nicht, dass sie dasselbe

sind. Im Gegenteil steht im Zentrum des Gedichts der Sprung zwischen dem Ausruf und dem Einfall, zwischen der poetisch-anatomischen Herstellung der Evidenz zu der im Experiment und in der theologischen Allegorie sich zeigenden Evidenz. Beides ist voneinander verschieden wie die Flügel der Fliege und die Spektralanalyse des Lichts. Im Aufscheinen des Glanzes, in dem sich die Farben zeigen, liegt der, in sich gespaltene, Moment der Evidenz des poetisch-theoretischen Textes.

Rhetorik der Tabelle

Als Realisierung dieses Moments der Evidenz kann man die tabellarische Darstellung, besonders die statistische Tabelle, im 18. Jahrhundert auffassen. Die Tabelle ist in diesem Sinne ein Symptom der gespaltenen Evidenz. Ohne dass man von einer Lehre oder Theorie der Tabelle sprechen könnte, begleitet ihren Einsatz doch so häufig eine Rhetorik des Vor-Augen-Legens, dass im Gebrauch der Tabellen offenbar eine unmittelbare Realisierung der Evidenz lag (vgl. Mainberger 2003).

Den theoretisch-kosmologischen Kontext dieses Symptoms hat Leibniz im Entwurf statistischer Darstellungen des Staates ausgesprochen, als er die statistische Tabelle (oder Tafel) vom bloßen Auflisten in Inventaren abhob: »Alles aber […] was zusammen gehöret, gleichsam in einem augenblick zu übersehen, ist ein weit größerer Vortheil als der insgemein bei *inventariis* anzutreffen, daher ich dieses werck Staatstafeln nenne; denn das ist das amt einer tafel, daß die *Connexion* der Dinge sich darin auf einmahl fürstellet«. Modelle für dieses Ineinander von durchgehender Konnexion und Überblick im Nu – die Göttlichkeit des evidentiellen Blicks – sind nach Leibniz zwar auch Land- und Seekarten, mehr noch aber doppelte Buchführung und ›wohlgefasste‹ Rechnungen. In ihnen fungiert die Form (der Rechnung) sowohl als Darstellung (für den Überblick im Nu) wie als Ordnungsnachweis. Die ›wohlgefassten Rechnungen‹ nämlich sollen »ihre gewiße gleichsam *Mathematische* beständige *Modell* und form haben […], dadurch alles in die enge getrieben, und augenscheinlich oder handgreiflich gemacht wird« (Leibniz 1886: 308f.; vgl. Vismann 1999: 204-217).

Das Diagramm der Tabelle ist mehr als ein bloßes Hilfsmittel, eine bloße Visualisierung dessen, was man schon weiß oder berechnen kann. In der diagrammatischen Anordnung für das Überblicken der Textstücke oder besonders der Zahlenreihen liegt vielmehr, mit Baumgarten zu sprechen, ein zugleich kognitiv überzeugendes und ein persuasiv überredendes Moment.[2] Die Tabelle ist in sich selbst doppelt:

2. Hintergrund dafür in der Terminologie der Evidenz ist, dass Aristoteles die Figur des Vor-Augen-Stellens einmal auf das Schema der geometrischen Figur, das ande-

die aktuelle Darstellung einer Ordnung und der Nachweis der Darstellbarkeit in der Ordnung. Dass die Einträge sich in die Form der Tabelle einfügen, beweist, was sie zeigen.

Noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird der Bevölkerungstheoretiker Süßmilch nicht müde, seine Tabellen – die in diesem Fall das besonders starke Bevölkerungswachstum Berlins zeigen sollen – mit Variationen über die Leibnizsche Rhetorik der Evidenz zu begleiten. »Folgende richtige Verzeichnisse werden ihre [der Häuser und Einwohner Berlins] würckliche Grösse, in Ansehung der Einwohner und Häuser, sowohl überhaupt, als nach den besondern Theilen, vor Augen stellen« (Süßmilch 1752: 7). Oder: »Das ist nun aber der Zeit-Punct, da die Sonne des Glücks und Seegens in ihrer vollen Macht über unsern Horizont aufgegangen, und seit dem beständig fortgeschienen. Krieg und Pest haben sie seit dem nicht wieder verdunckeln können, und es hat also auch alles bey diesem holden Schein wachsen und gedeihen müssen. Das wird nun folgende Liste deutlich vor Augen legen« (ebd.: 20). Weiterhin: »Mit diesen Tabellen habe denn hoffentlich auch zugleich den abgezielten Beweis gegeben, wogegen sich nichts einwenden lässet, oder man müste denn die Gesetze der natürlichen Ordnung ohne allen Grund läugnen wollen, welches von vernünftigen Naturforschern nicht kann erwartet werden«(ebd.: 25). Oder noch einmal: »Es erhellet aus vorstehender Liste: […] Diejenige schöne Ordnung, die sich bey der Geburt, und bey allen übrigen Veränderungen unsers Lebens findet, und deutlich wahrnehmen lässet« (ebd.: 84).[3]

Rhetorische Evidenz als Ergänzung

Bekannt ist, dass Kant in der dritten Kritik den Begriff der Darstellung mit dem lateinischen Terminus Hypotypose erläutert und Hypotypose eine Variante des evidentiellen Vor-Augen-Stellens in der Rhetorik war (vgl. Gasché 1994). Hypotypose bezeichnet bei Kant nun freilich nicht nur die Darstellung in der Ästhetik – die von ihm so genannte symbolische Hypotypose –, sondern jede Darstellung der Art, die einem Begriff eine Anschauung beifügt – die Hypotypose des Schematismus (Kant 1974: § 59, 211-215).[4] Hypotyose bezeichnet also bei Kant zu-

re Mal auf die Metapherntheorie in der Rhetorik angewandt hatte (vgl. Campe 2004: 124-127).

3. Das letzte Zitat exponiert die Wendung, aus der der Titel von Süßmilchs Hauptwerk gemacht ist: »Die göttliche Ordnung in den Veränderungen des menschlichen Geschlechts«.

4. Zur Vorbereitung des allgemeinen, das heißt nicht nur ästhetischen, Begriffs der Darstellung, vergleiche auch § 57, Anmerkung I, wo Kant von Darstellung in der Ana-

nächst das Beifügen der Anschauung zu einem Begriff, dem sie entweder korrespondiert (im Fall der schematischen Hypotypose) oder nicht (im Fall der symbolischen Hypotypose).

Es gibt einen früheren Fall der deutschen Ästhetikgeschichte, wo rhetorische Evidenz – in diesem Fall in der Variante der Enargeia, des verdeutlichenden Beschreibens und Vor-Augen-Stellens – den Begriff der Darstellung modelliert. In diesem Fall ist der rhetorische Subtext aber etwas versteckter, und der Ausdruck ›Darstellung‹ steht noch nicht zur Verfügung. Hier ist noch vom ›poetischen Gemälde‹ die Rede; allerdings mit der Pointe dass ›Gemälde‹ oder ›Bild‹ ein irreführender Terminus sei, weil es nicht um eigentliche Gemälde oder Bilder gehe, sondern um das, was etwas zum Gemälde oder Bild macht.

Im 14. Kapitel des »Laokoon«, im Kapitel gerade vor dem Einsatz der systematischen Unterscheidung zwischen Raum- und Zeitkünsten, erörtert Lessing, was er die »Zweideutigkeit des Wortes« *Gemälde* nennt.

»Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrer 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 1974: 100)

An das Ende dieses langen und in jeder Hinsicht gewundenen Satzes, der das Kapitel 14 abschließt, bevor Kapitel 15 die eigentliche Systematik des »Laokoon« formuliert, platziert Lessing eine gelehrte Fußnote, in der er ›Gemälde‹ mit dem Terminus *phantasiai* (aus Longin) erklärt und ›Illusion‹ mit ›Enargie‹ (dem rhetorischen Terminus des deutlichen Vor-Augen-Stellens, der lateinisch *evidentia* heißt) (vgl. [Ps.-] Longinus 1996: § 15, 60/61-66/67; vgl. Quintilianus VIII 3, 61-71). Und dazu zitiert er einen Satz aus Plutarch, der seinerseits einer berühmten Quintilian-Stelle entspricht (vgl. Quintilianus: VI 2, 29-36) und der Gemälde/Phantasie folgenreich an Illusion/Enargie bindet: »die poetischen Phantasien wären«, übersetzt Lessing, »wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden«(Lessing 1974: 100, Fn.). Das also ist der rhetorikterminologische Subtext zu dem gewundenen Satz, in dem Lessing so etwas wie seinen ästhetischen Darstellungsbegriff *avant la lettre* formuliert. Die Pointe des Satzes und seiner Windungen ist, dass Les-

tomie spricht als einem Beispiel dafür, was es heißt einem Verstandesbegriff eine korrespondierende Anschauung zu geben (ebd.: 201f.).

sing die ›Zweideutigkeit des Wortes‹ *Gemälde* nicht beseitigt, sondern bestätigt. Zwar – sagt er vor der Errichtung seiner Theorie von Zeitkunst und Raumkunst – ist das Malerische nicht an wirkliche Bilder gebunden. Nicht jedes Bild ist malerisch, und es gibt malerische Passagen auch in der Dichtung. Aber das was ein Bild oder eine Dichtung malerisch macht: die Illusion oder Evidenz (Enargie) ist doch eine Eigenschaft, die man besonders von Bildern erwartet. Die Evidenz ist das Bildhafte, das man aufweisen können muss, um etwas als malerisch bezeichnen zu können. Für die Dichtung ist das selbstverständlich. Darum ist gerade die Dichtung ein so geläufiger Fall des Malerischen. Aber es gilt, der Konsequenz des Gedankens nach, auch für das Bild. Auch das Bild braucht zur Ergänzung die Evidenz, um malerisch oder bildhaft zu werden. Im Hinzutritt der Evidenz zur Phantasie (oder dem Gemälde) wird die Angewiesenheit des Bildes auf Bildhaftigkeit deutlich, ein Moment der Ergänzung in der das Material (Bild oder Dichtung) zum (ästhetischen) Begriff des Bildes wird. Dabei lässt sich denn immer noch der ästhetische Begriff des Bildes am ehesten, wie Lessing sagt, vom materiellen Bild ›abstrahieren‹. Dichtung und bildende Kunst sind also auf einen Diskurs des Bildes angewiesen, auch wenn das, worüber sie sprechen gar nicht das Bild, sondern das vom Bild abstrahierte Bildliche, die Evidenz nämlich, ist. Evidenz oder Vor-Augen-Stellen ist danach nicht die Eigenschaft eines dichterischen oder tatsächlichen ›Bildes‹ malerisch zu sein, sondern der Moment, der das (materiale oder metaphorische) Bild zum ›Bild‹ ergänzt. Darum ist dasjenige Bildliche, das jedes Bild erst durch sein Hinzukommen zum Bild macht, paradigmatisch das nur Quasi-Bildliche der Dichtung, wo eine Wortfigur uns *gleichsam* etwas vor Augen stellt, ein Bild erst in seiner Abwesenheit Anwesenheit ist. Auch wenn dieser Knotenpunkt der Evidenz ganz innerhalb der poetologischen Terminologie bleibt, geht der Befund doch darüber hinaus. Indem es Lessing gelingt, die Evidenz (Enargie) als das Moment herauszuarbeiten, das in allen Darstellungen durch sein Dazukommen Bildlichkeit ermöglicht, wird Evidenz zum metapoetischen, zum philosophisch ästhetischen Begriff.

Evidenz als Phänomenologie

Am Ende seines »Neuen Organon« entdeckte Johann Heinrich Lambert eine bisher nicht bearbeitete Aufgabe der Philosophie. Es ist die Aufgabe, das Wahre nicht nur vom Irrtum zu reinigen, sondern auch vom Schein zu unterscheiden. Von der Eigenstruktur des Scheins aus soll der Weg zur Rekonstruktion des Wahren erkennbar werden. Ausgangspunkt des Arguments ist eine Art von metaphorologischem Gedanken: Der Schein, sagt Lambert nämlich, ist »sowohl dem Wort als seinem ersten Ursprunge nach, von dem Auge oder von dem Sehen hergenommen« und dann erst »stufenweise auf die übrigen Sinnen und

auf die Einbildungskraft ausgedehnt, und dadurch zugleich allgemeiner, und teils auch vielfach geworden«(Lambert 1990: §2, 646). Die modellbildende Analyse, die im Wort und Ursprung der Analyse des Scheins liegt und darin fortwirkt, liefern die Optik und die Physiologie des Auges. An der Analyse der optischen Gesetze, wie sie seit Descartes auf physiologischer und geometrischer Grundlage durchgeführt wurde, entwickelt sich bei Lambert ein Begriff des Scheins, der dann die ganze Wahrnehmungs- und Urteilslehre angehen kann. Modellierend ist nach Lambert das Sehen für den Schein also deshalb, weil am Sehen sich eine modellhafte Analyse des Scheins entwickeln lässt. Das ist die Perspektive. Mit der Perspektive haben die »Optiker« ein »Mittel angegeben, den Schein der sichtbaren Dinge zu malen, oder wenigstens ihre scheinbare Figur nach geometrischer Schärfe so zu zeichnen, dass sowohl die Gegenstände selbst, als die Zeichnung, aus den angegebenen Gesichtspunkten betrachtet, einerlei Bild auf dem Augennetze machen, oder auf einerlei Art in das Auge fallen«(ebd.: §4, 647). Diese Zeichnung – Lambert spricht von der *Zeichnung des Scheins* - führt in das Sehen denjenigen Schematismus ein, der es möglich macht, vom Schein her das Wahre zu erschließen, *und* der zeigt, wie das Wahre den Schein hervorruft. In der *Zeichnung des Scheins* sehen wir also das Wahre des Sehens und sehen wir beim Sehen das Wahre – im Doppelsinn des Analytischen und des Physiologischen. Und diese doppelte Leistung der Perspektive ist es, die das Sehen zum Modell macht. Phänomenologie oder Lehre vom Schein ist die Bestimmung des Wahren einer Wahrnehmung und des Wahren im Wahrnehmen.

Damit spielt die *Zeichnung des Sehens* in Lamberts Theorie der Sinneswahrnehmung und des Urteils genau die Rolle, die Lessing im engeren Kontext der ästhetischen Argumentation der ›Enargie‹ oder poetischen *evidentia* zugeschrieben hatte. Die ›transzendentale Perspektive‹, wie Lambert auch sagt, ist das, was im Sehen das Sehen zum Sehen und, allgemein, im Wahrnehmen die Wahrnehmung zur Wahrnehmung macht.

Das bestätigt sich, wenn Lambert sein Argument zu Ende führt. Die Analyse der ›transzendentalen Optik‹ soll nämlich in ihrer Verallgemeinerung vom Sehen auf Wahrnehmung überhaupt eine »Sprache des Scheins« formulieren. Über diese zunächst frappierende metaphorische Einführung der Sprache in die doch ursprünglich optisch grundierte Phänomenologie findet Lambert den Ansatz zur Umkehrung, die immer schon in seiner Argumentation lauerte. »Und in so ferne Dichter *malen,* so ferne wird auch ein Teil der Dichtkunst zu dieser transzendenten Perspektive oder Malerkunst gerechnet werden können«(ebd.). Die *Zeichnung des Scheins* ist also tatsächlich genau das: ein *Vor-Augen-Stellen, als ob man die Sache selbst sähe,* die poetologische Figur der *evidentia*. Was in der Dichtung selbstverständlich ist – nämlich dass die Evidenz des Bildlichen immer nur eine Figur und ein Als-Ob des Se-

hens meint – wird gerade das Entscheidende, das man beim Sehen so leicht übersieht und ohne dass man im Sehen doch nichts sähe. Erst die hinzutretende *Zeichnung des Scheins* erlaubt die Wahrheit des Sehens und das Sehen des Wahren zu sehen. Dieses rekursive Verhältnis zwischen dem Sehen und dem Als-ob-Sehen des Lesens und sprachlichen Verstehens ist es dann, was Sehen, Perspektive und Schein auf die Analyse der anderen Sinne übertragbar macht. Was den anderen Sinnen mangelt, ist Lambert zufolge nämlich ein Begriff, der dem des Bildes beim Sehen entspräche. »[V]ielleicht würde es zu hart sein, wenn wir den Eindruck oder klaren Begriff, den uns jede Sinnen durch die Empfindung ihrer Gegenstände geben, damit [dem Wort ›Bild‹, R.C.] benennen, und z.B. *das Bild der Wärme, des Schalles* etc. sagen wollten. Indessen würde diese Benennung das ausdrücken, was uns diese Gegenstände, der Empfindung nach, zu sein *scheinen*«(ebd.: §5, 648). Dieses ›Bild‹ aber ist, mit Lessing gesprochen, nicht das ›materielle Bild‹, sondern die Figur des Bildlichen in der ›Enargie‹ oder Evidenz.

Während bei Lessing also aus der poetologischen Erörterung der rhetorischen Figur der Evidenz so etwas wie ein philosophischer Begriff ästhetischer Darstellung heraussprang, führt bei Lambert umgekehrt die philosophische Analyse der Wahrnehmung und ihrer sinnlichen Gewissheit auf die Poetologie der Evidenz zurück. Die poetologische *evidentia*, das Als-Ob des Bildsehens beim Lesen und verstehenden Hören, macht erst verständlich, wie die optische Analyse, die Perspektive, zur Metapher aller Wahrnehmungstheorie werden kann.

Weil Lambert diese Begründung der Wahrnehmungstheorie in der Evidenz über den ästhetischen Bereich hinaus formuliert hat, ergeben sich ihm aber nun eine Vielzahl von ›Zeichnungen des Scheins‹ oder evidentiellen Knotenpunkten. Lambert führt eine ganze Kunst- und Kulturwissenschaft von Praktiken vor, in denen sich das evidentielle Moment benennen lässt (vgl. ebd.: §266-288). Nicht nur die Perspektive, die das Sehen zum Sehen macht – sondern auch die Bühne, die zeigt, wie man Handeln als Handeln sieht; die Schauspielkunst, die im Verhalten zeigt, wie Verhalten Verhalten wird; das empathische Sich-in-andere-Hineinversetzen, in dem Etwas-aus-einer-Perspektive-Sehen seine interne Struktur gespiegelt sieht; das erinnernde oder überlegende Nachdenken, das ergänzend aufweist, wie man überhaupt unter bestimmten Situationen Gedanken fasst; das Protokollieren von Versuchen, das den Vorgang des Beobachtens zu beobachten erlaubt; die Dichterlektüre, die zu sehen gibt, was es heißt, die Welt aus einer bestimmten Absicht und Anlage heraus vorzustellen. Evidentielle Praktiken siedeln nicht nur in der Kunst und in der Wissenschaft, sondern schon in unseren Alltagsroutinen. Ohne auf eine Kategorienlehre für die Möglichkeit von Erfahrung zuzulaufen, führt bei Lambert die wuchernde Metaphorik transzendentaler Perspektive, die ihrerseits auf der rhetorischen *evidentia* beruht, zu den vielen Knoten, in denen sich

unsere Praktiken zu ›Bildern‹ verdichten, wie sie sich rhetorisch und poetisch vor Augen stellen lassen.

So resümiert Lamberts Phänomenologie die Epoche der Evidenz. Eine Epoche, die gerade darum eine war, weil Evidenz, zwischen aristotelischer Metaphysik und transzendentaler Kritik, niemals zu einem Leitbegriff werden konnte und nicht einmal eine Hintergrundmetapher abgab, dafür aber ein Netz verbundener Knotenpunkte ausbildete. Eine Epoche, die eine bloße Zwischenzeit war und niemals einfach begann oder endete.

Literatur

Backscheider, Paula R. (1979): *Probability, Time, and Space in Eighteenth-Century Literature*, New York: AMS Press.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1982): *Metaphysik*, 7. Auflage, 1779, ND Hildesheim/New York: Olms.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983): »Philosophischer Briefe zweites Schreiben«. In: Hans Rudolf Schweizer (Hg.): *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg: Felix Meiner. S. 67-72.

Brockes, Barthold Hinrich (1999): *Irdisches Vergnügen in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung*, ausgewählt und hg. von Hans-Georg Kemper, Stuttgart: Reclam.

Campe, Rüdiger (2001): »Was heißt: eine Statistik lesen? Beobachtungen zu Daniel Defoes ›A Journal of the Plague Year‹«. In: *Modern Language Notes* 116, S. 521-535.

Campe, Rüdiger (2002): »›Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit‹.

Evidenz im 18. Jahrhundert«. In: Roland Borgards/Johannes Friedrich Lehmann (Hg.): *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 15-32.

Campe, Rüdiger (2004): »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 8, S. 105-133.

Campe, Rüdiger (2006): »Der Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik«. In: Eva Horn/Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München: Fink, S. 17-34.

Chandler, James/Davidson, Arnold I./Harootunian, Harry (Hg.) (1994): *Questions of Evidence. Proof, Practice, and Persuasion across the Disciplines*, Chicago: Chicago University Press.

Daston, Lorraine (2003): *Wunder, Beweise und Tatsachen*, Frankfurt: Fischer, 2. Auflage.

Descartes, René (2001): *Discours de la méthode*. In: *Œuvres*, hg. von Charles Adam und Paul Tannery, Bd. 6, Paris: J. Vrin.

Foucault, Michel (1966): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt: Suhrkamp.

Gasché, Rodolphe (1994): »Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant«. In: Christiaan L. Hart-Nibbrig (Hg.): *Was heißt darstellen?*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 152-174.

's Gravesande, Willem (1774): *Discours sur l'Evidence*. In: *Œuvres philosophiques et mathématiques*, Bd. 2, hg. von Jean Nicolas Sébastien Allemand, Amsterdam: Chez M. M. Rey.

Halbfaß, Wilhelm/Held, Klaus (1971): »Evidenz«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, hg. von Joachim Ritter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 829-834.

Kant, Immanuel (1924/1974): *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg: Felix Meiner.

Kemman, Ansgar (1992): »Evidentia, Evidenz«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gerd Ueding, Tübingen: Niemeyer, Bd. 3, S. 33-47.

Kliche, Dieter (1998): »Ästhetik und Aisthesis. Zur Begriffs- und Problemgeschichte des Ästhetischen«. In: Weimarer Beiträge 44, S. 485-505.

Krips, Henry/McGuire, J.E./Melia, Trevor (1995): *Science, Reason, and Rhetoric*, Konstanz: Universitäts-Verlag, Konstanz/Pittsburgh: Pittsburgh University Press.

Lambert, Johann Heinrich (1990): *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein*, Bd. 2: *Phänomenologie*, Berlin: Akademie Verlag.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1886): *Entwurf gewisser Staatstafeln*. In: *Werke*, hg. von Onno Klopp, R. 1, Bd. 5, Hannover: Akademie-Ausgabe, S. 303-314.

Lessing, Gotthold Ephraim (1974): *Laokoon*. In: Ders., *Werke*, hg. von Herbert G. Göpfert, München: Hanser, Bd. 6, S. 7-187.

Locke, John (1975): *An Essay Concerning Human Understanding*, hg. mit einem Vorwort von Peter H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press.

(Ps.-)Longinus (1996): *Vom Erhabenen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Mainberger, Sabine (2003): *Die Kunst des Aufzählens. Elemente einer Poetik der Enumeration*, Berlin: de Gruyter.

Murphy, Peter (Hg.) (2003): *Evidence, Proof, and Facts. A Book of Sources*, Oxford: Oxford University Press.

Pascal, Blaise (1974): *Reflexionen über die Geometrie im allgemeinen: »De l'esprit géométrique« und »De l'art de presuader«*, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co.

Quintilianus, Marcus Fabius (1995): *Ausbildung des Redners*, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 3. Auflage.

Shapiro, Barbara J. (1983): *Probability and Certainty in Seventeenth-Century England: A Study of the Relationships Between Natural Science, Religion, Law and Literature*, Princeton: Princeton University Press.

Sicard, Elisabeth (1981): *Kant und das Problem der Evidenz*, Basel: Edition Analytica. Solbach, Andreas (1994): *Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens und ihre antiken Quellen*, München: Fink.

Sommer, Manfred (1987): *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*, Frankfurt: Suhrkamp.

Steinmann, Holger (2004): *Absehen – Wissen – Glauben. Die Rhetorik(en) des Designarguments im Rahmen von Augenschein und Naturphilosophie von Boyle bis Brockes*, Diss. Bochum.

Süßmilch, Johann Peter (1752): *Der Königlichen Residenz Berlin schnelles Wachsthum und Erbauung*, Berlin: Haude und Spener.

Taliaferro, Charles (2005): *Evidence and Faith. Philosophy and Religion since the Seventeenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.

Vismann, Cornelia (1999): *Akten*, Frankfurt: Fischer.

Welsh, Alexander (1992): *Strong Representations: Narrative and Circumstantial Evidence in England*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Witthaus, Jan-Henrik (2005): *Fernrohr und Rhetorik. Strategien der Evidenz von Fontenelle bis La Bruyère*, Heidelberg: Winter.

Ingeniöse Anschauung.
Das ›phaenomenon‹ in
Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik

Ekkehard Knörer

1. Ästhetische Ideologie

Die »intellektuelle Anschauung« wird zur Scheinlösung eines Problems, das sich erst durch die transzendentale Wende Immanuel Kants stellt. In der Begründung der Ästhetik bei Alexander Gottlieb Baumgarten, die sich noch ganz im Rahmen der ontologischen Ordnung der Schulphilosophie abspielt, ist es dagegen nicht die Unmöglichkeit, sondern gerade die Selbstverständlichkeit von Evidenz, die in den Verdacht einer ästhetischen Ideologie geraten muss. Dieser Verdacht setzt an der fundamentalen Umstrukturierung an, die Baumgarten am und im schulphilosophischen System vornimmt. Behauptet wird nicht weniger als die Philosophiefähigkeit der Welt des Phänomenalen und damit der einzelnen Erscheinung. Baumgartens zentrale These lautet, dass das *phaenomenon* als Ergebnis einer Vermögenstechnik des Zur-Erscheinung-Bringens im Medium des Sensitiven einen anders nicht einzuholenden und damit der begrifflichen, also genuin philosophischen, Analyse mindestens adäquaten Zugang zur Welt erschließt. Und die Welt des Phänomenalen, als deren Philosoph sich Baumgarten versteht, ist die Welt der – per definitionem: schönen – Künste und des Künstlers, dessen vor aller Technik gelegene Kernaktivität in der Umsetzung von sinnlicher, das ist nicht-begrifflicher Wahrnehmung in sinnliche, das ist nicht-begriffliche Darstellung besteht. Die Ästhetik, als auf den einstmals mit rhetorischen Techniken und poetischen Absichten verbundenen Vermögen aufruhende Wissenschaft, gewinnt so eine nie ganz in die eine oder andere Richtung aufgelöste Doppelgestalt: Sie ist Theorie der sensitiven Erkenntnis und der künstlerischen Produktion zugleich.

Als problematisch erweist sich dabei vor allem die vermeintlich unproblematische Phänomenalität des Phänomens. Am klarsten hat Rü-

diger Campe im rückwirkenden Anschluss an Paul de Mans Analysen von Kant und Hegel das Moment potenzieller Ideologie in Baumgartens Entwurf der Ästhetik benannt:

»[A]uch wenn Baumgartens Zuwendung zur *cognitio sensitiva* den Bereich des Erkennens um eigene Strukturen des Sinnlichen erweitert, so unterstellt er doch zugleich alles, was nun Gegenstand der ›sinnlichen Anschauung‹ ist, dem allgemeinen Modell der Erkenntnis. *Cognitio sensitiva*, als Leitbegriff genommen, fügt insoweit die Philosophie der Kunst in das Schema der Gegenüberstellung von erkennendem Subjekt und zu erkennendem Gegenstand ein und unterstellt damit, das Kunstwerk sei dem Betrachter als ästhetischer Gegenstand schon in den Blick gefallen. Die Evidenz, in der das geschehen kann, oder die Evidenz, die man dem Werk einzeichnet, so dass es in den Blick fällt, wären aus der Sicht einer solchen Ästhetik dem Betrachter wie naturgegeben als subjektives Vermögen eingeboren.« (Campe 2001: 243)

Diese Gefahr wird beschrieben als »Verwechslung oder Ineinssetzung« von »sprachlich rhetorischen Strukturen und der Phänomenalität der Anschauung« (ebd.). Rüdiger Campe untersucht das Problem am rhetorischen Begriff der *evidentia*, der – parallel zur Differenz von Rhetorik und Phänomen – traditionell gedoppelt ist in die »Bedeutung von unhintergehbar gegebener und von figural herstellbarer Evidenz« (ebd.). Im Fortgang seiner Untersuchung stellt er diese bei Baumgarten nachzuzeichnende Doppelung in den Rahmen einer wissenschaftshistorisch zu beobachtenden Umorientierung in der Konstellierung von Evidenz als »Konzept und Figur« zwischen Pascal und Kant. Im zweiten Buch seiner »Aesthetica«, so Campes überzeugende Rehabilitation, entwickelt Baumgarten – wenn auch nicht frei von Zweideutigkeiten und stets in den Grenzen einer »rhétorique restreinte« – den Entwurf einer Rhetorik, die, gruppiert um die Metapher des ›Lichts‹, bedeutungstheoretisch und, gruppiert um den Begriff der Evidenz, persuasionstheoretisch argumentiert.

Mir geht es um eine eher mikrologische Beobachtung an anderer Stelle – und zwar am schmalen Grundlegungsteil der Ästhetik. Hier beschreibt Baumgarten die dem Können vorausgesetzte Naturanlage des »felix aestheticus«, den schönen Geist des Schöngeists, der es ihm ermöglicht, die »perfectio phaenomenon«, die vollendete Erscheinung als höchste Erkenntnisform im Bereich des »analogon rationis« zu produzieren. Diese in den ersten Paragraphen entwickelte, für alles weitere ganz fundamentale »aesthetica naturalis« ist gewiss der ideologieanfälligste Teil des ganzen Projekts. Hier lässt sich *en détail* das Auftauchen des Phänomen-Aspekts der Erscheinung nachzeichnen und, sozusagen *in statu nascendi*, benennen und beschreiben. Meine These ist jedoch, dass auch an dieser Stelle, allen vorhandenen Naturalisierungstendenzen zum Trotz, nicht ohne weiteres der Umschlag in die schiere Evidenz von Phänomenalitäten erfolgt. Seinen Grund hat dies in Baum-

gartens Übernahme eines zunächst eher unscheinbaren Begriffs, nämlich des Begriffs *ingenium*. Dieser wird in der »Aesthetica« im durchaus strikten Anschluss an den *ingenium*-Theoretiker Dominique Bouhours umgearbeitet, und zwar von seiner an topische Inventionsverfahren geknüpften proto- und post-rhetorischen Version im 17. Jahrhundert in eine eingeborene Seelen- und Vermögenstechnik, der, auch im Auftreten im Text, das Phänomenale als immer nur appositiv hinzugefügter Begriff des *phaenomenon* entspringt. Aber eben nicht ohne weiteres. Der Technik-Aspekt des *ingenium* wirkt fort und sorgt für beträchtliche Komplizierungen in der Beschreibung des *phaenomenon* in seiner Doppelgestalt von Erschienenem und zur Erscheinung Gebrachtem. Bevor ich diese komplexen und von Baumgarten subtil beschriebenen Prozesse genauer darstelle, schiebe ich eine äußerst knappe Darstellung der Geschichte des *ingenium* ein, um die Chance (und den Ballast), die der Begriff für die neue Philosophie der Ästhetik bedeutet, zu umreißen.

2. Geschichte des ›ingenium‹

Der Begriff des *ingenium* markiert durch die Geschichte seiner Verwendung hindurch den Ort einer systematischen Unruhe. Als »natürliche Begabung« liegt das *ingenium* noch vor der Kunst der Rhetorik, die ohne diese *spezifische* Begabung überhaupt nicht auszuüben ist. Spezifisch ist sie als Voraussetzung für den Redner wie den Dichter, nicht aber für den Philosophen, dessen begriffliches Prozessieren sich der Begabung des Verstandes zur Logik verdankt. Enstprechend fungiert die Logik durch die Geschichte des *ingenium* hindurch als dessen Gegenbild – und zwar genau deshalb, weil es keine Logik des *ingenium* gibt, weil, genauer gesagt, mit dem Begriff des *ingenium* eine Fähigkeit des nicht-begrifflichen Prozessierens benannt ist, das der Logik sich charakteristisch entzieht. Freilich ist das Moment des Entzugs charakteristisch auch für das Verhältnis zu den Künsten des *ingenium*. Als ihr Fundament entzieht es sich der Kunst der Rede, die als lehrbare Technik auf ihm aufsitzt. Das *ingenium* ist das Können und nicht die Kunst – und doch verdankt sich die Kunst, als Instituierbarkeit der Rede, zuletzt diesem Können.

Den Normalzuständen der Rhetorik, auch da, wo sie mit der Renaissance in Poetiken umzuschlagen und überzugreifen beginnt, bleibt, ohne dass daraus größere Konsequenzen gezogen würden, das *ingenium* als selbstverständliche Voraussetzung zugrundegelegt. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts kommt es jedoch zu einer erstaunlichen Sonderentwicklung, die man bisher oft als systematisch unwichtigen manieristischen Seitenzweig der Theoriegeschichte begriffen hat. In zeitlicher Parallele zur Entwicklung jener mit den Namen Francis Bacon und

René Descartes verbundenen neuen Tendenzen der Philosophie, die der Kultur des Rhetorischen binnen eines guten Jahrhunderts den Garaus machen werden, entsteht mit Schwerpunkt in Italien und Spanien und im engen Bezug auf eine manieristische Praxis der Dichtung (Gongora, Marino) jene neuartige Sonderform der Rhetorik und Poetik, die Baltasar Gracián in einem gleichnamigen Traktat auf den völlig zutreffenden Begriff einer »arte de ingenio« bringt. Erstmals wird hier der systematische Versuch gemacht, eine Kunst zu entwickeln, die nichts anderes ist als die Kunst jenes Könnens, das der Kunst vorausliegt. Keine Theorie oder Logik (beides muss systematisch unmöglich sein), sondern eine Technik des Könnens, die als Technik exzessiver Form- und Figurbildung nach der Voraussetzung der von der Rhetorik und Poetik hervorgebrachten Formen und Figuren fragt. Ihre beiden zentralen Theoretiker, Baltasar Gracián und Emmanuele Tesauro in seinem »Cannocchiale Aristotelico«, entwerfen die neue Kunst als Steigerungsform der Rhetorik – in Wahrheit aber geht es um sehr grundsätzliche Fragen der Figurbildung, die gerade an der Verdopplung und Paradoxierung von Sinn durch zu Pointen gespitzte meta-rhetorische Techniken sichtbar werden. Das *ingenium* ist immer tätig, wo Rede produziert wird, die neue Kunst des Könnens führt es mit beispielgesättigter Lust an ihren zur Kenntlichkeit entstellenden Techniken der Übertreibung vor Augen.

Technisch wiederum wird das *ingenium* in Verbindung mit der klassischen Kunst der *inventio*, der Topik. An den topischen Örtern findet sich bekanntlich nichts Neues, es lässt sich im besten Falle bereits Bekanntes neu entdecken. Topikgestützte *inventio* versteht sich als Rede begründender Akt des Wieder-Holens und Wieder-Findens. In der Kombinations- und Konfrontationskunst des *ingenium* aber entsteht, so die Vorstellung aller einschlägigen Traktate des 17. Jahrhunderts, das Neue durch Verblüffung und Erstaunen hervorrufende Rekombination des zuvor nicht Kombinierten. Die »arte de ingenio« ist nicht die Kunst des Denkens – wie sie etwa in der »L'Art de penser«, der Logik von Port Royal entwickelt wird –, sondern die Kunst des Pointen produzierenden Zusammendenkens von zuvor noch nicht Zusammengedachtem. Nicht jedes neuartige Zusammendenken freilich ist ingeniös. Die Pointe verlangt nach einem eigentümlichen Sehen, das zwar auf Verfahren gestützt ist, aber keiner Regel und keiner Logik gehorcht. Auf den Begriff des *ingenium* wird nun das Moment des genuin Unvorhersehbaren gebracht, das dafür sorgt, dass man auf Kombinationen kommt, auf die man erst einmal kommen muss. Das Können, dessen Kunst hier entwickelt wird, erweist sich also als das allen Rechnungen entzogene Moment des Auf-etwas-Kommen-Könnens. Das *ingenium* benennt den nicht auf den Begriff zu bringenden Sprung von der Topik zur Pointe, der sich nicht dem Verstehen und der Rekon-

struktion, aber der Regel und jeder Regelbarkeit entzieht.[1] Das Neue, so die Unterstellung, kommt in die Welt nicht als absolut Neues, sondern in genau diesem Spalt, den die Ordnung für das Eindringen des Außerordentlichen lässt.[2]

Auf die neue Kunst des *ingenium* gibt es, grob gesagt, zwei unmittelbare Reaktionen. Einerseits wird sie, vor allem im französischen Diskurs, zum bloßen Spiel entschärft, das Effekte macht, die dann »schöne« heißen, aber ohne Auswirkungen auf die Ordnung der Dinge bleibt, die eben weiterhin logisch zu denken ist. Andererseits kommt es zu Versuchen, das ingeniöse Zusammendenken als ernsthafte Alternative zum logisch geregelten Denken des Klaren und Deutlichen zu entfalten, das mit Descartes seinen Siegeszug durch neue Wissenschaftstheorien und Institutionen wie die *Royal Academy* angetreten hat. Die entschiedenste Position vertritt hierbei der in Neapel lehrende Rhetorikprofessor Giambattista Vico, der das Denken durch stets quer schlagende Figurbildung dem Denken *more geometrico*, also in logischer Verkettung, gegenüberstellt – und die überlegene Kreativität des Ersteren zu beschwören sucht. Jede Fantasietätigkeit, die Neues und Überraschendes hervorbringt, so sein Argument, ist ingeniös fundiert, das heißt sie basiert auf verwinkelten Bewegungen des Denkens, nicht auf Verkettungen logischen Schließens. Mit einigem Recht ließe sich Baumgartens Formulierung vom »analogon rationis« bereits auf Vicos Projekt des ingeniösen Denkens anwenden.

3. Der Witz der Ästhetik

Alexander Gottlieb Baumgartens Projekt der Ästhetik weist einige Parallelen zu Vicos Alternativentwurf zur Logik auf. Bei Baumgarten frei-

1. Klassisch war dieses Moment – auch unter dem Namen *ingenium* bzw. griechisch »euphyia« – an einen sehr spezifischen Ort verlegt, nämlich den der Trope der Metapher, die schon bei Aristoteles unter Originalitätsdruck steht. Die Ansiedlung des Metaphorischen in der elocutio, die dem Rede begründenden inventiven Akt nachgeordnet ist, wirkt dabei freilich ebenso entschärfend wie die hauptsächliche Verortung der (originellen) Metapher in der Poetik.

2. Es ist kein Wunder, dass etwa Emmanuele Tesauro in seinem Drang, noch die abgelegensten Kombinationen emphatisch zuzulassen, dieses Moment im Anschluss an alte Mania-Theorien zum Wahnsinn dramatisiert. Nahe liegt diese Dramatisierung innerhalb einer ontologisch verstandenen Ordnung, die die neuen Züge des *ingenium* nicht als Perspektivierung, sondern als Verzerrung der Züge der Dinge in ihrem Sein, nicht in Hinsichten, begreifen muss. Freilich lassen sich gerade in diesen Traktaten Ansätze zu einem Denken des Perspektivischen finden, wie es im Horizont möglicher Totalität auch von Leibniz, ohne diesen Horizont dann sehr viel später von Nietzsche entworfen wird.

lich trifft der – mit dem Namen Bouhours eindeutig markierte – Impetus der *ingenium*-Theorie als Alternative zur logisch geregelten Erkenntnis auf das von Leibniz geprägte schulphilosophische System. Das menschliche Wahrnehmen, Erfahren und Denken ist dabei auf einzelne Vermögen verteilt, die im Rahmen einer Repräsentationsontologie immer schon als erkenntnisförmig strukturiert vorgestellt sind. Die Vernunft als höheres Vermögen tritt darin mit den niederen Vermögen wie Einbildungskraft, Witz und Gedächtnis in ein eigentümliches Verhältnis zwischen Hierarchie, Analogie und Konkurrenz.

Leibniz entwirft die menschliche Erkenntnis in seinen »Meditationes« als steigerbar, vom Dunklen ins Helle, vom Unvollständigen ins Vollständige:

»Die Erkenntnis ist also entweder dunkel oder *klar* und die klare Erkenntnis wiederum entweder verworren oder *deutlich*, die deutliche Erkenntnis aber entweder inadaequat oder *adaequat* und gleichfalls entweder symbolisch oder *intuitiv*; wenn aber die Erkenntnis zugleich adaequat und intuituv ist, so ist sie am vollkommensten.« (Leibniz 1985: 32f.)

Die vollkommenste freilich haben wir nie. Dunkle Erkenntnis aber, am Beginn dieses Wegs der Unterscheidungen, liegt vor aller benennbaren Scheidung und Scheidbarkeit, vor aller Wahrnehmung bestimmbarer Unterschiede und Ähnlichkeiten. Ich erinnere etwas, »irgendeine Blume«, ein Tier und kann doch den Unterschied zum ihm »Nahestehenden« nicht nennen. Es fehlt an der Möglichkeit, Unterschiede, Markierungen anzubringen, also – in der späteren, mit Leibniz' Begriffen der Erkenntnis verschmelzenden Sprache der Vermögen – an den Zugriffsmöglichkeiten von Einbildungskraft, Scharfsinn und Witz. Diese, als Vermögen des Wiedererkennens, des Als-etwas-und-nicht-etwas-anderes-Erkennens, produzieren da, wo sie tätig werden können, die als »klar« bezeichnete Erkenntnis. Als deutliche führt sie auf den Weg der Zergliederung des Begriffs, auf eine präzise Erkenntnis, wie sie »die Münzwardeine vom Golde haben« (ebd.: 35). »Adaequat« ist die Analyse, wo sie ans Ende gelangt, und menschenmöglich ist sie bestenfalls, so Leibniz, auf dem Gebiet des »Wissen[s] von den Zahlen« (ebd.: 37). Von besonderem Interesse für die Entwicklung der Ästhetik wird jedoch nicht der Bereich des Adäquaten, des Symbolischen oder auch nur des Deutlichen sein, sondern die Zwischenebene des Klar-Verworrenen. Verworren bleibt die Erkenntnis, wenn das Aufklaren zur Deutlichkeit als Zergliederung des Gegenstands nicht möglich ist. Das einschlägige Gebiet des Verworrenen ist, das zeigen Leibniz' Beispiele, die Sinneserkenntnis:

»Verworren ist [die Erkenntnis], wenn ich freilich nicht genügend Kennzeichen gesondert aufzählen kann, um die Sache von anderen zu unterscheiden, wenn auch jene Sache

solche Kennzeichen und Merkmale tatsächlich besitzt, in welche ihr Begriff aufgelöst werden kann: so erkennen wir zwar Farben, Gerüche, Geschmacksempfindungen, und andere den Sinnen eigentümliche Gegenstände hinreichend klar und unterscheiden sie voneinander, aber auf Grund des einfachen Zeugnisses der Sinne, nicht jedoch auf Grund aussagbarer Kennzeichen. Daher können wir weder dem Blinden erklären, was rot ist, noch anderen Derartiges verdeutlichen, wenn wir sie nicht vor die gegenwärtige Sache führen und bewirken, dass sie dasselbe sehen, riechen oder schmecken, oder wenn wir sie nicht wenigstens an irgendeine ähnliche vergangene Perzeption erinnern.« (Ebd.: 33/35)

Verworren bleibt einem also, wovon man sich keinen Begriff gemacht hat, was man vor Augen – und die anderen Sinne – geführt bekommen muss, um es zu erkennen als etwas, das man in Zukunft wiedererkennen kann. Sogleich kommt Leibniz hier von den Sinnen auf den Künstler und das *Je-ne-sais-quoi*, das dessen spezifische Erkenntnisdomäne ist:

»Auf ähnliche Weise sehen wir Maler und andere Künstler angemessen erkennen, was richtig und was fehlerhaft gemacht ist, ohne dass sie oft den Grund ihres Urteils angeben können, und dem Fragenden sagen, sie vermissten etwas, ich weiß nicht was, in dem Gegenstande, der ihnen missfällt.« (Ebd.: 34f.)

Das Urteil ohne Grund, ohne Schlussverfahren, das »Ich weiß nicht *was*« als umso sichereres Wissen, *dass* […], ist die Eigenart des verworrenen Erkennens. Und an diesem Punkt der Frage nach der Art des Unterschieds zwischen »klar-deutlicher«, das heißt einzelne Merkmale erkennender und nennender, und »klar-verworrener« Erkenntnis, die die Merkmale oder den Gegenstand zwar wiedererkennen, aber nicht ins einzelne zu differenzieren vermag – an diesem Punkt wird sich in der Folge das ganze Verhältnis von Philosophie und Ästhetik, von sinnlicher und von Vernunfterkenntnis anlagern und ausdifferenzieren. Christian Wolff hat, in selbst erklärter Leibniz-Nachfolge, nicht nur die Opposition von Sinnes- und Verstandeserkenntnis betont, sondern diese Differenz auch ausdrücklich auf das Verhältnis der unteren und oberen Verstandesvermögen bezogen. Und dieses Verhältnis bleibt bei ihm hierarchisch. Der Unterschied zwischen deutlicher und bloß klarer Erkenntnis wird auf die Differenz der höheren und niederer Verstandeserkenntnis gebracht, auf die Differenz, grob gesagt, von Vernunft und Sinnesempfindung. Hier nun hat der Witz (als Übersetzung von *ingenium*) in Wolffs systematischer Philosophie seinen genau bestimmbaren Platz, und zwar innerhalb der Metaphysik in der Unterabteilung Psychologie. Die entworfene empirische Psychologie ist eine Lehre von den als natürlich, aber der Verbesserung zugänglich vorgestellten Vermögen des menschlichen Verstandes, deren eines eben der wie folgt bestimmte Witz ist:

»Je mehr einer also Aehnlichkeiten zu entdecken weiß, je mehr hat er Witz und je sinnreicher[3] ist er: ingleichen je verborgenere Aehnlichkeiten einer entdecken kan, je grösser ist sein Witz. Hingegen ist einer mit geringerem Witze begabet, wenn er gar schwerlich Aehnlichkeiten entdecken kan.« (Wolff 1983a: § 860)

Der Witz, als Bestandteil einer Erkenntnistheorie, erlaubt verschiedene Akzentuierungen. Wird die Fähigkeit, sich die verborgenen Ähnlichkeitsaspekte vorzustellen, betont, kommt das Vermögen des Scharfsinns als ein Vermögen der Deutlichkeit im Sinnlichen ins Spiel. Die Einbildungskraft als das Vermögen, verschiedene Ereignisse und Gegenstände wieder zu vergegenwärtigen, ist selbst noch keineswegs witzig, vielmehr setzt hier jene Assoziationspsychologie an, die im 18. Jahrhundert als Theorie der Naturalisierung von Verknüpfungen eine bedeutende Rolle spielen wird. In der Wiederaufnahme des ganzen Vorstellungskomplexes aus einem seiner Teile durch die Einbildungskraft ist der Zusammenhang des Herbeiassoziierten einer nach Art der Synekdoche:

»Z.E. ich habe in einer Gesellschafft wo getruncken worden, Personen und Gläser gesehen. Wenn ich nach diesem Gläser sehe, so kommen mir die Personen auch wieder vor. Habe ich eine von den Personen sonst in der Kirche gesehen; so kömmt mir die Kirche wieder vor. Und so gehet es weiter fort.« (Ebd.: § 238)

Der Witz operiert metaphorisch auf Grundlage der metonymischen Assoziationsverbindung, die die Leistung der Einbildungskraft ist. Hergestellt wird so der gemeinsame Zusammenhang einer psychologisch naturalisierten Verknüpfungsleistung, der die Natürlichkeit der im Witz gelegenen Erkenntnisleistung unterstellt ist. Ein gutes Gedächtnis als Leichtigkeit des Wiederaufrufs vergangener Eindrücke in Verbindung mit einer starken Einbildungskraft als wiederholender Assoziationsfähigkeit sind die natürlichen Voraussetzungen für den Einsatz des Witzes, der durch das Finden vorher unbekannter (also erst von der assoziativ vorgehenden Einbildungskraft entdeckter und zu entdeckender) Verknüpfungen für Lebendigkeit sorgt:

»Witz oder ingenium erfordert eine gute Einbildungskraft und Gedächtnis, wie jedermann aus der Erfahrung zugestehet und man auch findet, daß Leute von einem großen Ingenio alles für die Imagination sehr lebhaft vorzustellen wissen, und daher die Leute mit ihrem Vortrage sehr einnehmen können. Allein wo keine Scharfsinnigkeit dabei ist, da ist nur ein gemeines Ingenium und observiret man Ähnlichkeiten zwischen gemeinen Sa-

3. *Sinnreich* ist die Übersetzung von *ingeniös* so wie *Witz* die Übersetzung von *ingenium* ist.

chen wie wir insgeheim bei Rednern und Poeten auch Pickelheringe antreffen, welche letztere durch ihr Ingenium geschickt sind, alles lächerlich zu machen.« (Wolff 1983b: § 320)

Der Witz als die Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu entdecken, wird zur Kraft des Findens und Erfindens im Verbund mit der als Scharfsinn apostrophierten Fähigkeit, ins Verborgene zu dringen. Eine Technik ist damit nicht verbunden, die Beschreibung bleibt im Detail ganz unspezifisch.

Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens entwickelt sich aus der Schulphilosophie, in der sie verwurzelt bleibt, indem sie deren selbstverständlichste Prämisse in Frage stellt: das Primat der Vernunft über die sinnlichen Zugänge zur Erkenntnis. Diese Umwertung gelingt durch das Herausbringen einer bei Leibniz schon vorfindlichen Implikation. Die Verworrenheit nämlich wird nicht mehr verstanden als Undeutlichkeit im Sinne des Mangels der Erkenntnis, sondern als Ausdehnung der verschiedenen, nur nicht deutlich geschiedenen Merkmale, eine Simultaneität, die aber eine primäre und unhintergehbare Gegebenheit ist. Bereits in seinen »Meditationes« benennt Baumgarten den Unterschied, indem er den Bereich des Poetischen selbstbewusst von der deutlichen Erkenntnis abgrenzt: »Deutliche Vorstellungen sind, als vollständige […] nicht sensitiv und folglich nicht poetisch«[4] (Baumgarten 1983: § 14). Die verworren und undeutlich gewonnene Erkenntnis muss, darin liegt der für Baumgarten und die Begründung der Ästhetik entscheidende Punkt, nicht mehr falsch und, philosophisch streng genommen, wertlos sein. Im Gegenteil: Es kann nicht darum gehen, sie aus dem Zustand des Sinnlichen zu befreien und zuletzt durch Vernunft zu erlösen. Als Fundament des Erkennens ist sie vielmehr ursprüngliche Verfasstheit von Erkenntnis. Der »schöne Gegenstand« ist für Baumgarten also kein beliebiger, insbesondere kein inferiorer, sondern im Gegenteil der exemplarische Gegenstand. Und die Erkenntnis des Schönen, deren Wissenschaft die Ästhetik ist, ist eine fundamentale Wissenschaft, da sie sich mit nichts geringerem als dem Fundament der »Seele« befasst, dem »fundus animae«, der in den seit Leibniz so genannten »dunklen Vorstellungen« besteht. Indem Baumgarten behauptet, dass die unteren Erkenntnisvermögen wie »Witz«, »Einbildungskraft«, »Gedächtnis« als »sinnliche« den oberen der Logik und der Vernunft wenigstens gleichberechtigt gegenüberstehen, stellt er das aus der Wolff-Schule vertraute Verhältnis zwischen beiden auf

4. »*Raepraesentationes distinctae*, completae adaequatae profundae per omnes gradus *non* sunt sensitivae ergo nec *poeticae*.« [Deutliche Vorstellungen, vollständige, adäquate, durch alle Stufen tiefgehende Vorstellungen sind *nicht* sensitiv und auch nicht *poetisch*.]

den Kopf. Tatsächlich geht Baumgarten, darauf hat schon Hans-Rudolf Schweizer aufmerksam gemacht, so weit, »seine neue Wissenschaft der Logik auf gleicher Stufe zur Seite« zu stellen, indem

»er die ›schöne Fülle‹ (*venusta plenitudo*, § 585) der ›Erscheinung‹ (*phaenomenon*) der durch Abstraktion erkauften Klarheit und Eindeutigkeit der rationalen Erkenntnis entgegensetzt und sich zu der berühmt gewordenen Frage hinreißen lässt: ›Was bedeutet Abstraktion anderes als einen Verlust‹ (*Quid enim est abstractio, si iactura non est*, § 560).« (Schweizer 1983: XI)

Die Vernunft findet sich, wie Anselm Haverkamp ausführt, wieder als Endeffekt dieser verworren genannten Fundierung im Sinnlichen:

»Die logische Emanzipation der *aistheta* impliziert also eine Umkehrung der Hierarchie, die das transzendentale Unternehmen, bevor es noch existiert, tiefer legt, als Kant es kritisch verantworten wollte, denn in der Umkehrung wird die sinnliche Undurchsichtigkeit der Welt zum Funktionsmodell, dem dieselbe Welt im rationalen Teil ihrer Handlungen allzu durchsichtigerweise immer schon zu genügen meint. Quintilians Tropen und Figuren, die als metaphorisch ornamentale Beleuchtungen ein künstliches Licht werfen und deshalb traditionell *lumina* heißen, sind bei Baumgarten zu elementaren Tiefenstrukturen des kryptischen Funktionierens der Sinne für jede Sinngebung geworden.« (Haverkamp 2002: 16)

4. Der Witz des ›phaenomenon‹: Zur-Erscheinung-Bringen

Die Ästhetik gewinnt, als den einstmals mit rhetorischen Techniken und poetischen Absichten verbundenen Vermögen abgewonnene Wissenschaft, eine nie ganz in die eine oder andere Richtung aufgelöste Doppelgestalt als Theorie der sensitiven Erkenntnis und der künstlerischen Produktion. Der Witz, als *ingenium venustum*, hält zwischen beidem nicht zufällig die Mitte. Die Evidenzen, die der Witz als *ingenium* produziert, sind für Baumgarten zwar sinnliche Erscheinungen – jedoch betont er stets den Prozess des »Zur-Erscheinung-Bringens«. Der in erster Linie als Hinzufügung auftretende Begriff des *phaenomenon* birgt in sich noch die Dopplung, die das *ingenium* historisch mit sich bringt: den figurierenden Grund der konzipierenden Verknüpfung ebenso wie den Evidenzcharakter der gelungenen Überraschung durch das Produkt der Verknüpfung – den Witz. Anders gesagt: Es geht um Erkenntnis, aber diese wird vom *ingenium venustum* zweifach ins Werk gesetzt. Die ästhetische Wahrnehmung und das ästhetische Produkt verdanken sich einer – im rhetorischen Sinne – figurierenden Tätigkeit, die ›natürlich‹ heißt, der aber zentrale Momente der Kunst und Technik des konzeptistischen *ingenium* noch eingeschrieben sind. Freilich erscheint die Kunst der Neu-Verknüpfung nun nicht mehr als Kunst

für sich, die mittels ausgefeilten Rückgriffs auf topische Vorordnungen ausgefallene Neu-Verknüpfungen herstellt. Das »eingeborene Vermögen« (Campe 2001) des *ingenium* prozediert Wahrnehmung und Darstellung dennoch nicht naturwüchsig, sondern in sehr spezifischen, im Zusammenwirken der verschiedenen Wirk-Aspekte auch beschreibbaren Operationen. Der Apparat der topischen Verfahren, der dem *ingenium* im Konzeptismus des 17. Jahrhunderts untrennbar beigegeben war, verschwindet nicht restlos, sondern findet sich noch beim »Umspringen« von *ars* in *natura als* Vermögensrestbestand wieder.

Dieses »Umspringen« ist freilich gleich zu Beginn der »Aesthetica« zu beobachten. Schon mit dem zweiten Paragraphen setzt der *natura*-Teil ein, der die »aesthetica naturalis« im Gegensatz zum *ars*-Teil, der in weiten Teilen der Rhetorik verhafteten und verpflichteten »aesthetica artificialis«, beschreibt. Die Kunst des schönen Denkens als Kunst vernunftanaloger Erkenntnis der unteren Vermögen, so die beiden zentralen Definitionen in § 1, ruht auf dem Fundament des angeborenen schönen *ingenium*, der Naturanlage also, die in den ihr gewidmeten Paragraphen (§ 28-46) als *ingenium venustum* bezeichnet wird. Nun ist der lateinische Begriff nichts anderes als die Übersetzung des französischen »bel esprit«, was auch daran deutlich wird, dass Baumgarten das einschlägige Werk »La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit« des Bouhours als Präzedenz herbeizitiert. In der Hinsicht jedenfalls, dass es sich gleichfalls um eine »Logik ohne Dornen« (Poppe 1907: 66) handeln soll, eine – wie man formulieren könnte – der Logik der Vernunft analoge Logik des Schönen. Und in gewisser Weise ist die Psychologie der »unteren« Vermögen, die als natürliche Grundausstattung zur Ermöglichung der im und am ästhetischen Gegenstand entfalteten *cognitio sensitiva* verstanden werden, nichts anderes als eine Transformation und Ausfaltung der alten *ingenium*-Lehre. Schließlich handelt es sich bei den Vermögen nach der Auffassung der Zeit um Naturanlagen der menschlichen Seele, die der methodischen Verbesserung so zugänglich wie auch bedürftig sind. Der Zugriff erfolgt auf das *ingenium* selbst, das, mit dem schulphilosophischen Zug ins Scholastische, in separate Vermögen und Untervermögen (Einbildungskraft, Gedächtnis, Dichtungsvermögen, Witz) unterteilt und so der *ars* zugeführt wird, die dann als »aesthetica artificialis« folgt.

Der Reihe nach zählt Baumgarten die »natürlichen Anlagen«, also die unteren Erkenntnisvermögen, auf, die dem *ingenium venustum* zugehören. Es sind dies die Fähigkeit, »genau wahrzunehmen« (acute sentiendi; § 30), diejenige, »sich etwas vorzustellen, die dem *bel esprit* die Begabung der Phantasie verleiht« (qua ingenium venustum sit ἐυφαντασίουον; § 31), die »natürliche Veranlagung zur Scharfsichtigkeit« (dispositio naturalis ad perspicaciam; § 32), die »natürliche Fähigkeit, etwas wiederzuerkennen, und das Gedächtnis« (dispositio naturalis ad recognoscendum et memoria; § 33), die »poetische Veranlagung«

(dispositio poetica; § 34), die »Veranlagung zum guten Geschmack, nicht dem gemeinen, sondern dem delikaten« (dispositio ad saporem non publicum, immo delicatum; § 35), die »Fähigkeit, Zukünftiges vorauszusehen und vorauszusagen« (dispositio ad praevidendum et praesagiendum; § 36) und zuletzt die »Fähigkeit, die Wahrnehmungen auszudrücken« (dispositio ad significandas perceptiones suas; § 37). Das *ingenium* ist hier also entfaltet zum Witz im weitesten Sinne, weit hinausgehend jedenfalls über jene Bestimmungen, die ihn auf die Fähigkeit zur Wahrnehmung von Ähnlichkeiten beschränken. Als entspezifiziertes Vermögen regiert es nun die natürliche Ästhetik als Voraussetzung des schönen, vernunftanalogen Denkens. Der Ort des *ingenium* ist – rhetorisch gesprochen – die *inventio*, mit dem entsprechenden griechischen Begriff nennt Baumgarten den ersten und einzig ausgeführten Teil seiner »Ästhetik« Heuristik. So kommt das *ingenium* im Entwurf der neuen Wissenschaft, als die die Ästhetik konzipiert ist, zwischen Logik der sinnlichen Erkenntnis und Rhetorik der Darstellung zu liegen. Es ist dieser Zwiespalt, jedenfalls: diese Doppelung, die die Ästhetik kennzeichnet. Es geht um eine Logik der verworrenen Erkenntnis, deren Irreduzibilität den Status der Ästhetik als Wissenschaft gerade ausmacht. Befasst ist das *ingenium venustum* als natürliche Grundlage der Ästhetik mit den äußeren Empfindungssinnen, vor allem aber mit den inneren Sinnen als denjenigen der Kombination und Fügung des Wahrgenommenen. Die zuerst genannte Fähigkeit des *ingenium venustum*, nämlich die der genauen, präziser: Der *akuten* Wahrnehmung (*acute sentiendi*) impliziert bereits eine Strukturierung durch den inneren Sinn, der die Leitung im Konzert der anderen Sinne übernimmt:

»§ 30 Zum *ingenium venustum* [...] gehören A) die unteren Erkenntnisvermögen und ihre natürlichen Dispositionen, a) akut wahrzunehmen, damit die Seele nicht nur mit den äußeren Sinnen die erste Materie des schönen Denkens gewinne, sondern damit sie auch mit dem inneren Sinn und innerstem Bewusstsein die Veränderungen und Wirkungen der übrigen geistigen Fähigkeiten erfahren und führen kann. Damit das Vermögen der Wahrnehmung später mit den übrigen zusammenstimmt, muss es im *ingenium venustum* in dem Maße vorhanden sein, dass es nicht immer und überall mit seinen sinnlichen Eindrücken, welcher Art auch immer sie seien, die Gedanken anderer Art und Herkunft unterdrückt.« (Baumgarten 1961)

Die Harmonie der Vermögen wie der »Vollkommenheiten«[5], die zur

5. So heißt es in § 22 – der aus einem einzigen, kaum überschaubaren, vielleicht aber gerade als Muster dieser Harmonie zu begreifenden Satz besteht – über die »Vollkommenheiten«, also die Tugenden der Erkenntnis: »Aus dem Reichtum, der Größe, der Wahrheit, der Klarheit und Gewissheit, der lebendigen Bewegtheit der Erkenntnis, inso-

Harmonie der Erkenntnis wie der Darstellung führt, wird als wichtiges Kennzeichen ästhetischer Erkenntnis bereits an der Schwelle zwischen erster Materie und Wahrnehmung als »Verarbeitung« ins Spiel gebracht. Der äußere Sinn, die Wahrnehmung, arbeitet als akute, das Material auf weitere Behandlung schon prüfend, den inneren Sinnen zu, antizipiert sie und kann sie leiten in genau dem Maße, in dem er ihren Einsatz durch eigene Zurückhaltung ermöglicht. Jeder der Paragraphen, die eines der unteren Erkenntnisvermögen behandeln, endet entsprechend mit einer Regelung, die darauf hinausläuft, dass keines der Vermögen die anderen »verdunkelt« (§ 31, die Einbildungskraft) oder dass ein jedes mit den anderen »harmoniert« (*conspiret*) (§ 32, die Scharfsichtigkeit).

Zwei gesonderte Vermögen sind es, die für die eigentliche »Weiterverarbeitung« des von Wahrnehmung, Einbildungskraft und Gedächtnis Vorgeschlagenen zuständig sind. Unter den Begriff der Scharfsichtigkeit (*perspicacia*), die schon Tesauro neben der Geschwindheit als eines der beiden »Grundvermögen« des Witzes bestimmte, fällt der Witz im engeren Sinne, im Bund mit dem Scharfsinn:

»§ 32 c) die natürliche Veranlagung zur Scharfsichtigkeit, durch die alles, was uns die Sinne und die Einbildungskraft etc. vorschlagen, von *acumen* und *ingenium* sozusagen verfeinert wird. Durch diese Vermögen kann auch die Schönheit des Denkens, soweit sie das Gleichmäßige [proportiones] im zur Erscheinung Gebrachten fordert und das Ungleichmäßige [disproportiones] im zur Erscheinung Gebrachten nicht gestattet, und selbst das schöne Gleichmaß des *ingenium* im weiteren Sinne erlangt werden. Da sich das *acumen* nicht selten auch unter dem Namen des *ingenium* verbirgt, wird gelegentlich die schöne Erkenntnis als Ganze dem *ingenium* zugeschrieben. Damit dennoch auch die Scharfsichtigkeit einmal gut mit den übrigen Vermögen der Seele harmoniert, soll sie nur so groß sein, dass sie auf eine auf sie genügend vorbereitete Materie angewendet werden kann.« (Baumgarten 1961)[6]

fern sie in einer Vorstellung und unter sich harmonieren, zum Beispiel der Reichtum und die Größe mit der Klarheit, die Wahrheit und Klarheit mit der Gewissheit, alle übrigen mit der Lebendigkeit, und soweit die anderen Merkmale der Erkenntnis mit ihnen übereinstimmen, erwächst die Vollkommenheit allen Denkens, die allgemeingültige Schönheit der sinnlichen Erkenntnis des zur Erscheinung Gebrachten, vor allem der Sachen und Gedanken, in denen uns die Fülle, die edle Art, das sichere Licht der bewegenden Wahrheit erfreut. [Ubertas, magnitudo, veritas, claritas, certitudo et vita cognitionis, quatenus consentiunt in una perceptione et inter se, e.g. ubertas et magnitudo ad claritatem, veritas et claritas ad certitudinem, omnes reliquae ad vitam, quatenus varia cognitionis alia consentiunt ad easdem, dant omnis cognitionis perfectionem, phaenomena sensitivae pulchritudinem universalem, praesertim rerum et cogitationum, in quibus iuvat copia, nobilitas, veri lux certa moventis]« (Baumgarten 1961).

6. »c) dispositio naturalis ad perspicaciam, qua suggerenda per sensum et phan-

Als Vermögen der Verfeinerung ist das *ingenium* – als *ingenium-acumen*-Komposit – womöglich identisch mit dem *ingenium venustum* selbst. Das andere Vermögen heißt in der »Aesthetica« schlicht »dispositio poetica« (§ 34), in der »Metaphysica« auch »facultas fingendi«, und bezeichnet den kombinierenden und zuschneidenden Zugriff auf die Materie:

»§ 34 e) die poetische Anlage, welche in dem Grade nötig ist, dass sie einer besonders ausgezeichneten Gruppe unter den praktizierenden Ästhetikern den Namen des Dichters verschafft hat. Der Psychologe wird sich darüber nicht wundern, wenn er bedenkt, welch großer Teil des schönen Denkens durch die Kombination und das Zuschneiden des in der Einbildung Erzeugten [phantasmata] geformt werden muss.«[7]

Politur als Verfeinerung, auf den rhetorischen Begriff der Figur gebracht[8], daneben und dazu Formung durch Kombination und Zuschnitt: das sind die Operationen, die die vollkommene sinnliche Erkenntnis hervorbringen. Das Polieren der Materie besteht im Herstellen der Proportion, und zwar als Eigenleistung der Vermögen, in ihrer Harmonie miteinander die Harmonie des zur Anschauung Gebrachten zu erzeugen. Die Metapher der Harmonie – als »Zusammenhauch« der »conspiratio« – ist dabei nicht dem Bereich des Gesichts-, sondern dem des Gehörsinns entnommen. Die Vielfalt der in der Produktion des *phaeonomen* tätigen und zusammenwirkenden ingeniösen Formungsleistungen wird dadurch unterstrichen. Das vor-Augen-Gestellte und

tasiam e.c. acumine et ingenio quasi poliantur. Per has facultas et pulchritudo cognitionis, quatenus proportiones phaenomena poscit et disproportiones phaenomena non admittit, et ipsa pulchra ingenii latius dicti proportio praestanda est. Hinc quoniam acumen sub ingenii nomine non raro simul delitescit, omnis pulchra cognitio nonnumquam ingenio adscribitur. Ut tamen et perspicacia probe conspiret aliquando cum reliquis animi facultatibus, tanta sit, quae non nisi satis sibi praeparatam in materiam feratur« (Baumgarten 1961: § 32). In der Metaphysik, § 572, heißt es – die Ähnlichkeit vollends zur Identität aufrundend: »Habitus identitates rerum observandi est ingenium strictius dictum« (Baumgarten 1963).

7. »§ 34 e) dispositio poetica, quae tanta requiritur, ut excellentiori practicorum aestheticorum classi nomen poetarum conciliaverit. Nec mirabitur psychologus perpendens, quanta pulchrae meditationis portio combinando parescindendoque phantasmata formanda sit« (Baumgarten 1961).

8. Vgl. § 26: »Der Teil der Erkenntnis, in dem man besondere Feinheit offenbart, ist die FIGUR (das Schema). Es gibt Figuren 1) der Sachen und Gedanken, die SENTENZEN, 2) der Ordnung, 3) des Ausdrucks, wohin die Wortfiguren gehören. [Pars cognitionis, in qua peculiaris detegitur elegantia, est FIGURA (schema). Sunt ergo figurae 1) rerum et cogitationum, SENTENTIAE, 2) ordinis, 3) significationis, quo figurae dictionis« (ebd.).

als Figur zur-Erscheinung-Gebrachte verdankt seinen Zusammenhalt einer Feinpolitur, die im Inneren alles Sichtbaren und Greifbaren unsichtbar, nach Art eines Dirigenten koordinierend wirkt.

Das schöne Denken denkt, könnte man formulieren, die Dinge als Anschauliche schön, wobei das Denken als Transformation zu verstehen ist, als aktivisches Umdenken der – schon von der Wahrnehmung und der Einbildungskraft auf diesen ästhetischen Zugriff vorbereiteten – Materie zum schönen Gedanken. Die Schönheit liegt, hier wiederholt Baumgarten die seit Peregrini gültige Autonomie-Bestimmung, nicht im Gegenstand (wenngleich manche Gegenstände von vorneherein nicht taugen), sondern im Denken. Und dieses Denken ist nicht das Denken der Vernunft, sondern der Zugriff des *ingenium* im weiteren Sinne der Herstellung der Proportion und im engeren Sinne (ließe sich mutmaßen) als *Arrangement* der Übereinstimmungen und der Differenzen zur Harmonie der Proportionen. Das Moment des Arrangierens, des Faktiven und Fiktiven des schönen Denkens versucht Baumgarten als Quasi-Futur zu fassen – bereits das »olim« und das »aliquando« in den zitierten Passagen weisen darauf hin.

»§ 39 Das *ingenium venustum* ist natürlicherweise so veranlagt, dass es einmal nicht nur von seinem eigenen vergangenen Zustand, wie auch immer das Gedächtnis ihn wiedererinnert, sondern auch von den äußeren Sinneseindrücken selbst abstrahiert und seine Aufmerksamkeit auf einen erdachten Zustand, wie einen zukünftigen, richtet, diesen, sei er gut oder schlecht, in scharfsichtiger Weise erblickt [intueatur] und mit den angemessenen Zeichen vor Augen zu stellen vermag, unter der Leitung des Intellekts und der Vernunft.«[9]

Dem Absehen vom sinnlich Gegebenen korrespondiert ein Hinsehen, ein Vorstellen als Fiktion einer Quasi-Zukunft. Diese Vorstellung aber wird, als intuierte, zur Darstellung, zum Vor-Augen-Gestellten. Das *ingenium venustum* produziert, in einer Blickbewegung nach innen und im Konsens der Vermögen, das Phänomen, das dann, auf angemessene Zeichen gebracht, als vor Augen stehendes erscheint.

9. »§ 39 Ingenium venustum naturaliter dispositum est, ut aliquando non a statu suo praeterito solum, quicquid memoria regerat, sed ab ipsis sensationibus externis abstrahendo fictum aliquem statum, ut futurum, attendat, eundem, ut bonum vel malum, perspicaciter intueatur et signis convenientibus ob oculos ponere possit, sub intellectus et rationis imperio (§ 30-38)« (ebd.).

5. Figur der ›evidentia‹

Im Vor-Augen-Stellen begegnet, als Produkt dieser Operationen, die rhetorische Figur der *evidentia*. Und in den »angemessenen Zeichen« steckt, als Aufgabe der Rhetorik, die »aesthetica artificialis«, die in großer Ausführlichkeit auf die hier untersuchten einleitenden und grundlegenden Paragraphen folgt. Was das *ingenium venustum* am Ende seiner polierenden und zuschneidenden Operationen – proto-rhetorisch wie eh und je – intuiert, ist das Paradox eines fiktiven *phaenomenon*, das als Spezifikum einer *ästhetischen* Evidenz zu betrachten ist. Die Abstraktion, die dabei vonnöten ist, ist von der »iactura« des Begriffs unterschieden – sie bezeichnet vielmehr jenen Verzicht auf Unmittelbarkeit, der die Evidenz als von jeder sinnlichen Gegenwart abgehobene erst konstituiert. Ganz ohne Rekurs auf topisch Gegebenes gelangt Baumgarten in der Ausfaltung des Phänomenalen als einem von der Einbildungskraft nie unmittelbar Gegebenen und zu Gebenden zu einer Theorie der Erkenntnis, in der das Wahre als zur Erscheinung gebrachtes Faktum und Fiktum des *ingenium* ist – nicht in Konkurrenz, aber in Differenz zur Vernunft- und Verstandeserkenntnis. Noch deutlicher stellt er kurz darauf fest, dass das schöne Denken und dessen (untere) Erkenntnisvermögen nicht weniger sind als die »conditio, sine qua non« der höheren Erkenntnis[10], also des Verstandes und der Vernunft. Auf diese Weise wird das *analogon rationis* zum Fundament, zur Voraussetzung der Vernunft oder beschreibt, in Anselm Haverkamps Zuspitzung, die »elementare[n] Tiefenstrukturen« aller Erkenntnis. Das *ingenium* im engeren Sinne als *perspicacia* und im weiteren Sinne des *ingenium venustum* bringt das *phaenomenon* – so Baumgartens Konstruktion – erkennend zur Anschauung, die Darstellung ist. Als ästhetische hat sie den Schein des Reichtums, der Größe, der Wahrheit, der Klarheit, der Gewissheit und des Lebens, dies sind die Vollkommenheiten des *phaenomenon*. Dieser Schein, als in der in Natur und Kunst gedoppelten Ästhetik hart zu erarbeitender, mag vom Umschlag in die Ideologie ästhetischer Phänomenalität nicht weit entfernt sein. In den Operationen des *ingenium venustum* jedoch steckt jenes Stück rhetorischer Tradition, das in Baumgartens Entwurf die Verdeckung des evi-

10. »Maiores facultates inferiores, eaque naturaliter tales, requiruntur in pulchre cogitaturo. Hae vero non solum esse simul cum superioribus naturaliter magnis possunt, sed ad eas etiam ut conditio, sine qua non, requiruntur« [Die bedeutenderen untern Erkenntnisvermögen, und zwar die natürlich entwickelten, sind für denjenigen, der schön denken will, unerlässlich. Sie sind aber nicht nur zusammen mit den höheren auf natürliche Art entwickelten Vermögen möglich, sondern werden von jenen auch als conditio sine qua non erfordert] (ebd., § 41).

dentiellen Prozesses verhindert, die dann die Figur des Genies hervorbringen wird.

Literatur

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1961): *Aesthetica I/II*, Hildesheim: Olms. [Reprint der Ausgaben Frankfurt/Oder 1750/58].

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1963): *Metaphysica*, Hildesheim: Olms. [Reprint der Ausgabe ^{7}1779].

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus/Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts,* Hamburg: Meiner.

Campe, Rüdiger (2001): »Bella Evidentia. Begriff und Figur von Evidenz in Baumgartens Ästhetik«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 49, S. 243-255.

Haverkamp, Anselm (2002): »Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 76, S. 3-26.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1985): *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Poppe, Bernhard (1907): *Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Stellung und Bedeutung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant; nebst Veröffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens*, Borna-Leipzig: Noske.

Schweizer, Hans-Rudolf (1983): »Einleitung«. In: Alexander Gottlieb Baumgarten, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg: Meiner.

Wolff, Christian (1983a): »Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt«. In: Christian Wolff, *Gesammelte Werke*. I. Abteilung, Band 2, Hildesheim/Zürich/New York: Olms.

Wolff, Christian (1983b): »Der vernünfftigen Gedancken von Gott, der Welt, der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt anderer Theil, bestehend in ausführlichen Anmerckungen«. In: Christian Wolff, *Gesammelte Werke*. I. Abt., Bd. 3, Hildesheim/Zürich/New York: Olms.

Wunschbilder und Augenschein. Zur Funktion innerer und äußerer Bilder bei Pietro Bembo, in Castigliones »Hofmann« sowie in der lyrischen Malerei der Frühen Neuzeit

Kia Vahland

»Son questi quei begli occhi, in cui mirando senza difesa far perdei me stesso?« (Bembo/Dionisotti 1966: 522) – »Sind dies die schönen Augen, in die schutzlos schauend ich mich selbst verlöre?«, fragt Pietro Bembo (1470 bis 1547) beim Anblick eines nicht überlieferten Frauenbildnisses von Giovanni Bellini. Der Dichter stellt diese und andere Fragen in Sonett 20 seiner »Rime« nicht dem Maler, nicht dem Leser und auch nicht Maria Savorgnan, die für das Bildnis Modell gesessen hatte. Stattdessen fragt er die Frau im Bild – und die antwortet nicht. Mit ihrem Schweigen bestätigt sie in Bembos Sicht den Vorwurf gegen die Malerei, der seit Petrarcas ikonischen Sonetten auf Simone Martinis nicht erhaltenes Laurabildnis im Raum steht.[1] Ein Bildnis einer schönen Frau ist demnach ein Versprechen, das nie eingelöst wird. Es verführt den Betrachter zur Liebe, verheißt ihm Seelenfrieden – und lässt ihn dann allein, nämlich ohne Antworten. Indem die gemalte Figur das Spiel der Täuschung perfekt beherrscht, enttäuscht sie den dichtenden Betrachter.

So sieht schon Petrarca im 14. Jahrhundert das schöne, gemalte Gesicht der Laura und erwartet nun von ihm in Sonett 78 des »Canzoniere« auch »voce ed intellecto«, Stimme und Intellekt. Doch sein Ruf »se risponder savesse a'detti miei« (Petrarca/Förster, Grote 2002: 142) – »könnte sie mir nur antworten« – wird nicht erhört. Petrarca betont

1. Für eine sprachgeschichtlich motivierte Analyse der petrarkistischen Metaphern zu Frauenbildnissen vgl. Pozzi: 1981. Für eine kunsthistorische Interpretation vgl. Rogers: 1986. Zu Petrarcas Verständnis von Lebensnähe in Bildnissen vgl. Mann 1998: 15-21.

dabei ausdrücklich seinen Wunsch nach einem geistigen Gespräch: Nicht nur sprechen will er mit dem Bild, sondern auch »ragionar«, diskutieren. Dafür jedoch fehlen der Malerei im Urteil des Schriftstellers die Verstandestugenden (vgl. Baader 1999: 178ff.).Es fragt sich, wie die Künstler des Cinquecento den Vorwurf der mangelnden Dialogfähigkeit ihrer Frauenbildnisse kontern und wie sich ihre fassbaren Werke zu den Vorstellungsbildern der Betrachter und Dichter verhalten. Es geht im Folgenden also um den Dreiklang von imaginärem, lyrischem und gemaltem Bild, der Künstler wie Leonardo da Vinci, Giorgione und Sebastiano del Piombo beschäftigte. Diskutiert wird, welche Bedeutung die petrarkistische Lauraliebe für ihre Arbeit nicht nur als Motiv, sondern auch als Kunst- und Kommunikationsform hatte.

Bekanntlich war Petrarcas auf Italienisch verfasster »Canzoniere« in der Renaissance für ganze Generationen der Gebildeten das Schlüsselwerk, dem sie ihre intellektuelle, sprachliche und affektive Selbstverortung zu verdanken meinten. In großer Auflage verbreitet wurde der Sonettband durch Pietro Bembos 1501 in Venedig herausgegebene Standardausgabe, die »Aldina« (vgl. König 1993: 130). Bis Mitte des Jahrhunderts sind die Sonette daraufhin immer wieder nachgedichtet und bei Hoffesten vorgetragen worden, von professionellen Schriftstellern wie Francesco Maria Molza oder Bembo selbst, aber auch von adligen Dilettanten wie Ippolito de'Medici (vgl. Amante 1896: 80ff.). Zu den Regeln des petrarkistischen Gesellschaftsspiels gehörte es, sich mit den eigenen Gedichten an eine bestimmte Frau zu wenden, die verehrt, aber nicht verführt werden sollte (vgl. z.B. Hempfer 1987: 253-277). Die Praxis mag eine andere gewesen sein; die Rhetorik jedoch verlangte die Unerfüllbarkeit der Liebe, die paradoxerweise gleichzeitig als große Hoffnung wirkte.

Dieses Konstrukt eröffnet eine gedankliche und emotionale Verbindung zwischen wirklicher und utopischer Welt: So real das weibliche Gegenüber ist, so irreal bleibt eine gemeinsame Gegenwart. Eben jenes Spannungsverhältnis wird erst im geschützten Raum der Literatur fruchtbar. Hier muss sich nicht das Leben selbst an der Glückserwartung messen lassen, hier darf sich echter Schmerz wie echte Freude mit reiner Erfindung verbünden. Erlaubt ist sogar die wortreich vorgetragene Offenbarung von Ohnmachtsempfindungen – die ja doch handhabbar bleiben, weil es das schreibende Subjekt ist, das sich seinem eigenen Geschöpf ausliefert und somit letztendlich die Kontrolle über seinen Kontrollverlust behält.

Die petrarkistische Literatur des Cinquecento ist hoch standardisiert und mehr noch dem Prinzip der *imitatio* als dem der *aemulatio* verpflichtet. In moderner Sicht mag es widersprüchlich erscheinen, wie ein Verfasser einerseits gerade nach dem Ausdruck höchstpersönlicher Empfindungen strebt, sich andererseits aber dem Diktat einer so konventionalisierten Formensprache unterwirft. Aus Sicht der Zeitgenos-

sen jedoch lag in dieser Situation die Chance auf eine Korrespondenz von Außen- und Innenleben: Wer seine Selbstwahrnehmung mit Hilfe der strengen Vorgaben in Versmaß und Wortwahl zu artikulieren vermochte, konnte sich zugleich als Teil einer Bewegung wie auch als Autor seines eigenen Lebens verstehen.

Die Sprengkraft von Letzterem ist im frühen Cinquecento nicht zu unterschätzen. In der vortridentinischen Zeit ist die Liebesheirat kein gesellschaftlich akzeptiertes Modell; Ehen wurden nach ökonomischen und familiären Interessen arrangiert.[2] Gleichzeitig florierte besonders in Venedig und Rom die Prostitution, wobei die erfolgreichsten Kurtisanen diejenigen waren, die den petrarkistischen Diskurs beherrschten und sich als innig Geliebte, bisweilen auch Dichterinnen, zu inszenieren wussten (vgl. z.B. Junkermann 1988: 314).

Doch nichts konnte darüber hinwegtäuschen, wie sehr die Lebenswirklichkeit von Zweckehen und käuflicher Sexualität mit den Wünschen und Sehnsüchten kontrastierte, die derweil nicht im Privaten, sondern in den Künsten ihren einzig legitimen Platz fanden (vgl. Bohde 2002: 132ff.). So war der Liebesdiskurs von vornherein ein öffentlicher; in den Dutzenden Streitgesprächen und *trattati d'amore* wurden immer auch Weltbilder verhandelt. Dabei sind die ideengeschichtlichen Einflüsse so vielschichtig, dass sie jede Trennschärfe verlieren: Argumentiert wird sowohl mit Platon als auch mit Aristoteles, die Bibel dient genauso als Stichwortgeberin wie die antike Mythologie, hier wird Salomo bemüht, dort Vergil oder Ovid (vgl. z.B. Flemming 1996: 90ff.). Der besondere Reiz der offenen Debatte lag für alle Beteiligten gerade in dem Spiel von Rede und Gegenrede und in der Fülle intertextueller Bezüge. Deswegen hat sich die neuere Forschung mehrheitlich von den prominenten Versuchen der Vergangenheit verabschiedet, im frühneuzeitlichen Reden über die Liebe eine einzige Lehre auszumachen, sei es den Neuplatonismus, den Epikureismus, die Floraverehrung oder andere Strömungen. Stattdessen richtet sich nun das Augenmerk auf die kommunikativen Aspekte der Debatte, also auf den Dialog als spezifisches Ausdrucksmittel.[3]

Wie eingangs am Beispiel Petrarcas ausgeführt, behaupteten die Schriftsteller gerne ein Monopol ihrer Texte auf Dialogfähigkeit. Mit Ausnahme Leonardos beziehen die meisten norditalienischen Maler nicht verbal, sondern ausschließlich visuell Gegenposition, indem sie also ihre Figuren in Kontakt mit der Außenwelt vor dem Rahmen brin-

2. »per necessità si marita [...] e per diletto s'ama« – »aus Notwendigkeit heiratet man [...] zum Vergnügen liebt man«, heißt es beispielsweise in Bartolomeo Gottifredis *Specchio d'amore* von 1547 (Gottifredi/Zonta 1912: 291).

3. In der Literaturwissenschaft hat Hempfer (1988) den Begriff von der Pluralisierung des Liebesdiskurses geprägt.

gen. Dem zufolge muss eine lediglich bild- und kunstimmanente Interpretation der Liebesbildnisse, wie sie vom 19. bis ins späte 20. Jahrhundert üblich war, unvollständig bleiben. Die Kommunikationsstruktur und der mentale Gehalt dieser Werke erschließen sich nur, wenn die Betrachter in ihrer Ideen- und Affektwelt ernst genommen werden. Dies scheitert normalerweise am Mangel von Quellen, die Auskunft geben könnten über die Beziehungen privater Besteller zu ihren Bildern. Die von Leonardo da Vincis Gemälde der Ginevra de'Benci initiierte Gattung der weiblichen Liebesbildnisse jedoch ist ein glücklicher Sonderfall. Hier nämlich sind seit Petrarca Dichter die idealtypischen und sehr häufig auch die realen Betrachter und Besitzer der Gemälde, so dass etliche Bildgedichte und bildtheoretische Überlegungen aus Rezipientensicht erhalten sind.[4]

Mit ihrer völlig neuartigen Betrachterbeziehung hat das Gemälde der Ginevra schon in den 1470er Jahren einen Paradigmenwechsel in der Geschichte der Frauenbildnisse eingeleitet (vgl. Fletcher 1989: 815-821). Es bricht mit der Bildkonvention des Quattrocento, in der das weibliche Einzelbildnis Teil eines repräsentativen Diptychons ist, also neben dem Porträt des Ehemanns hängt. Leonardos Figur dagegen wendet sich nicht in Profilsicht einem anderen Bild, sondern frontal dem Betrachter selbst zu. Bildbesteller war vermutlich Pietro Bembos Vater Bernardo, der die junge Lyrikerin Ginevra de'Benci wie Petrarca seine Laura in unerfüllter Liebe verehrte (vgl. ebd.: 811-816).

Leonardo pflegte derweil ein eher kritisches Verhältnis zur Dichtung im Allgemeinen und zu Petrarca im Besonderen. Überliefert ist sein Spruch: »Wenn Petrarca vom Lorbeer geschwärmt hat, dann deswegen, weil er gut zu Würstchen und gebratenen Drosseln schmeckt: Ich kann an diesem Geschwätz nichts finden.«[5] So setzt er die Ginevra nicht vor einen Lorbeerstrauch, sondern vor einen Wacholderbusch. Jenseits des antipetrarkistischen Spotts kann man das Gemälde als malerische Gegenposition zur Dichtung begreifen. Im Sinn von Leonardos Paragone-Schriften zeigt sich die Überlegenheit der Malerei über die Dichtung gerade im Bildnis einer begehrenswerten Frau, das in seiner Lebensnähe, Dauerhaftigkeit und Idealschönheit die Natur besser nachahmt und überbietet, als die Literatur dies könnte (vgl. Da Vinci/Milanesi 1989: 19 u.a.).

Bei aller Abgrenzung zu Petrarca nutzt Leonardo als erster Maler bewusst die petrarkistische Konstruktion, um eine bestimmte Affektbeziehung zwischen Figur und Rezipienten herzustellen: Die Figur scheint nahe und ist unerreichbar, ihr Blick ist auf gänzlich neuartige

4. Vgl. Anm. 1.

5. »Se l'Petrarca amò si forte il lauro, fu perch'egli è buon fralla salsiccia e tor(do); io no posso di lor ciancie far tesauro.« (Da Vinci/Richter 1970 II: 312, 1332)

Abbildung 1: Leonardo da Vinci: Ginevra de'Benci

38,8 x 36,7 cm; National Gallery of Art Washington

Weise aus dem Bild gerichtet und lässt sich dann vom Betrachter doch nicht einfangen. Es ist solch eine Intimität bei gleichzeitiger Distanznahme, die den gesamten Bildtypus fortan ausmachen wird.

In ihrer starken Ausrichtung auf den Betrachter und in ihren Verlebendigungsstrategien sind Leonardos Frauenbildnisse und die seiner Nachfolger wesentlich dialogfähiger als das Bildnis Martinis, das Petrarca vor Augen gehabt haben wird. Dieser Wandel spiegelt sich auch in Pietro Bembos Sonetten auf sein Frauengemälde, die sich stark an Petrarcas ikonischen Sonetten orientieren. Im Gegensatz zu Petrarca ist Bembo im Blickkontakt mit der gemalten Frau, was, wie er bemerkt, für ihn gerade die Gefahr ausmacht, sich in dieser Beziehung selbst zu verlieren. Zudem spricht er die Figur direkt an und duzt sie sogar. All das entlastet sie jedoch noch nicht von dem eingangs erwähnten Hauptvorwurf, den Bembo wiederholt: »Se mercé ten prego, non ris-

pondi« (Bembo/Dionisotti 1996: 521f.) – »wenn ich Dich um Gnade bitte, antwortest Du nicht.«

Auch Bembo vergleicht das Verhalten der gemalten Figur mit dem einer petrarkistisch verehrten Frau, die den Mann anzieht, aber nicht erhört. Zur Rhetorik der Zeit gehört neben dem Frauenlob auch die Klage über die Seelenqualen, in welche Laura den Dichter stürzt. Schon bei Petrarca löst nicht nur die Verehrte, sondern ebenfalls ihr Bild durch seine Unerreichbarkeit diese Schmerzensliebe aus. Aby Warburg hat sein Verhältnis zu Bildern einmal mit den Worten beschrieben: »Du lebst und thust mir nichts« (nach Bredekamp 1991: 1). Die Kunstauffassung der petrarkistischen Dichter geht im Gegenteil davon aus, dass die Malerei dem Menschen etwas antut, weil sie allem Anschein zum Trotz letztendlich doch nicht lebt. Bembo erkennt dabei aber auch einen entscheidenden Vorteil der gemalten vor der lebendigen Geliebten: »almen, quand'io ti cerco, non t'ascondi« (Bembo/Dionisotti 1966: 521f.) – »wenigstens versteckst Du Dich nicht, wenn ich Dich suche.«

Der Aspekt der angeblichen Verfügbarkeit ist zentral, weil er in Bembos platonisch geprägter Weltanschauung das gemalte Bild mit dem imaginären Bild vergleichbar macht (vgl. auch Shearman 1986: 182f.; Cropper 1986: 182f.). So schreibt er ebenfalls in Sonett 19 über Bellinis »himmlisches und reines Bild«[6], es ähnele demjenigen, das er von seiner Geliebten im Herzen gemeißelt habe. Auch in Castigliones 1528 erschienenem »Hofmann« parallelisiert die Figur des Bembo die Entstehung und die Eigenschaften von Kunstwerk und Gedankenbild. Der Dichter eignet sich hier seine lediglich seelisch und geistig Geliebte an, indem er sie »in der Einbildung alles Irdischen entkleidet« (Castiglione/Beyer 1996: 129f.)[7], sich also ein inneres, immaterielles Bild von ihr macht (vgl. auch Belting 2001), vergleichbar laut Bembo mit eben dem künstlerischen Prozess, in dem ein Maler oder Bildhauer ein äußeres Bild schafft: »So macht er sie seiner Seele lieb und wert, genießt sie in ihr und hat sie Tag und Nacht, immer und überall bei sich, ohne je einen Verlust fürchten zu müssen.« (Castiglione/Beyer 1996: 130)[8]

Hier wird also die starke Affinität zwischen der *idea* einer Geliebten und ihrem gemalten Bildnis benannt.[9] Beide sind im Gegenteil zur le-

6. »imagine mia celeste e pura« (Bembo/Dionisotti 1966: 521f.).

7. »dentro nella imaginazione la formi astratta da ogni materia« (Castiglione/Barberis 1998: 432f.).

8. »e cosí la faccia amica e cara all'anima sua, ed ivi la goda e seco l'abbia giorno e notte, in ogni tempo e loco, senza dubbio di perderla mai« (Castiglione/Barberis 1998: 433).

9. Im »Hofmann« heißt es dazu, ein Gemälde steigere den Genuss realer weibli-

bendigen Frau immer da – sie können Wünsche erfüllen. Castigliones Bembo verherrlicht die Vorteile der nur geistigen Liebe mit dem Argument, der Verliebte

»wird weder den Schmerz des Abschieds, noch den der Trennung erdulden müssen, weil er seinen kostbaren Schatz stets im Herz eingeschlossen bei sich trägt, und weil sich seine Einbildungskraft im Geist ein viel schöneres Bild dieser Schönheit entwerfen wird, als sie in Wahrheit ist.« (Castiglione/Beyer 1996: 130)[10]

Die Überlegenheit des imaginären Bildes über den Augenschein liegt in seiner Fähigkeit zur Allgemeingültigkeit, zeigt es doch statt des einen unverwechselbaren Menschen die erdachte ideale Summe vieler Schönheiten. Es ist dieser in einem einzigen Vorstellungsbild verborgene Plural, der den Liebhaber von der einzelnen Frau und damit von der äußeren, natürlichen Welt unabhängig macht. Das Gedankenbild kann in der Theorie von Castigliones Bembo also das Subjekt gegen genau jene fesselnden Liebesnöte immunisieren, denen sich die Lauraliebe und auch der junge Bembo früher einmal verschrieben hatten:

»wenn er [der Liebende, Anm. der Verf.] sich der Erwägung hingibt, eine wie harte Fessel es sei, auf die Betrachtung der Schönheit eines einzelnen Körpers beschränkt zu bleiben. Um sich daher aus dieser Enge zu befreien, wird er dieser Schönheit in seinen Gedanken nach und nach so viele Zier beilegen, dass er durch Aufeinanderhäufung aller Schönheiten eine einzige alles zusammenfassende Vorstellung gestaltet [...] und so wird er nicht mehr die einzelne Schönheit einer einzelnen Frau, sondern die allgemeine, die jeden Körper schmückt, betrachten und, von diesem hellen Licht geblendet, gegen das mindere gleichgültig werden und, weil er in einer erhabeneren Flamme erglüht, alles mißachten, was er früher so hoch geschätzt hat.« (Castiglione/Beyer 1996: 130)[11]

cher Schönheit, weil der Betrachter diese durch das Kunstwerk geistig – also im inneren Bild – besser verstehen könne (vgl. Castiglione/Beyer 1996: 56; Castiglione/Barberis 1998: 109f.).

10. »[...] ché chiuso nel core si porterà sempre seco il suo precioso tesoro ed ancora per virtú della imaginazione si formerà dentro in se stesso quella bellezza molto piú bella che in effetto non sarà« (Castiglione/Barberis 1998: 433).

11. »il che gli succederà, se tra sé anderà considerando come stretto legame sia il star sempre impedito nel contemplar la bellezza d'un corpo solo; e però, per uscire di questo cosí angusto termine, aggiungerà nel pensier suo a poco a poco tanti ornamenti, che cumulando insieme tutte le bellezze farà un concetto universale e ridurrà la moltitudine d'esse alla unità [...] così non piú la bellezza particular d'una donna, ma quella universale, che tutti i corpi adorna, contemplarà: onde offuscato da questo maggior lume, non curerà il minore, ed ardendo in piú eccellente fiamma, poco estimarà quello che prima avea tanto apprezzato« (Castiglione/Barberis 1998: 433f.).

Hier trifft sich, freilich ohne das Versprechen der Schmerzlinderung, die Konstruktion des imaginären mit der des künstlerischen Bildes, das dem antiken Topos zufolge ebenfalls Naturüberbietung durch die Summierung vieler realer Schönheiten anstrebt und so mit den *belle donne* um Zuwendung konkurriert.[12]

Solch übermenschlicher Anspruch auf Vollkommenheit erklärt die durchgängige Idealisierung der Frauenfiguren in den Liebesbildnissen im Cinquecento. Schon Jacob Burckhardt bemerkte, in der Nachfolge Giorgiones

»erhob sich glänzend die venezianische Bella, die Darstellung einer ungenannt gebliebenen oder später willkürlich benannten Schönheit in reicher Modetracht oder Phantasietracht. Die Frage: wieweit Porträt? wieweit Ideal? gehört zu den anmutigsten Geheimnissen der italienischen Kunstgeschichte.« (Burckhardt 1919: 220)

Diese Ambivalenz ist konstitutiv: Die Werke meinen zwar in der Regel eine bestimmte Frau, haben jedoch im Gegensatz zu Männerporträts der Zeit keinen mimetischen Charakter. Der völlige Verzicht auf das Postulat äußerer Ähnlichkeit führte beispielsweise dazu, dass sich selbst Isabella d'Este 1534 auf einem Tiziangemälde von einem um Jahrzehnte jüngeren Straßenmädchen vertreten ließ (vgl. Cropper 1986: 176ff.).

Das weibliche Idealbildnis der Renaissance soll nicht eine bestimmte Frau abbilden, sondern den Betrachter gewinnen, indem es der idealen Geliebten in seinem Kopf Gestalt verleiht. Das ist ein wechselseitiger Prozess, überlagern schließlich die gemalten Bilder, ähnlich wie heute der Film zum Buch, wiederum die literarischen und imaginären Bilder. Auf diese Form gebende Kraft der visuellen Kunst vertrauen die Maler, ist doch auf ihrer Seite der Vorteil der größeren Einheit: Würden Petrarcas Leser seine Laura malen, gäbe es viele sehr verschiedene Bilder, unterhielten sich jedoch mehrere Betrachter über dasselbe allen bekannte Frauengemälde, so könnten sie sich schneller verständigen.

Zwischen den gedanklichen und gemalten Wunschbildern besteht – Bembo zum Trotz – ein entscheidender Unterschied, den die Künstler und ihre Theoretiker immer wieder betonen: Die Gemälde sind physisch anwesend, man kann sie anfassen, mit auf Reisen nehmen, oder, wie Leonardo berichtet, sogar küssen (Da Vinci/Milanesi 1989: 16). Sie

12. Bereits Sokrates nannte es als Aufgabe der Kunst, die Schönheit vieler Personen zu einer Figur zu verschmelzen. Zeuxis, Ahnvater der Malerei, gebrauchte mehrere reale Körper für den einen idealen. In der Renaissance weit verbreitet war die Legende, wie er fünf Jungfrauen als Modelle bestellte, um für sein Bild der Helena von jeder nur den schönsten Körperteil zu malen (vgl. z.B. Kris/Kurz 1980: 69f.).

sind Sehnsuchtsbilder, und doch von dieser Welt. So nimmt ein Liebesbildnis eine prekäre Stellung zwischen innerem und äußerem Erfahrungsraum ein: Es soll besser, schöner, verfügbarer sein als eine real existierende Geliebte und zugleich greifbarer und dauerhafter als das flüchtige Bild der Fantasie.

Abb. 2: Giorgione: Laura

41 x 33,6 cm; Kunsthist. Museum Wien

Abb. 3: Sebastiano del Piombo: Frauenbildnis

76 x 60 cm; Gemäldegalerie Berlin

Betrachtet man die Malweise, so fällt auf, wie sehr die Maler darauf abzielen, dass ihre Figuren als vollwertiges Gegenüber wahrgenommen werden, dass sie also quasi ›lebendig vor Augen stehen‹. Dies zeigen zwei Bildnisse in direkter Nachfolge der Ginevra, nämlich Giorgiones Laura und Sebastiano del Piombos daraus abgeleitetes Mädchenbild.[13] Motivisch wird auch hier die Lauraliebe behandelt: Giorgiones Figur sitzt vor einem Lorbeerstrauch, Sebastianos Frau hatte in erster Fassung Lorbeer hinter ihrem Kopf.

Doch sind es keine Gedankenbilder, keine irrealen Erscheinungen, die zu sehen sind. Im Gegenteil strahlen beide Frauen eine massive körperliche Präsenz aus. Zu diesem Zweck der Verlebendigung und Vergegenwärtigung betonen beide Künstler durch gezielten Einsatz der Ölfarbe die Stofflichkeit der dargestellten Materialien. Quasi greifbar

13. Zu Giorgiones »Laura« (datiert 1506) im Wiener Kunsthistorischem Museum zuletzt Kat. Giorgione 2004: 197f. Zu Sebastiano del Piombos um 1511/1512 entstandenem Mädchenbildnis in der Berliner Gemäldegalerie vgl. Vahland 1999.

werden der schwere rote Samt, der leichte transparente Schal, das dünne Unterhemd, die Pelze, die mit feinen Pinselstrichen Haar für Haar wieder gegeben sind. Die Berührung von Pelz und Haut, großflächig bei Giorgione, dezent, aber an zentraler Stelle bei Sebastiano, appelliert über das Auge an den Tastsinn des Betrachters. Die gemalten *belle donne* suggerieren ihm Leibhaftigkeit und die Möglichkeit, auf Tuchfühlung zu gehen. Diese Art des indirekten Körperkontaktes macht die Bilder auf wortlose Art dialogfähig. Hinzu kommt, dass die im Simonidischen Sinn stummen Poesien keineswegs taub sind: Die Figuren haben ein offenes, unverdecktes Ohr für den Betrachter und Sprecher, der vor ihnen steht.

Da diese norditalienischen Maler den Petrarkismus außer als Motiv auch als Kunst- und Kommunikationsform nutzen, bleiben die Frauenfiguren zweideutig wie Petrarcas Laura – auf jede Annäherung an den Mann vor dem Bild folgt eine Abweisung. Bevor Sebastianos Mädchen der Mantel ganz von den Schultern rutscht, fängt sie ihn noch schnell vor der Brust auf. Mit der Rechten weist sie auf ihr Herz, ein Zeichen ihrer Zuneigung, während ihr linker Arm wie eine Schranke die Unüberwindbarkeit des Bildrandes verstärkt. Giorgiones Frau präsentiert zwar eine Brust, schaut aber nicht uns an, sondern jemanden links vom Rahmen. Ob sie den Mantel an- oder doch auszieht, bleibt offen. Sie ist fähig zur Bewegung, Leonardo zufolge ein Merkmal sowohl von Lebendigkeit als auch ein Zeichen von Autonomie der Malerei (Da Vinci/Milanesi 1989: 124ff.). Was die Figur tut und lässt, ist vom Betrachter nicht steuerbar. Die Bildnisse sind also aus Sicht der Künstler längst nicht so verfügbar wie die imaginären Bilder, von denen Bembo spricht.

Das Spiel der Verlebendigung durch Bewegungsabläufe, durch haptische Reize und durch scheinbares Gehör lässt sich auf ein gesichertes Geliebtenbildnis zurückführen, Leonardos um 1490 entstandenes Bildnis der Cecilia Gallerani und ihres Hermelins (vgl. z.B. Garrard 1992: 59-85). Die beiden Figuren agieren als Einheit. Ihre geballte Aufmerksamkeit gilt einem Gegenüber jenseits des rechten Bildrandes, der vermutlich als der Besteller Lodovico zu denken ist. Ihm hält das Tier in Verlängerung des rechten Zeigefingers der Frau seine Tatze wie zum Handkuss hin. Die gemeinsame Geste drückt dabei ein Maximum an Lebendigkeit aus: Die Frau muss den Pulsschlag des Hermelins spüren, das Hermelin den Herzschlag der Frau. Tastsinn und Sehsinn ergänzen und verstärken einander; die Vertikale verbindet das Schauen mit dem Berühren. Den Betrachter vor dem Bild scheint die Frau zu ignorieren. Doch diese Zurückweisung hebt das Tier auf, das an ihrer Stelle den Kontakt aufnimmt. Ihm gelingt es, jeweils ein Auge und ein Ohr dem Mann neben dem Bild zu widmen und eines dem Betrachter vor dem Rahmen.

Abbildung 4: Leonardo da Vinci: Cecilia Gallerani

54,8 x 40,3 cm; Czartoryski Museum Krakau

Zum eigenen Sprechen jedoch reicht es auch in diesem Kunstwerk wieder nicht. So preist der Dichter Bernardo Bellincioni das Bildnis zwar in höchsten Tönen für seine Naturüberbietung. Aber dann macht er Leonardo den alten Vorwurf: »con sua pittura / La fa che par che ascolti, e non favella« (Bellincioni/Shell/Sironi 1992: 49f.) – »seine Malerei macht den Eindruck, dass sie zuhört und nicht spricht.« Solange

man sich ganz im Kontext der petrarkistischen Liebesbildnisse bewegt, ist die alte Klage der Dichter nicht aus der Welt zu schaffen. Die gemalte Frau ist immer so vielversprechend und so unnahbar, so zuhörend und so stumm wie es Petrarcas Laura war, die ja durch ihre Schweigsamkeit den Mann erst zum wortgewaltigen, sich selbst findenden und erfindenden Dichter machte. Und solange die Maler ihre Kunst bereitwillig mit weiblicher Verführungskraft analogisieren, stehen sie unter Täuschungsverdacht und müssen sich Sprachlosigkeit als intellektuellen Mangel nachsagen lassen (vgl. auch Cropper 1986: 176). So korrigiert noch Ludovico Dolces Figur des Aretino seinen Dialogpartner Fabio, wenn der von der Ausdrucks- und Affektfähigkeit gemalter Figuren spricht: »Sembra bene; ma però non favallano né fanno quegli altri effetti.« (Dolce/Barocchi 1960: 153) – »Das scheint nur so, aber sie sprechen nicht und haben auch nicht die anderen Affekte.«

Den Vorwurf der Sprachlosigkeit entkräfteten die Maler schöner Frauen erst, als sich in den religiösen Wirren nach dem *sacco di Roma* das Sujet der petrarkistischen Bildnisse verändert. Vor allem Sebastiano del Piombo malt nun keine stummen Mädchenbildnisse mehr, sondern porträtiert – ohne das Format zu ändern – die Protagonistinnen der spiritualistischen Reformbewegung aus dem Umkreis von Juan de Valdès. In der Öffentlichkeit verkörperten adlige Autorinnen wie Giulia Gonzaga und Vittoria Colonna diese heterodoxe Strömung, die ein asketisches Reinheitsideal und eine verinnerlichte Frömmigkeit predigte (vgl. Firpo 1993). Es sind also hoch gebildete Frauen, die nun in die Verehrungsbilder einziehen – und den Betrachter zur allein selig machenden Christusliebe verführen wollen.

In diesem Zusammenhang gewinnt die alte Rede vom himmlischen Frauengemälde einen ganz neuen Zug (vgl. auch Krüger 2001: 220ff.). Immer noch ist eine weltliche Frau Trägerin dieser Ideen, doch dienen sie nun einem bestimmten spirituellen Zweck, der Liebe zum Göttlichen. Bedenkt man, dass auch der »Canzoniere« Petrarcas sich zu einem guten Teil *in morte* abspielt, so ist diese Entwicklungsmöglichkeit der Lauraliebe schon immanent. Sebastianos Idolschöpfung der schönen Frau als Vorbild der innerkatholischen Reform entspricht dem Bedürfnis der Zeit nach religiöser Reinigung. Die Bücher lesende und publizierende Idealfrau verheißt dem Betrachter genau das, was Petrarca von seinem Laurabildnis nicht bekam: »voce ed intellecto«, geistigen Austausch und Bereitschaft zum »ragionar«. Es ist diese intellektuell erweiterte Dialogfähigkeit der Malerei, die das außergewöhnliche Sujet der lesenden, schreibenden und verstehenden Frau aus künstlerischer Perspektive im alten Streit mit der Dichtung so attraktiv macht: Solch ein Motiv kann die Malerei zum Sprechen bringen.

Nicht zufällig entzündet sich die kunsttheoretische Diskussion zum Paragone Mitte des Jahrhunderts ausgerechnet an den *donne di lettere*. In seiner Verknüpfung der beiden für das künstlerische Selbstbewusst-

sein so wichtigen Topoi Schönheit und Gelehrsamkeit schien dieses Thema geeignet, den Charakter und die Funktionen der Malerei grundsätzlich zu verhandeln. So stellt Benedetto Varchi seinen »Due lezzioni« ein programmatisches Gedicht Michelangelos an Vittoria Colonna voran (vgl. Varchi/Mendelsohn 1982: 96ff.). Ferner diskutiert er den Paragone von Bildhauerei und Malerei ausgerechnet an Sebastianos Giuliabildnis, das in einer Version auf Stein gemalt ist (vgl. ebd.: 129f.)[14]. Hier wird der Dichtung nach wie vor die Rolle des Leitmediums im Kunsturteil zugewiesen, denn Varchi beruft sich dabei auf ein anerkennendes Bildgedicht von Francesco Maria Molza. Sebastiano wird also von den Männern des Wortes dafür gelobt, die Künste miteinander versöhnt zu haben. Das erreicht er mit einem Bildnis der angeblich schönsten Frau der Welt – dem »göttlichen Gemälde« (Vasari)[15] der gebildeten Kirchenreformerin Giulia Gonzaga, die wie keine andere die Vereinbarkeit von Theorie und Erscheinung, spiritueller Idealität und politischer Praxis, Ewigkeitserwartung und irdischem Leben, Tugend und Leidenschaft verkörpert. Ein geeigneteres Sujet, um dies alles auch für die Malerei zu beanspruchen, lässt sich kaum finden.

Es gilt also weiter die alte diskursive Verbindung von Liebe und Malerei, schöner Kunst und schöner Frau. Auf der Suche nach einem zeitgemäßen Kunstideal, das auf den religiösen Umbruch reagieren kann, ist die noch junge Gattung des anbetungswürdigen femininen Einzelbildnisses Mitte des Cinquecento von besonderem Interesse, da sie zwischen Realem und Utopischem vermitteln kann und die Weltlichkeit der Figur mit einem subtil sakralen Anspruch verknüpft.

Doch wird die intime Zweisamkeit von *bella figura* und Betrachter gestört, wenn mit der Heilandverehrung ein transzendentes Drittes hinzukommt, auf das sich nun das Begehren richten soll. So zerbricht die Illusion der Leibhaftigkeit und der Gegenliebe der Bilder, obwohl ihre Sprachfähigkeit immer raffinierter konstruiert wird. Für einen

14. In Sebastianos Werk ist die Auseinandersetzung mit der Skulptur von zentraler Bedeutung. Leider können an dieser Stelle die komplexen kunsttheoretischen Implikationen des Paragone von Bildhauerei und Malerei im Zusammenhang mit Frauenbildern nicht ausgeführt werden. Hingewiesen sei nur auf Petrarcas Anspielung auf Pygmalion in Sonett 78 zu Martinis Laura-Gemälde (Petrarca/Förster 2002: 142). Das Giulia-Bildnis von del Piombo ist mehrfach kopiert worden, auch von Sebastiano selbst. Das Original von 1532 ist vermutlich nicht erhalten. Für einen Überblick über die verschiedenen Fassungen vgl. Roggeri 1990: 60ff.

15. »Sebastiano schuf jenes Bildnis im Verlauf eines Monats, und dank der himmlischen Schönheit jener Frau und einer dermaßen geschulten Hand wurde es ein göttliches Gemälde.« (Vasari/Irlenbusch 2004: 26f.) – »egli in termine d'un mese fece quel ritratto, il quale, venendo dalle celesti bellezze di quella signora e da così dotta mano, riuscì una pittura divina« (Vasari/Barocchi 1965: 97).

kurzen historischen Moment mag es scheinen, als könne der Petrarkismus aufgehen im Spiritualismus, der in der Christusliebe ebenfalls ein verinnerlichtes Liebesideal pflegt. Aber die informelle Reformbewegung scheitert, und das Regelwerk des Konzils von Trient lässt keinen Raum für eine halb sakrale, halb private Bilderverehrung.

Für die affektive wie intellektuelle Selbstfindung des Subjekts um 1500 war in Anlehnung an Petrarca das Wechselspiel von imaginärem, lyrischem und gemaltem Frauenbild noch konstitutiv. Die Malerei nimmt diesen Dreierbund zur Steigerung ihrer Wirkungsmacht in sich auf, kann sie doch so den Rezipienten mit dem einen zugleich idealschönen wie besonderen Bild konfrontieren. Im Institutionalisierungsprozess Ende des Jahrhunderts dann ist die innerweltlich orientierte Form des poetischen Bildnisses nicht mehr gefragt.

Doch die idealisierte Frauenfigur als verfügbares Wunschbild für den Betrachter, als zugleich materialer Ausdruck und Antrieb innerer Sehnsuchtsbilder, aber auch als Spiegelfläche für Schmerz und Schrecken, lebt nach über die Gestalt der *femme fatale* im ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Inszenierung der Popdiven unserer Zeit.

Literatur

Amante, Bruto (1896): *Giulia Gonzaga, Contessa di Fondi*, Bologna: Zanichelli.

Baader, Hannah/Preimesberger, Rudolf/Suthor, Nicola (Hg.) (1999): *Porträt*, Berlin: Reimer.

Barberis, Walter (1998): *Castiglione, Baldesar: Il libro del Cortegiano*, Turin: Einaudi.

Barocchi, Paola (1960): »Lodovico Dolce: Dialogo della pittura intitolato l'Aretino (1557)«. In: Dies. (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Vol. I, Bari: Laterza.

Barocchi, Paola (Hg.) (1965): *Giorgio Vasari. Le Vite de'più eccellenti pittori scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, Florenz: Sansoni.

Bellincioni, Bernardo siehe Shell, Janice/Sironi, Grazioso

Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie*, München: Fink.

Bembo, Pietro siehe Dionisotti, Carlo.

Beyer, Andreas (Hg.) (1996): *Baldassare Castiglione: Der Hofmann*, Berlin: Wagenbach.

Bohde, Daniela (2002): *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Berlin/Emsdetten: Edition Imorde.

Bredekamp, Horst (1991): »›Du lebst und thust mir nichts.‹ Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs«. In: Ders. u.a. (Hg.), *Aby War-*

burg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990, Weinheim: VCH, S. 1-7.

Burckhardt, Jacob (1919): »Die Anfänge der neuern Porträtmalerei«. In: Emil Dürr (Hg.), *Jacob Burckhardt: Vorträge 1844-1887*, Basel: Schwabe, S. 215-227.

Castiglione, Baldesar siehe Barberis, Walter; Beyer, Andreas.

Cropper, Elizabeth (1986): »The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture«. In: Margaret W. Ferguson/Maureen Quilligan/Nancy J. Vickers. (Hg.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago: University of Chicago Press, S.175-190.

Dionisotti, Carlo (Hg.) (1966): *Prose e rime di Pietro Bembo*, Turin: Unione Tip.-Ed. Torinese.

Dolce, Lodovico siehe Barocchi, Paola.

Firpo, Massimo (1993): *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Rom/Bari: Laterza.

Flemming, Victoria von (1996): *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz: von Zabern.

Fletcher, Jennifer (1989): »Bernardo Bembo and Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci«. In: *Burlington Magazine* 12, S. 811-816.

Förster, Karl/Grote, Hans (Hg.) (2002): *Francesco Petrarca: Canzoniere. Triumphe. Verstreute Gedichte*, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.

Garrard, Mary D. (1992): »Leonardo da Vinci. Female Portraits, Female Nature«. In: Dies./Norma Broude (Hg.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York: Westview Press, S. 59-85.

Gottifredi, Bartolomeo siehe Zonta, Guiseppe.

Hempfer, Klaus W. (1987): »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand«. In: Wolf Dieter Stempel/Karlheinz Stierle (Hg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München: Fink, S. 253-277.

Hempfer, Klaus W. (1988): »Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz)«. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 38, Tübingen, S. 251-264.

Irlenbusch, Christina (2004): *Giorgio Vasari. Das Leben des Sebastiano del Piombo*, Berlin: Wagenbach.

Junkermann, Anne Christine (1988): *Bellissima donna: An interdisciplinary study of Venetian sensuos half-length images of the early sixteenth-century*, Berkeley: UMI Research Press.

Katalog *Giorgione* (2004), Kunsthistorisches Museum, Wien: Skira.

Kidwell, Carol (2004): *Pietro Bembo. Lover, Linguist, Cardinal*, London: McGill-Queen's University Press.

König, Bernhard (1993): »Die Anordnung der Gedichte des Canzoniere als Problem der Literaturkritik und der Petrarca-Editionen des 15. bis 19. Jahrhunderts«. In: *Romanistisches Jahrbuch* 49, S. 117-138.

Kris, Ernst/Kurz, Otto (1980): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Krüger, Klaus (2001): *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, München: Fink.

Lucco, Mauro (1980): *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Mailand: Rizzoli.

Mann, Nicholas (1998): »Petrarch and Portraits«. In: Ders./Luke Syson (Hg.), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, London: British Museum Press, S. 15-21.

Mendelsohn, Leatrice (1982): *Paragoni. Benedetto Varchi's ›Due lezzioni‹ and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor/Michigan: UMI Research Press.

Milanesi, Gaetano (Hg.) (1989): *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, Rom: FME.

Pedretti, Carlo (1998): *Leonardo. Il ritratto*, Florenz: Giunti.

Petrarca, Francesco siehe Förster, Karl.

Pozzi, Giovanni (1981): »Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione«. In: Rodolfo Pallucchini (Hg.), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Venedig: Olschki, S. 309-341.

Richter, Jean Paul (Hg.) (1970): *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London: Phaidon.

Rogers, Mary (1986): »Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy«. In: *Word & Image* 4/2, S. 291-305.

Roggeri, Roggero (1990): »I ritratti di Giulia Gonzaga contessa di Fondi«. In: *Civiltà Mantovana* 28-29, S. 61-84.

Shearman, John (1986): *Only connect … Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington: Princeton University Press.

Shell, Janice/Sironi, Grazioso (1992): »Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine«. In: *artibus et historiae*, S. 47-66.

Vahland, Kia (1999): *Sebastiano del Piombos ›Römerin‹: Frauenbild und Frauenbildnis*, (Magisterarbeit), Hamburg.

Varchi, Benedetto siehe Mendelsohn, Leatrice.

Vasari, Giorgio siehe Barocchi, Paola; Irlenbusch, Christina.

Vinci, Leonardo da siehe Milanesi, Gaetano; Richter, Jean Paul.

Zonta, Guiseppe (1912): *Trattati d'amore del Cinquecento*, Bari: Laterza.

Aisthesis und Diskurs

»Eine Art Wahnsinn«. Intellektuelle Anschauung und Goethes Schriften zur Metamorphose

Jocelyn Holland

1. Augen des Geistes

Im Zentrum von Goethes botanischen Forschungen steht eine Theorie der Metamorphose. Diese soll empirische Beobachtungen, die kaum auf einen Nenner zu bringen sind, auf ein und dasselbe Urphänomen zurückführen, welches wiederum, wie Goethe sagt, nur mit »den Augen des Geistes« zu sehen ist. Jene intellektuelle Anschauung, die die Illusion einer Aufhebung der zeitlichen Natur und wirklichen Zeit gestatten würde, ohne die *natura naturans* der *natura naturata* zu opfern, war eine Vorstellung, mit der er schon seit der Zeit seiner ersten botanischen Abhandlung von 1790 nicht mehr vollauf zufrieden war. Dieses theoretische Unbehagen machte sich im Laufe der Jahre mehr und mehr geltend, bis Goethe 1828, in seinem letzten botanischen Aufsatz zur Spiraltendenz, eingestand, wie schwierig, ja geradezu unmöglich es für ihn sei, empirische Beobachtungen zum vertikalen und spiralförmigen Wachstum in eine intellektuelle Anschauung umzusetzen.

Für Goethe war die intellektuelle Anschauung eine im emphatischen Sinne poetische Tätigkeit: Wurde sie auf die rechte Weise aufgefasst, konnte einer vorgestellten Pflanze dieselbe Notwendigkeit zukommen wie einer empirisch vorhandenen. Wie hinlänglich nachgewiesen wurde, erhielt Goethes Denken über eine mögliche Verbindung von Kunst und Natur (oder Kunst und Wissenschaft) entscheidende Anregungen durch Kants »Kritik der Urteilskraft« von 1790 (vgl. Förster 2002). Beispielsweise beschreibt Gottfried Körner in einem Brief an Schiller (datiert auf den 6. Oktober 1790), wie er kürzlich während eines Besuchs bei Goethe mit ihm unvermutet einige »Berührungspunkte« mit Kants Kritik der teleologischen Urteilskraft entdeckt habe und wie sie ihr gemeinsames Interesse an Kant dazu genutzt hätten, »nicht nur über die Natur«, sondern auch über die Kunst zu philosophieren

(vgl. Schiller 1943f., 34.1: 32-33). Die aufs Engste miteinander verbundenen Tätigkeiten einerseits des Wissenschaftlers, der Beobachtungen macht und den empirischen Augenschein arrangiert und interpretiert, andererseits des Künstlers, der sich Pflanzen vorstellen kann, die nicht weniger wirklich als die um ihn herum sind, diese beiden Tätigkeiten umschreiben Goethes Zugang zur Natur. Die folgenden Seiten versuchen zu zeigen, wie eine unscheinbare, aber dennoch folgenreiche Dynamik in Goethes literarischen und wissenschaftlichen Schriften zur Metamorphose der Pflanzen am Werke ist. Von der ersten botanischen Abhandlung bis hin zum letzten Werk über die Spiraltendenz macht sich auf unterschiedliche Weise ein Element der Kontingenz geltend. Dieses Element ist als eine Art gegenläufige Kraft zu den vorhersehbaren Ergebnissen der Anschauung wirksam, wodurch der beständige und gesetzmäßige Gang von Wandel und Entwicklung, so wie er sich dem Auge des Geistes darbietet, bedroht wird.

Goethes Aufsatz »Die Metamorphose der Pflanzen« (1790) ging aus der »Entdeckung« der Urpflanze hervor. Die Urpflanze war keine bestimmte Pflanzenart, wie Goethe einst erhofft hatte, sondern vielmehr ein Typus, der als Erklärungsmodell für die Pflanzenentwicklung herangezogen werden kann.[1] Goethes Theorie der Metamorphose hat seit der Zeit ihrer Veröffentlichung bis heute völlig unterschiedliche Reaktionen ausgelöst. Obwohl Goethe den Aufsatz auf Grundlage seiner eigenen empirischen Beobachtungen erstellte, sind viele seiner Begriffe und Beobachtungen alles andere als neu.[2] Das Werk ist nicht insofern scharfsinnig, als hier die Metamorphose der Pflanzen selbst entdeckt worden wäre, sondern vielmehr durch Goethes einzigartige Weise, diese mit »den Augen des Körpers« und zugleich mit »den Augen des Geistes« zu sehen (durch das also, was er bei Christian Wolff noch vermisst hatte) (vgl. HA 13: 32-34), so dass das empirische Phänomen trotz all seiner Vielgestaltigkeit dennoch mit der Idee der Pflanze zur Deckung kommt. Goethes Begriff der Metamorphose verlangt, dass das geistige und körperliche Auge zwischen dem empirischen Phänomen und dem angeschauten Urphänomen hin und herwechseln. Der Beobachter muss die einzelnen Erscheinungen des Phänomens in

1. Goethe versteht die Idee als unabhängig von Raum und Zeit; aus diesem Grund sind »Simultanes und Sukzessives« in einer Idee »innigst verbunden, auf dem Standpunkt der Erfahrung hingegen immer getrennt« (HA 13: 31).

2. Adolf Portmann weist darauf hin, dass der eigentliche Gedanke hinter Goethes lakonischer Grundaussage zum Urphänomen, »Alles ist Blatt«, von dem englischen Naturalisten Nehemiah Grew bereits im Jahr 1672 ausgesprochen wurde. Das wiederum heißt, dass Grew unterschiedliche Pflanzenorgane mit einer einzigen Vorstellung vom Blatt verband, dabei freilich nicht den Sprung vom empirischen Augenschein zu einer rein intellektuellen Anschauung wagte (Portmann 1987: 135).

einer Reihe, und dies vorwärts wie rückwärts, ablaufen lassen, so als ginge es um einzelne Filmbilder, und er muss sie gleichzeitig in ihrer Ganzheit erfassen.[3] Ein solches Sehen, das den Übergang von der empirischen Beobachtung zur theoretischen Behauptung des Metamorphosen-Aufsatzes umfasst, wird möglich, sobald man sich den Übergang zwischen zwei aufeinander folgenden Stadien der Pflanzenentwicklung vorstellt, die nicht in Echtzeit zu beobachten sind.

Als der Aufsatz zur Metamorphose veröffentlicht wurde, war Goethes Konzeption des Sehens noch nicht gänzlich ausgearbeitet, auch wenn sie für das Verständnis des Textes entscheidend werden sollte. Erst in einem kleinen, drei Jahre später geschriebenen Aufsatz widmet sich Goethe ausschließlich diesem Problem, das nichts Geringeres als die Methode allen wissenschaftlichen Experimentierens betrifft. Mit besonderer Berücksichtigung der Botanik und Optik zielt »Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt« (1793) auf das fundamentale Problem, wie ein tätiges, sehendes Subjekt in seiner Konfrontation mit dem Objekt des wissenschaftlichen Versuchs gedacht werden kann. Goethe favorisiert hier den zusammengesetzten Versuch, der mehrere »Reihen« kleinerer Versuche enthält, denn er »stellt die Formel vor, unter welcher unzählige einzelne Rechnungsexempel ausgedrückt werden« (HA 13: 18). Goethe betrachtet deswegen die mathematische Erkenntnis als die höchste Erkenntnisweise, die zudem am besten die Ergebnisse eines Versuchs auszudrücken vermag. Die diskursive Funktion mathematischer Beweise versteht er eher als detaillierte Darlegungen denn als Argumente (vgl. HA 13: 19). Seine Beschreibung des Versuchs, in dem der Beweis ein diskursiver Spiegel der ganzheitlichen Anschauung ist, entspricht der Theorie der Metamorphose. Die Metamorphose wird also erst im synthetischen Überblick auf das Phänomen anschaulich. Versuch wie Theorie hängen gänzlich von der Einheit zwischen dem Ganzen und seinen Teilen ab, und die Notwendigkeit einer Wiederholung tut dieser Beziehung keinesfalls Abbruch. Die Wiederholung (re)produziert vielmehr das Phänomen im Geist des Beobachters und bestätigt ihm die Richtigkeit seiner Anschauung.[4]

Goethes Gedicht »Die Metamorphose der Pflanzen« (1798) veranlasst den Leser zusammen mit dem lyrischen Ich und dessen Begleiterin zu einer ähnlichen gedanklichen Übung: »Werdend betrachte sie

3. Nach Eckart Förster kann eine erfolgreiche Anschauung nur folgendermassen stattfinden: »First, we must follow a natural process completely, from beginning to end. Second, this process must then be held together, as it were, and viewed as a whole, as a single phenomenon« (Förster 2001: 92).

4. »When we are able to survey an object in every detail [...] grasp it correctly and produce it again in our mind [...] we can say that we intuit it in a real and higher sense« (Förster 2001: 93).

nun, wie nach und nach sich die Pflanze, / Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht« (ebd.: 9-10). Konzipiert als ein pädagogisches Gedankenexperiment zu den Etappen der Pflanzenentwicklung als Manifestationen des Urphänomens, verhehlt es nicht, wie viel es den Aufsätzen zur Metamorphose der Pflanzen und zum Versuch schuldet. Auch wenn man die Elegie als ein Mittel des wissenschaftlichen Denkens zumeist nicht ernst genommen hat, war Goethe mit genau diesem Problem beschäftigt. Ein Jahrzehnt vor Veröffentlichung der Elegie wird in seinen Tagebüchern und Briefen mit Blick auf seine botanischen Studien die Frage aufgeworfen, welche Rolle die wissenschaftliche Theorie in der Dichtung spielen kann. In einem Brief an Charlotte von Stein vom 17. Mai 1787, in dem Goethe den Wert der Urpflanze mit dem »Geheimnis der Pflanzenerzeugung und Organisation« gleichsetzt, legt er nahe, sie könne auch noch zu andere nützlichen Anwendungen taugen. Beispielsweise könne, wer den »Schlüssel« zur Urpflanze verstehe, Pflanzen erfinden, so dass

> »die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.« (LA 9A: 365)[5]

Goethes Vorstellung von der Urpflanze gleitet zwischen wissenschaftlichen und poetischen Diskursen hin und her und stellt zudem in Aussicht, eine vorgestellte Pflanze, wenn sie nur dem richtigen Modell der Zeugung und Organisation entspricht, könne dieselbe »Wahrheit« und »Notwendigkeit« haben wie eine empirische. In den Aufsätzen »Anschauende Urteilskraft« und »Einwirkung der neueren Philosophie« erkundet Goethe, inwiefern seine Lektüre Kants, der ästhetische und teleologische Urteile ein und demselben Urteilsvermögen zuschreibt, sein älteres Vorhaben bestätigt, Kunst und Natur in ihrer Verbundenheit zu betrachten.[6] Bereits im Aufsatz »Einfache Nachahmung der

5. Der Kommentar legt nahe, Goethe habe das Briefdatum fingiert, um sich auf ein beigefügtes zusätzliches Dokument zu beziehen, und das eigentliche Datum des Abfassung sei der 8. oder 9. Juni 1787.

6. Goethe entwarf diese beiden Aufsätze im Jahr 1817, veröffentlicht wurden sie dann 1820 in einer Neuausgabe seiner morphologischen Schriften. In »Einwirkung der neueren Philosophie« beschreibt er, welch Freude er empfand, als er bei Kant lesen konnte, »Dichtkunst« und »vergleichende Naturkunst« seien eng verbunden und derselben Urteilsform zugehörig: »Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen nebeneinandergestellt, Kunst und Naturerzeugnisse eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urteilskraft erleuchteten sich wechselweise« (HA 13: 27). In »An-

Natur, Manier und Stil«, erschienen 1789 in der Februarnummer der Zeitschrift »Der Teutsche Merkur«, befürwortet Goethe mit besonderer Berücksichtigung der Botanik das Ideal eines Künstlers als Wissenschaftler.[7] Zur Frage steht daher, auf welche Weise wissenschaftliche und poetische Sprache bei Goethe in Beziehung treten. Bei seiner Lektüre von Kants »Kritik der Urteilskraft« und während seiner nächtlichen Unterredungen mit Schiller kommt Goethe zu dem Ergebnis, die beiden Sphären seien im Sinne begrifflicher und poetischer Probleme miteinander verbunden.

Die angeführte Elegie bringt eine wissenschaftliche Idee (oder Anschauung) in eine poetische Form und erfindet eine Pflanze, die, weil sie Goethes Theorie der Metamorphose (als »Schlüssel« zur Urpflanze) folgt, tatsächlich »existieren könnte«, ohne dass man dabei »poetischen Schatten und Illusionen« erliegen muss. Die Tagebucheinträge, in denen Goethe die Daten zur Niederschrift der Elegie festhielt (17. und 18. Juni 1798), weisen überdies darauf hin, dass er sich an Diskussionen über die dichterische Darstellung wissenschaftlicher Theorien beteiligte.[8] Die Briefe an Neuenhahn und Knebel, die er während der Folgemonate schrieb, vertiefen zudem das Problem der Elegie. Seinem Brief an Neuenhahn vom 14. September legte Goethe sowohl das Gedicht als auch einen Hinweis auf dessen begriffliche Hintergründe bei:

»Vor einiger Zeit kam ich auf den Gedanken die Idee von Metamorphose der Pflanzen, durch dichterischen Vortrag, noch weiter zu verbreiten und ich lege hier den Versuch

schauende Urteilskraft«, beschreibt Goethe, wie wir uns, »durch das Anschauen einer immer schaffenden Natur, zur geistigen Teilnahme an ihren Produktionen würdig« machen, weshalb ihn nichts mehr daran hindern konnte, Kants »*Abenteuer der Vernunft*« zu bestehen (HA 13: 30-31). Eckart Förster widmet sich den weit reichenden Folgen von Goethes Reaktion auf das »*Abenteuer der Vernunft*«, was sich auf die Paragraphen 80 und 81 in der »Kritik der Urteilskraft« bezieht.

7. »Es ist offenbar, daß ein solcher Künstler nur desto größer und entschiedener werden muß, wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist: wenn er, von der Wurzel an, den Einfluß der verschiedenen Teile auf das Gedeihen und den Wachstum der Pflanze, ihre Bestimmung und wechselseitige Wirkungen erkennt; wenn er die sukzessive Entwicklung der Blätter, Blumen, Befruchtung, Frucht und des neuen Keimes einsiehet und überdenkt. Er wird alsdenn nicht bloß durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern er wird uns auch durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Verwunderung setzen und belehren« (HA 12: 33).

8. »18. Metamorphose der Pflanzen. Gedichte in Ordnung. Nachmittags bey Prof. Fichte. Abends zu Schiller, über die Möglichkeit einer Darstellung der Naturlehre durch einen Poeten«. Goethe: *Tagebücher*, Juni 1798, 20 (vgl. WA III: 2, 212).

bey. Linne war liberal genug auch den Dichter unter denjenigen zu nennen welche der Wissenschaft förderlich seyn könnten, ich wünsche daß mir diese gute Absicht nicht ganz mißlungen seyn möge.« (WA IV:13, 271-272)

Der Brief weist der Elegie eine doppelte Rolle an: Zum einen soll sie den Begriff der Pflanzenmetamorphose für ein breiteres Publikum verständlich machen, zum anderen soll sie der Wissenschaft nützlich sein. Goethe, der zweifelsohne Linnés Glauben teilt, der Dichter könne bis zu den Grundfesten der Wissenschaft vordringen, mutmaßt, der schwedische Botaniker hätte seine Bemühungen mit Wohlgefallen zur Kenntnis genommen.[9]

Die Anschauung des Urphänomens gewährt dem lyrischen Ich eine Wiederholung und Bestätigung seiner Erkenntnis, in der Elegie zur Metamorphose der Pflanzen garantiert dies jedoch zunächst nur seine weibliche Begleiterin: Ihre Initiation in die Geheimnisse der Pflanzenmetamorphose ermöglicht und untermauert seine Erkenntnis. Das lyrische Ich hält sie dazu an, sich eine Pflanze in der ganzen Spannweite ihrer Entwicklung vorzustellen: »Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze, Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht« (9-10). Hierzu muss es jedoch diese Pflanze aus ihrem kontinuierlichen Werden lösen und die Fiktion eines Anfangs schaffen. Die Einzigartigkeit geht daher mit dem unzeitlichen »ersten« zuende: mit der »Gestalt der ersten Erscheinung« und dem ersten »Gebilde«, die das metaphorische Pflanzenkind kennzeichnen. Der Pflanzenzyklus, den sie beobachtet, wird zu einer Allegorie ihrer geistigen Erfahrung und der Transformation, der mit ihr einhergeht.

Freilich bringen die konjunktivischen Vorzeichen des Verses, in dem von einer möglichen Einheit die Rede ist, die Elegie aus dem Gleichgewicht:

> »Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
> Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
> Gleicher Ansicht der Dinge damit in harmonischem Anschaun
> Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.« (HA 77-80)

9. In Goethes Brief an Knebel vom 22. März 1799 heißt es, er habe die Idee eines größeren Projekts noch nicht ganz aufgegeben: »Du hast den kleinen Versuch über die Metamorphose der Pflanzen gut aufgenommen und Herder hat mir auch etwas besonders freundliches darüber gesagt, welches mich sehr ermuntert an das größere Werk zu denken« (WA IV: 14, 52-53). In seinem Antwortschreiben bringt Knebel abermals seinen Beifall für Goethes umfangreiches Projekt zum Ausdruck und ermutigt ihn zu seinem Plan.

Obschon es in Goethes Zeit nicht unüblich war, den Konjunktiv nach der Konjunktion *damit* zu wählen, tritt mit ihm hier an die Stelle eines »wird« ein »sollte« in die ansonsten unfehlbare Logik der Paareinheit. Diese Idee von Kontingenz, die in der Elegie mit der behaupteten »Wahrheit« und »Notwendigkeit« im Widerstreit liegt, kann der möglichen Fehlbarkeit des Menschen zugeschrieben werden. Allgemein gesprochen bezieht sie sich jedoch auf eine Tendenz, die Goethes Theorie der Metamorphose, wie sie hier skizziert wurde, zu widersprechen scheint. Tatsächlich bildet die Elegie hier keine wirkliche Ausnahme, findet sich diese Gegentendenz doch bereits im Aufsatz von 1790 und in Goethes dritter Kategorie der Metamorphose. Goethe beschreibt diese dritte Art als »zufällig«, wozu er einige Fälle von Metamorphose anführt, die durch Insekten »von außen« angestoßen werden und deshalb der Idee der Metamorphose zuwiderlaufen, wie sie dem empirischen Phänomen der Pflanze entspricht (HA 13: 65).[10] Man sollte vielleicht nicht gleich so weit gehen, zu behaupten, in Goethes Gedicht werde tatsächlich diese Art von kontingenter Metamorphose für möglich erachtet, die in dem früheren Aufsatz bewusst beiseite gelassen wurde; doch ist es auffällig, dass beide Modelle der Pflanzenmetamorphose genügend Spielraum gewähren für eine Logik der Kontingenz. Wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, so könnte das, was der Begriff der Metamorphose als notwendig postuliert, in beiden Fällen auch *nicht* vorkommen. Darüber hinaus wird Goethes Aufsatz zur Spiraltendenz ein neuerliches Interesse am Problem des Kontingenten enthüllen, an dem, was in einer ansonsten vorhersagbaren Pflanzenentwicklung nicht »gesetzesmäßig« notwendig ist.

2. Die Spiraltendenz

Fast vierzig Jahre nach Veröffentlichung seines Aufsatzes zur Metamorphose der Pflanzen wurde Goethe durch eine neue Theorie auf dem Feld der Botanik dazu ermutigt, abermals in dieser Disziplin tätig zu werden und sein Frühwerk nochmals zu überdenken. Die betreffende Theorie zielte auf die Spiralgefäße von Pflanzen und behauptete, diese seien Teil einer umfassenderen Tendenz, welche die unterschiedlichen Pflanzenorgane dazu anregt, in Form einer Spirale um eine vertikale Achse herum zu wachsen.

10. An diesem Punkt des Aufsatzes gibt Goethe seinen Lesern eine Anweisung, die derjenigen des Gedichts geradezu widerspricht: Auf Goethes Geheiß hin werden wir von dieser Art der Metamorphose »unsere Aufmerksamkeit wegwenden, weil sie uns von dem einfachen Wege, welchem wir zu folgen haben, ableiten und unsern Zweck verrücken könnte« (HA 13: 65).

Einer der ersten Botaniker, die diese Theorie der Wissenschaftsgemeinde vorstellen sollten, war Carl Friedrich von Martius, ein Professor der Botanik und Kurator der königlich botanischen Gärten in München. Martius präsentierte seine Beobachtungen bei Vorträgen, die er in Berlin und in München für die Isis-Gesellschaft hielt, welche dann 1828 und 1829 die Protokolle als einen zweiteiligen Artikel edierte. Ein Brief von Goethe an Martius vom 28. März 1829 enthält einen ersten (wenn auch flüchtigen) Verweis auf Martius' Entdeckung. Die folgenden drei Jahre jedoch, bis zur Woche vor Goethes Tod im März 1832, zeugen von einer zusehends hektischen Betriebsamkeit. Goethes Korrespondenz, seine zahlreichen Notizen und Tagebucheinträge und nicht zuletzt die Veröffentlichung des Aufsatzes »Über die Spiraltendenz« (1831) bezeugen allesamt seine anhaltende Faszination.[11] In einem Brief an Ernst Heinrich Friedrich Meyer bringt er sein eigenes Erstaunen über die Wende seines Schicksals zum Ausdruck: »Daß ich nahe am Ende meiner Laufbahn noch von dem Strudel der Spiraltendenz ergriffen werden sollte, war auch ein wunderlich Geschick« (WA 4,49: 251).

Goethes Begeisterung für die Spiraltendenz kann teilweise dadurch erklärt werden, dass sie zu seiner eigenen Auffassung der Metamorphose gut passt. Auch Martius unterstreicht diesen Zusammenhang und zitiert Goethe explizit in seiner Rede von 1829, in der er Goethes Konzeption der Metamorphose im Wesentlichen übernimmt und ihr eine mathematische Ordnung unterlegt. Martius stellt hier zu den organischen »Bewegungen« der Blätter fest, dass sie die Blüte als kreisförmige Umläufe bilden und klassifiziert sie entsprechend ihrer Zahl und Größe. In seinem Essay von 1831 bezieht sich Goethe auf die Spiraltendenz als das, »wodurch Blüte und Fruchtstand eigentlich gebildet und bestimmt wird« und fasst Martius' Auffassung zusammen: »Die Konstruktion einer Blüte beruht […] auf einer, für jede Gattung eigentümlichen Stellung und Anordnung einer gewissen Anzahl metamorphosierter Blätter« (LA I: 10, 339). Folgerichtig wagt es Martius, »eine symbolische Bezeichnung für die Einzelnheiten zu unternehmen und ein neues System darauf zu erbauen« (LA I: 10, 339-340). Er übernimmt Goethes Auffassung des Urphänomens, das ja entscheidend für die Theorie der Metamorphose ist, sein Beharren auf der Spirale jedoch legt dem botanischen Diskurs eine Figur zugrunde, deren metaphorische Provenienz nicht zu übersehen ist.[12]

11. Die Forschungsliteratur zu Goethe und der Spiraltendenz beschränkt sich bislang auf ein paar vereinzelte Aufsätze (in erster Linie zur Spiraltendenz als einem literarischen Motiv in Goethes Werk), auf Geschichten der Botanik wie diejenige von Sachs und auf die Kommentare in den unterschiedlichen Goethe-Ausgaben. Vgl. hierzu Hans Froebe (1969), Robert Stockhammer (1993) sowie Aeka Ishihara (2005: 169-197).

Einmal vorausgesetzt, die Theorie der Spiraltendenz hänge von eben jener Anschauung des Urphänomens ab, die schon für Goethes Frühwerk grundlegend war, so könnte man davon ausgehen, Goethe sollte sich ihr ohne größere Schwierigkeiten angepasst haben. Doch bezeugen nicht nur Goethes Notizen und Briefen genau das Gegenteil. Auch lässt sich behaupten, Goethe sei das anschauliche Denken diesbezüglich nicht besonders leicht gefallen. In »Bedenken und Ergebung« schreibt Goethe: »Eine Naturwirkung, die wir der Idee gemäß als simultan und sukzessiv zugleich denken sollen, scheint uns in eine Art Wahnsinn zu versetzen.« (HA 13: 31) Dieselbe Schwierigkeit kommt wieder zutage, sobald Goethe mit der Aufgabe konfrontiert ist, sich die Vertikal- und Spiraltendenzen in ihrer Gemeinsamkeit vor Augen zu führen.[13] Goethe stellt die Spiraltendenz der Vertikaltendenz entgegen; zusammen ersetzen sie die – im Aufsatz von 1790 ausgeführten – Funktionen von »Wachstum« und »Zeugung«. Eine wichtige Unterscheidung besteht darin, dass das Frühwerk zu einer Logik der Alternation neigte, während der Aufsatz zur Spiraltendenz lieber davon spricht, eine Tendenz »herrsche« über die andere oder »überwältige« sie, obwohl beide während der gesamten Pflanzenentwicklung wirksam seien.[14] Goethe gibt zu, es sei schwer – ja sogar »unmöglich« – das gemeinsame Wirken der Vertikal- und Spiraltendenzen in Form einer intellektuellen Anschauung herbeizuzaubern.[15] Er greift deshalb auf

12. Lediglich in Goethes Schriften kommt der Spirale auch außerhalb der Botanik eine grundlegende Vorgeschichte zu. Im Bereich des Anorganischen dient sie als eine »mechanische Erklärung« für den Magnetismus (LA II: 11, »Geschichte des Magnetismus«), sie beschreibt mineralische Formationen (vgl. Goethes Tagebuch vom 6. November 1830 zur Vertikal- und Spiraltendenz im Reich der Mineralien [WA III: 12, 327]) und beschreibt die Erdbewegung, die nach Goethe eine »lebendige Spirale« und »belebte Schraube ohne Ende« ist (LA II: 12, Versuche einer Witterungslehre 1825). Überdies spielt die Spirale als eine geognostische oder astronomische Figur auch in Goethes literarischer Poetik eine wichtige Rolle. Im Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, wandelt Makarie »seit ihrer Kindheit um die Sonne, und zwar, wie nun entdeckt ist, in einer Spirale, sich immer mehr vom Mittelpunct entfernend und nach den äußeren Regionen hinkreisend« (HA 8: 449). Goethe behauptet, es sei der Weg aller »geistigen Wesen«, vom Mittelpunkt weg zur Peripherie hin zu kreisen (HA 8: 449).

13. Eckart Förster zitiert diese Passage, wo er Goethes Begriff der Metamorphose als ein Beispiel des »intuitiven Verstands« interpretiert, so wie er in den Paragraphen 76 und 77 der »Kritik der Urteilskraft« vorgeschlagen wird. Vgl. Förster 2002.

14. »[K]eins kann von dem andern abgesondert gedacht werden, weil nur eins durch das andere lebendig wirkt [...] Aber nötig ist, zur bestimmteren Einsicht [...] sie in der Betrachtung zu trennen und zu untersuchen: wie denn eins oder das andere waltet, bald seinen Gegensatz überwältigt, bald von ihm überwältigt wird, oder sich mit ihm ins Gleiche zu stellen weiß« (LA I: 10, 340).

ein »Gleichniß« zurück:

»Man trete zur Sommerzeit vor eine im Gartenboden eingesteckte Stange, an welcher eine Winde von unten an sich fortschlägelnd in die Höhe steigt, sich festanschließend ihren lebendigen Wachsthum verfolgt. Man denke sich nun Convolvel und Stange, beide gleich lebendig, aus einer Wurzel aufsteigend, sich wechselsweise hervorbringend und so unaufhaltsam fortschreitend. Wer sich diesen Anblick in ein inneres Anschauen verwandeln kann, der wird sich den Begriff sehr erleichtert haben.« (LA 10: 355)

Der Vergleich, den Goethe nahe legt, setzt mindest drei Gedankengänge voraus: Zunächst muss man sich vorstellen, dass die Gartenstange ein lebendiges Wesen ist; alsdann muss man sich die Entwicklung der Stange und – davor noch – der Weinrebe vorstellen, ehe man zu guter Letzt dieses Bild in eine intellektuelle Anschauung transformiert, die identisch ist mit der der Urpflanze. Doch selbst dann ist der Vergleich noch nicht ganz passend, wie Goethe im Entwurf eines Briefes an Kaspar von Sternberg erwähnt.[16] Warum sich nun eine Anschauung der Vertikal- und Spiraltendenzen für Goethe als derart schwierig erweist, weshalb er auf einen Vergleich ausweicht, mit dem er nicht zufrieden ist, und warum er fürchtet, dieses Problem der Spiralförmigkeit sei für die künftigen Generationen eher ein »gordischer Knoten« als ein »liebevoller Knaul«[17], diese Fragen lassen sich am besten beantworten, indem man die Theorie der Pflanzenmetamorphose, so wie sie sich vor und nach Einfluss der Spiraltendenz gestaltete, genauer in Augenschein nimmt (vgl. WA IV: 49, 194).

15. »Die große Schwierigkeit jenes Zusammenwerkens der in Eins verbundenen und verschlungenen Vertikalität und Spiralität dem Anschauen lebendig zu erhalten, die Unmöglichkeit dieses zu leisten drängt mich neulich zu einem Gleichniß, sey es erlaubt solches hier einzuschalten« (WA II: 7, 54).

16. In Bezug auf das Beispiel der Stange und der Winde schreibt Goethe: »Freylich paßt dieses Gleichniß auch nicht ganz, denn im Anfang müßte die Schlingpflanze sich um den sich erhebenden Stamm in kaum merklichen Kreisen herumwinden. Je mehr er sich aber der oberen zartern Spitze näherte desto schneller müßte die Schneckenlinie drehen um endlich in Einem Kreise, auf Einem Diskus sich zu versammeln, dem Tanze ähnlich, wo man sich, in der Jugend, gar oft Brust an Brust, Herz an Herz mit den liebenswürdigsten Kindern, selbst wider Willen, gedrückt sah. Verzeihung diesem Anthro-[po]morphism« (WA IV: 49, 446 – 447).

17. »Die Anzeige unsres werthen Carus von meinem letzten deutsch-französischen Hefte wird mich höchlich erfreuen und fördern. Mit den neu hervortretenden Betrachtungen über die Spiralität übergeben wir den Nachkommen mehr einen gordischen Knoten als einen liebevollen Knaul. Auf diesem Punct [sic] hab ich große Aufmerksamkeit verwendet, andere mögen auch sehen wie sie zurecht kommen« (WA IV: 49, 194).

Nicht anders als in seinem Aufsatz von 1790 gebraucht Goethe hier eine Sprache der Geschlechtercodes, um das Pflanzenwachstum zu beschreiben, und sexuelle Begrifflichkeiten, um die Vertikal- und Spiraltendenzen zu beschreiben. Die Vertikaltendenz »äußerst sich von den ersten Anfängen des Keimens an, sie ist es, wodurch die Pflanze in der Erde wurzelt und zugleich sich in die Höhe hebt« (LA I: 10, 341). Sie richtet die Achse der Pflanzenentwicklung aus, schafft Kontinuität und umfasst »das männlich stützende Prinzip« (LA I: 10, 341). Die Spiraltendenz hingegen ist »das eigentlich Produzierende Lebensprinzip« und »auf die Peripherie angewiesen« (LA I: 10, 341, 345). Goethe beschreibt die Spiraltendenz darüber hinaus als »das Fortbildende, Vermehrende, als solches Vorübergehende, sich von jenem gleichsam isolierend« und in einer überraschenden Wendung als »abschließend, den Abschluß befördernd« (LA I: 10, 357).

Goethe löst die Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit aus ihrer besonderen Beziehung zu den Geschlechtsorganen und versteht diese beiden Metaphern in einem weiteren Sinn, so dass sie sich ohne Einschränkung auf sämtliche Stadien der Pflanzenentwicklung erstrecken können. Der Aufsatz zur Spiraltendenz beschreibt die Wasserpflanze *Valisneria*, in deren Fall männliche und weibliche Fortpflanzungsorgane unterschiedliche Pflanzen einbegreifen. Dieses Beispiel erlaubt es Goethe, vom Besonderen zum Allgemeinen voranzuschreiten und spornt ihn zudem zum freimütigsten Gebrauch einer geschlechterkodierten Sprache an:

> »Kehren wir nun ins Allgemeinste zurück und erinnern an das, was wir gleich anfangs aufstellten: das vertikal- so wie das spiralstrebende System sei in der lebendigen Pflanze aufs innigste verbunden; sehen wir nun hier jenes als entschieden männlich, dieses als entschieden weiblich sich erweisen: so können wir uns die ganze Vegetation von der Wurzel auf androgynisch ingeheim verbunden vorstellen, worauf denn, in Verfolg der Wandlungen des Wachstums die beiden Systeme sich im offenbaren Gegensatz auseinander sondern, und sich entschieden gegeneinander überstellen, um sich in einem höhern Sinne wieder zu vereinigen.« (LA I: 10, 362)

Der letzte Satz erinnert an den letzten Vers in der Elegie zur Metamorphose der Pflanzen – *Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt*. Und in der Tat setzen sowohl der Essay zur Spiraltendenz als auch die Elegie zur Metamorphose von Beginn an »männliche« und »weibliche« Elemente voraus. In seinem Aufsatz zur Metamorphose der Pflanzen von 1790 stellt Goethe die Entwicklung von Geschlechtsorganen während der Fortpflanzungsperiode vor dem Hintergrund des geschlechtslosen Phänomens des Wachstums dar. Das neuere Modell der Vegetation hält an dem androgynen Rahmen fest und besetzt die Elemente von Männlichkeit und Weiblichkeit neu. Obwohl das eine oder andere zu einem gegebenen Augenblick beherrschend sein mag, sind doch so-

wohl die männlichen wie weiblichen Elemente unablässig präsent – genauso, wie das Gedicht männliche und weibliche Präsenz durch den Akt der Anschauung miteinander verbindet.

Verglichen mit seinen früheren Beschreibungen zur Metamorphose der Pflanzen ist der auffälligste Sprachwechsel, der Goethes Beschreibung der Spiraltendenz charakterisiert, sein Beharren auf einem »Abschluß«. Die fragliche Schlussfolgerung könnte empirisch sein (etwa der »Tod« der Pflanze) oder einfach das vorgestellte Ende eines Wachstumszyklus, und Goethes Sprachgebrauch bewahrt eben diese Zweideutigkeit. Er definiert die Spiraltendenz als den »Abschluß des Blütenstandes« (LA I: 10, 355) und weist an anderer Stelle darauf hin, dass sie sich »am auffallendsten bei Endigungen und Abschlüssen« enthüllt (LA I: 10, 342). Die Spiraltendenz ist zudem das, »wodurch die Pflanze ihren Lebensgang vollführt und zuletzt zum Abschluß und Vollkommenheit gelangt« (LA I: 10, 344). Und dennoch enthalten die entsprechenden Passagen in der »Metamorphose der Pflanzen« (1790), die die Bildung von Blüte und Frucht thematisieren, und der anschließende Übergang zur Bildung des Samens und der neuen Pflanze keinen Hinweis auf einen »Abschluß«. Das war freilich zu erwarten, weil Goethe den Begriff der Metamorphose derart konzipiert hatte, dass jedes Stadium der Pflanzenentwicklung in Begriffen der angrenzenden Stadien beschrieben werden kann, was für Blüten ebenso stimmt wie für die Frucht und den Samen. Auch kann es keinen Zweifel darüber geben, dass Goethe seinen Begriff der Metamorphose zwischen 1790 und 1831 so angelegt hat, dass die Vorstellung eines Kontinuums zwischen unterschiedlichen Pflanzengenerationen fragwürdig werden musste. Mit seiner Vorstellung vom »Abschluß« führt Goethe, wie man sagen kann, das Problem des Kontingenten wieder ein, ohne sein Verständnis des Metamorphosenbegriffs revidieren zu müssen. Nach 1831, als Goethe von der Spiraltendenz am »Ende« oder »Abschluß« der Pflanze spricht, wird das Ende des Lebenszyklus (so wie er dem Wachstumszyklus entgegen steht) nicht ausgeschlossen. So benennt etwa eine Anmerkung in den Paralipomena zum Spiraltendenz-Aufsatz »Beyspiele der pathologischen Manifestationen der Spiral-Tendenz. Alter, Absterben, Vollendung seines organischen Laufes« (WA II: 13, 94). Die Möglichkeit, die Spiraltendenz könne sich selbst als Pathologie erweisen, erinnert an Goethes Beschreibung der »dritten« oder »zufälligen Metamorphose« im Aufsatz von 1790, wo er die Möglichkeit der Kontingenz zur Sprache brachte. Das »pathologische« Potential der Spiraltendenz steht deshalb, als ein empirisches Phänomen, im Gegensatz zu jener Anschauung der Spiraltendenz, die sie als »schaffend«, »anhaltend« oder »vorübergehend« erfasst. Der Anschauung der Spiraltendenz als ein Übergang tritt unweigerlich ihre Wirklichkeit als ein Endpunkt hinzu und entgegen.

Goethes sämtliche bekannten Schriften zur Metamorphose – der Aufsatz von 1790, die Elegie von 1798 und der spätere Aufsatz zur Spiraltendenz von 1831 – tragen der Möglichkeit eines Strebens Rechnung, das der Theorie der Metamorphose zuwiderläuft. Dieses Gegenstreben ist auf unterschiedlichen Ebenen wirksam. In Begriffen der Logik formuliert, ist es der Zufall oder die Kontingenz, dass die Metamorphose nicht zustande kommt, wie es von ihr zu erwarten wäre, das heißt wie es eine exakte Anschauung vergegenwärtigen würde. Dieses Element von Kontingenz kann in der dritten Kategorie der Metamorphose gefunden werden, die »von außen« verursacht wird, aber auch als Geste der Ermahnung in der Elegie, die zur künftigen Vereinigung des Paares eher anstachelt als sie zu versprechen, und schließlich als eine Pathologie innerhalb der Spiraltendenz, die das Wachstum zum Erliegen bringt. Das Problem liegt, wie man auch sagen könnte, weniger darin, ob nun die erwünschte Metamorphose zustande kommt, als darin, eine für sie angemessene Beschreibungssprache zu finden. Deshalb beklagt der Aufsatz von 1790 den Mangel eines Worts, das von den empirischen Elementen des wandelbaren Phänomens unterschieden und zugleich, als Metapher, seine genaue Beschreibung ist. Auf dieselbe Weise setzt auch die Elegie ein gleichwertiges »lösende[s] Wort«, voraus, ohne seine Existenz zu verifizieren. Die Thematik der Spiraltendenz kommt auf das Problem einer diskursiven Beschreibung jener Anschauung zurück, die zwischenzeitlich an Komplexität zu gewonnen haben scheint. Der Beobachter muss sich nicht nur die Pflanze in einem andauernden Zustand des Übergangs vergegenwärtigen, um eine genaue Anschauung zu erlangen, sondern mit seinem geistigen Auge auch der Doppelbewegung von Vertikal- und Spiraltendenz Rechnung tragen: Der zweidimensionale »Film« ist zu einem Hologramm geworden. Die Verbindungen, die zwischen diesen drei epochalen Augenblicken in Goethes Denken hervorgetreten sind, zeitigen noch andere Folgen für seine Auffassung von Form. Wenn man für gewöhnlich dazu tendiert, von Goethes Form zu behaupten, sie entstehe stets aus einer vorangehenden Form, um bruchlos in eine andere überzugehen, dann stellt nach der hier vorgestellten Analyse die »Gegentendenz« eine problematische Spannung dar. Diese Spannung besteht zumindest in Goethes Spätwerk darin, dass die Form in der Tat ein Ende haben kann, das sich von einer Teilung oder Trennung als wahrnehmbares Phänomen – welches wiederum die Geburt eines getrennten Organismus, einer getrennten organischen Form definiert – deutlich unterscheidet. Was aus alledem für das Formproblem in Goethes Spätwerk folgt – und auf einer breiteren Materialbasis für seine poetischen Texte untersucht werden könnte –, wäre die These, dass die Vorstellung von einem »Ende« oder, provokanter, von einem »Tod« eine immanente Komponente in Goethes Formbegriff darstellt, eine Komponente, die

die Forschung bisher übersehen hat. Mit der Einführung dieser endlichen Dimension ist auch die Anschaulichkeit der Goetheschen Form selbst infrage gestellt. Vielmehr findet sie sich in der Spiraltendenz einer permanenten Metamorphose unterworfen, die Goethe nur noch als ›eine Art Wahnsinn‹ fassen kann.

Übersetzung: Burkhardt Wolf

Literatur

HA *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, München: Beck, 1981.

LA *Die Schriften zur Naturwissenschaft: vollständige mit Erläuterungen*. Weimar: H. Böhlaus Nachfolger, 1989f.

WA *Goethes Werke*, *Weimarer Ausgabe*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987f.

Förster, Eckhart (2001): »Goethe and the ›Auge des Geistes‹«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75(1), S. 87-101.

Förster, Eckart (2002): »Die Bedeutung von § 76, § 77 der Kritik der Urteilskraft für die Entwicklung der nachkantischen Philosophie«. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*. 56(2): S. 169-190.

Froebe, Hans (1969): »Ulmbau und Rebe«. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Tübingen, S. 164-193.

Ishihara, Aeka (2005): *Goethes Buch der Natur. Ein Beispiel der Rezeption naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und Methoden in der Literatur seiner Zeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Portmann, Adolf (1987): »Goethe and the Concept of Metamorphosis«. In: Frederick Amrine/Francis Zucker/Harvey Wheeler (Hg.), *Goethe and the Sciences: A Reappraisal*, Dordrecht: Reidel.

Schiller, Friedrich (1943f.): *Werke. Nationalausgabe,* Weimar: H. Böhlaus Nachfolger.

Stockhammer, Robert (1993): »Spiraltendenzen der Sprache. Goethes Amyntas und seine Theorie des Symbols«. In: *Poetica* 25, S. 129-154.

Wackenroder und die Kunst der inneren Schau

Peter Brandes

Wenn ich mich über etwas – eine Frage, ein Problem, eine Konstellation – äußern will und im Rückgriff auf meine Wissensfundamente diese Äußerung in einen allgemeinen Rahmen, in einen öffentlichen Raum zu stellen versuche, so wird dieser Akt im Vertrauen auf die mögliche Evidenz des Auszusagenden statthaben. Ich meine, ich glaube, die Gewissheit der Proposition im Akt des Aussagens verbürgen zu können. Die Möglichkeit zu glauben versetzt mich in die Lage, etwas als evident zu postulieren. Es ist dabei nicht notwendig, dass ich sage: ›es ist evident, dass Wackenroder die innere Anschauung zum Paradigma der Kunstproduktion erhebt‹ – es genügt schon die bloße Hypothese, um den Schein einer Gewissheit der Erkenntnis zu erzeugen. Das Glauben, auf dem diese Gewissheit des Aussagens beruht, ist zum einen ein Glauben an die Sprache als gesichertes Äquivalentensystem der kommunikativen Verständigung und zum anderen ein Glauben an die Evidenz des Glaubens selbst.[1] Denn nur in einem rückhaltlosen

1. Das Wort G*lauben* kann gleichermaßen eine religiöse Praxis wie ein Vorstufe des Wissens bezeichnen. Als ein Meinen oder Fürwahrhalten kann es durch argumentative Begründung zur Gewissheit werden. Kant betrachtet das Glauben als ein subjektiv zureichendes und objektiv unzureichendes Fürwahrhalten. Es stellt die mittlere der drei Stufen des Führwahrhaltens dar: Meinen, Glauben und Wissen (vgl. Kant 1978: 829-838). Obgleich es für Kant im doktrinalen Glauben kein Wissen von der Existenz Gottes gebe, spricht er dieser Form des Glaubens gleichwohl eine »moralische Gewißheit« (ebd.: 836) zu. Aber auch der jüdisch-christliche Begriff des Glaubens geht von einer gewissen Evidenz des Glauben aus. Im Alten Testament erscheint Glaube vor allem als Vertrauen, das sich in der Treue gegenüber den göttlichen Weisungen äußert. Im Neuen Testament wird diese Form des Glaubens auf den vertrauenden Gehorsam gegenüber Jesus übertragen. Bei Paulus erhält der Glaube eine tragende Rolle im christlichen Heilsgeschehen und gehört neben der Liebe und der Hoffnung zum Fundament der christlichen Lehre: »Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei« (1. Kor. 13,13). Neben dem Vertrauen bleibt aber auch der Aspekt des Erkennens und des Wissens für den christlichen Glaubensbegriff bestimmend. Die vorgebliche Unvereinbarkeit von Glauben und Wissen, wie

Vertrauen auf das subjektunabhängige Vermögen der Sprache, wahre Aussagen in einer allgemein verständlichen Form auszusprechen, wird Evidenz möglich. Nicht der Gehalt der Aussage verbürgt die Gewissheit der Erkenntnis, sondern das semiotische System der Bedeutungsgenerierung. Diese Abhängigkeit des Aussagens von dem System der sprachlichen Zeichen, welches im Gebrauch seine stete Beglaubigung erfährt, muss dem philosophischen und wissenschaftlichen Diskurs als ungenügend erscheinen.[2] Einen gleichermaßen evidentiellen Charakter kommt auch dem Bild zu, das stets auf eine echte lebendige Nachahmung abzielte. Diese persuasive Macht der Bilder ist nicht erst seit dem Iconic Turn in die Wissenfundamente von Philosophie, Kunstkritik und Rhetorik eingedrungen. Bekanntermaßen wussten bereits die antiken Philosophen sich die Macht der Bilder zu bedienen. So nutzte Platon die Form der metaphorischen und gleichnishaften Rede, um seiner Vorstellung der *idea* Evidenz zu verleihen. Die Anschauung der Idee und nicht etwa der sprachliche Aussageakt bewirkt die Erkenntnis des Guten. Bereits diese Form der Anschauung figurierte das Sehen als unsinnliche, intellektuelle Tätigkeit, die von der materiellen Form der Bildlichkeit, den *eikones*, Abstand nahm (vgl. Patzig 1988). Die Einsicht in das Gute ergibt sich im siebten Buch der »Politeia« nicht so sehr aus der Logik der Aussage, sondern aus der inneren Schau der Ideen (vgl. Platon 1982: 514a-517c).[3] Für Kant ist dieser Weg einer intellektuel-

sie etwa Hegel behauptete, lässt sich letztlich nicht nachweisen. Es ist daher der Begriff des Glaubens hier nicht auf die Bedeutung des religiösen Glaubens eingeschränkt. Vielmehr gehe ich davon aus, dass die Struktur des Glaubens sowohl die religiösen wie die wissenschaftlichen und philosophischen Diskurse bestimmt. Denn all diesen Diskursformationen liegt das Vertrauen in das System der sprachlichen Vermittlung und der Möglichkeit von wahren Aussagen zugrunde. Während der religiöse Glaube sich zuerst und vor allem durch Namen (die Namen Gottes et cetera) vermittelt, bezieht sich der philosophische Glaube mehr auf Begriffe. Mit Kant könnte man auch von einem Offenbarungsglauben und einem Vernunftsglauben sprechen (vgl. Kant 1993: 833ff.). Damit ist aber auch schon die Fragilität der Grenzziehung zwischen religiösem und philosophischen Glauben angedeutet. Für Kant ist nämlich der Vernunftsglauben selbst Bestandteil der christlichen Lehre, durch welchen diese sich zu legitimieren sucht (vgl. hierzu auch Derrida 2001).

2. Auf die besondere Rolle und Funktion des wissenschaftlichen Vortrags in diesem Zusammenhang hat Sibylle Peters in einem jüngst erschienen Aufsatz hingewiesen (vgl. Peters 2005). Demzufolge scheint es der modernen wissenschaftlichen Rede eigentümlich zu sein, dass sie Evidenz im Vollzug, im Akt des Vortrags selbst generiert. Die Wissenschaft steht daher, wie Peters argumentiert, »in jedem Vortrag aufs Neue auf dem Spiel« (Peters 2005: 44).

3. Platons Konzept der *idea* sah freilich noch keinen Widerspruch in der Vereini-

len Anschauung nicht mehr gangbar (vgl. Frank 1987); sie ist allenfalls als philosophisch nicht kommunizierbare Möglichkeit von Erkenntnis denkbar.

Dagegen vertraut Descartes' Methode der Erkenntnis durchaus noch auf die Kraft der inneren Schau, wie sie bei Platon vorgezeichnet ist. Bei Descartes wird dabei der Aspekt des Glaubens in besonderer Weise hervorgehoben: als Notwendigkeit des Glaubens für den richtigen Gebrauch der Vernunft. Um das Glauben jedoch vom Aberglauben abzukoppeln, ist es notwendig den vernünftigen Grund des Glaubens herauszuarbeiten. Hierfür dient die Figur des Täuscher-Gottes, die alle vermeintlichen Gewissheiten anzweifelt (vgl. Descartes 1986: 72/73). Nur das denkende Ich bleibt über jeden Zweifel erhaben und ermöglicht die Gewissheit der Aussage: »Sum certus me esse rem cogitantem.« / »Ich bin sicher, daß ich ein denkendes Ding bin« (Descartes 1986: 98/99).

Die so hergestellte Gewissheit hat ihren Grund letztlich im Glauben. Die *theoria* als innere Schau figuriert den Zweifel als Medium der Selbstvergewisserung des Denkens, das sich in seiner Selbsttätigkeit stets beglaubigt. Erst aus dem Zweifel an dem fraglos Geglaubten kommt Descartes zur Aussage der Evidenz des Ich. Auch die sinnliche Anschauung zweifelt er an und erst indem er die Augen schließt, gelangt er zur Gewissheit des denkenden Ichs. Diese innere Schau generiert eine Evidenz, die glaubhaft erscheint: das Faktum des denkenden Ichs. Descartes' Methode erscheint als Anschauung des Unsichtbaren gleichermaßen metaphysisch wie ikonoklastisch zu sein. Das Visuelle wird – wie bereits bei Platon – in die Sphäre der Täuschung verwiesen. Ein solcher Bezug auf das sich selbst reflektierende Ich findet sich auch in den Texten der Frühromantiker. Deren Bezugspunkt ist freilich nicht Descartes, sondern neben Fichtes Philosophie vor allem die Kunst der Renaissance und insbesondere jener italienische Maler aus Urbino, der oft auch mit dem Beinamen »der Göttliche« versehen wurde: Raffaelo Sanzio (1483-1520). Auch Raffael gelangt nach einem brieflichen Selbstzeugnis zu einem Konzept der inneren Schau, die kunstgenerierend ist. Es sei eine *certa idea*, eine gewisse Idee, die diesen Künstler leite, und die Wackenroder zu seiner Erzählung von ›Raffaels Traum‹ (vgl. Belting 1998: 83ff.) inspirierte.

gung von Begriff und Bild. Zur Funktion des Bildlichen bei Platon und in der Geschichte der Philosophie vgl. Taureck 2004.

1. Certa idea

Leitete Descartes mit seinen »Meditationes« (1641) die Epoche der Evidenz als Epoche des sich selbst denkenden Subjekts ein, so scheint Raffael mehr als hundert Jahre zuvor eine bildliche Anschauung des Göttlichen als ästhetische Evidenzverheißung zu inaugurieren. Die Anschauung ist somit beiden Konzepten der *evidentia*[4] inhärent, doch die eine verspricht eine Evidenz des Denkens, die andere eine Evidenz der Bilder. Raffaels hier in der Rezeption und Übersetzung Wackenroders zu diskutierendes Konzept der inneren Schau beruht auf der Vorstellung einer Gabe der Bilder. In einem Brief aus dem Jahr 1514 schreibt Raffael: »Ma essendo carestia e de i buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente.« (Bellori 1968: 100) / »Da nun Mangel an gutem Urteil [wörtl.: an guten Kunstrichtern; P.B.] wie an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer bestimmten Idee, die mir in den Sinn kommt« (HKA I: 440).[5]

Raffaels Bemerkung steht im Kontext eines Antwortschreibens an den Grafen Castiglione, in welchem er von der Bürde schreibt, die der Papst ihm auferlegt hat, indem er ihm in der Nachfolge des verstorbenen Freundes Bramante den Bau des Petersdoms anvertraut hat.[6] Raffael gibt sich hier als ehrgeiziger Künstler zu erkennen, der die »schönen Formen der antiken Bauten zu finden« (ebd.) sucht. Gleichzeitig erklärt er sein eigenes Schaffen mit Bescheidenheitsformeln. In Bezug auf Castigliones Brief heißt es: »Wegen der Galatea würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn nur die Hälfte der Dinge darin wären, die mir Euer Wohlgeboren schreibt« (ebd.). Es ist also nicht eine von Raffaels Madonnen-Darstellungen, wie es Wackenroders Text suggeriert, auf die er hier Bezug nimmt, sondern das 1511 entstandene Gemälde »Der Triumph der Galatea«.

Dieses Zitat ist es nun, das gleich zwei Mal an prominenter Stelle in den klassisch-romantischen Kunstdiskurs der Goethezeit eingeht. Wackenroder setzt es in seinen »Herzensergießungen« im Kontext einer Kritik der spätaufklärerischen Kunstauffassung ein. Winckelmann zitiert bereits in seinen »Gedancken über die Nachahmung der Griechi-

4. Cicero gebrauchte das Wort *evidentia* ursprünglich als Übersetzung des griechischen *enargeia*, das in der griechischen Philosophie »als Augenscheinlichkeit und offenkundige Präsenz im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung« (Halbfass/Held 1972: Sp. 830) aufgefasst wurde. Zum Begriff der Evidenz vgl. außerdem Rüdiger Campes Aufsatz »Evidenz als Verfahren« (Campe 2004).

5. Hier und im Folgenden zitiert nach der Übersetzung von Silvio Vietta.

6. Nach Vasaris Zeugnis berief Papst Julius II. auf Ratschlag seines Architekten Bramante Raffael 1508 nach Rom, um dort die Wohnräume des Papstes neu zu gestalten (vgl. Vasari 1996: 51).

schen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst« (1755) den Brief Raffaels, um damit das ästhetische Verfahren der griechischen Kunstproduktion zu veranschaulichen: »So bildete Raphael seine Galathea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Balthasar Castiglione: ›Da die Schönheiten‹, schreibt er, ›unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung‹ « (Winckelmann 1968: 34f.).

Winckelmann kannte den Wortlaut des Briefes aus Pietro Belloris 1695 erschienenen Werk »Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino«. Für ihn ist im Kontext seiner Schrift, die sich mit der griechischen Kunst auseinandersetzt, wichtig, die Darstellung der aus der antiken Mythologie stammenden Galatea explizit zu erwähnen. In seiner freien Übersetzung des Zitats bleiben allerdings die »buoni giudici« unerwähnt. Wie später bei Wackenroder wird hier die Möglichkeit eines vergleichenden Kunsturteils ausgeklammert (vgl. Mittner 1953: 555, Anm. 1). Demgegenüber nimmt der Topos des inneren Bildes oder Urbildes eine herausragende Stellung ein. Bei Wackenroders Übersetzung der Briefstelle, der neben Bellori auch Winckelmanns Übersetzung kannte, wird dieser Aspekt noch deutlicher akzentuiert: »Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt« (HKA I: 56).

Die Erwähnung der Galatea entfällt in diesem Zusammenhang zugunsten eines unbestimmten Madonnen-Bildes. Diese Ersetzung der Galatea durch die Madonna wurde in der Forschung oftmals als eine Ablösung der antiken Mythologie durch die christlich-romantisierende gedeutet (vgl. Dessauer 1907, Mittner 1953, Strack 1978). Wesentlich ist aber an diesem Vorgehen zunächst die Löschung einer bildlichen Referenz, die als Vorbild gedeutet werden kann. Denn dies soll offenbar gerade ausgeschlossen sein, dass das innere Bild der poetischen Erzählung auf ein reales Gemälde rückzubeziehen wäre. Die Übersetzung des italienischen ›certa idea‹ durch ›ein gewisses Bild im Geiste‹ scheint mir daher der entscheidende Umschlagpunkt der Wackenroderschen Bildkonzeption zu sein. Indem Wackenroder die *idea* anders als Winckelmann nicht als Idee, sondern als Bild auffasst, erhält der Begriff des Bildlichen eine andere, die Narration gleichsam begründende Funktion. Diesem Begründungszusammenhang, der eine Evidenz des Bildlichen in Kraft zu setzen versucht, soll im Folgenden nachgegangen werden.

2. Raphaels Erscheinung

Die »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« erschienen anonym 1796 mit der Jahreszahl von 1797. Erst in den 1798 erschienenen Roman »Franz Sternbalds Wanderungen« gibt Tieck Wa-

Abbildung 1: Raffael: Sixtinische Madonna

1512/1513, Öl auf Leinwand, 269,5 x 201 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. 93

ckenroder und sich selbst als Verfasser der »Herzensergießungen« zu erkennen. In der Forschung war die Frage der Autorschaft bezüglich der einzelnen Texte lange Zeit höchst umstritten (vgl. HKA I: 283).

Mittlerweile gilt jedoch als sehr wahrscheinlich, dass bis auf fünf Texte alle Beiträge von Wackenroder stammen.[7]

Der kleine Text mit dem Titel »Raphaels Erscheinung« hat für den Zusammenhang der »Herzensergießungen« einen programmatischen Status. Hier legitimiert und begründet der fiktive Klosterbruder nicht nur seine Kunstanschauung[8], sondern auch seine Schreibweise, seine Kritik der Wortsprache, durch die die Evidenz der poetisch-göttlichen Bild-Gebung gewissermaßen vor Augen gestellt wird. Der Text bewegt sich dabei wie der gesamte Band zwischen kunsttheoretischer Abhandlung und fiktionaler Erzählung (vgl. Furst 1996). Eine eindeutige Zuordnung zu einer Gattung ist, wie Martin Bollacher bemerkt, nicht möglich (vgl. Bollacher 1981: 40-43).

Das von Tieck verfasste Vorwort der »Herzensergießungen« konturiert nur die Biografie des Klosterbruders und sucht damit die Authentizität der Schrift des Klosterbruders, der bereits im Titel Erwähnung findet, zu untermauern. Für Wackenroder war diese auf die Figur des Klosterbruders abzielende Evidenzversprechung wohl eher von untergeordneter Bedeutung. Denn sein erster Text in dem Band verlagert die Kraft der *evidentia* auf die Kraft der Namen sowie auf die Authentizität handschriftlicher Zeugnisse. So setzt Wackenroders Text auch anders als Tiecks fingiertes Vorwort nicht mit der Exposition des schreibenden Ich, sondern mit der Künstlerbegeisterung (vgl. Kemper 1993: 3ff.) als Satz- und Aussagesubjekt ein. Tieck betont die Einsamkeit, die das Ich – ähnlich wie bei Descartes' »Meditationes« – produktiv werden lässt: »In der Einsamkeit eines klösterlichen Lebens, in der ich nur noch zuweilen dunkel an die entfernte Welt zurückdenke, sind nach und nach folgende Aufsätze entstanden« (HKA I: 53).

Konstatiert hier die Kopula ›sind‹ ein singuläres Ereignis, die Niederschrift der Aufsätze, so setzt Wackenroders Text mit einer apodiktischen überzeitlichen Aussage ein, die das Verb ›sind‹ zur unbedingten Setzung von Evidenz verwendet: »Die Begeisterungen der Dichter und Künstler sind von jeher der Welt ein großer Anstoß und Gegenstand

7. Tieck werden dabei die folgenden Texte zugeschrieben: *An den Leser dieser Blätter*, *Sehnsucht nach Italien*, *Ein Brief des jungen Florentinischen Mahlers Antonio*, *Brief eines jungen deutschen Mahlers*, *Die Bildnisse der Mahler*. Die in der Forschung oft diskutierte Frage, ob Tiecks Texte den Zusammenhang der *Herzensergießungen* verfälsche (vgl. Bollacher 1983: 7-19; Littlejohns 1996: 109-112), wird in diesem Kontext nicht weiter verfolgt werden, da ich mich im Wesentlichen auf die Lektüre des – chronologisch gesehen – ersten Textes von Wackenroder beschränken und nur einen vergleichenden Blick auf Tiecks Vorwort *An die Leser dieser Blätter* werfen werde.

8. Raffaels Kunstanschauung ist, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, keineswegs mit Kunstandacht gleichzusetzen, wie dies Ulrich Barth in einer etwas einseitigen Interpretation der *Herzensergießungen* tut (vgl. Barth 2004).

des Streites gewesen« (ebd.: 55). Der Text beginnt also mit dem Konstatieren eines Widerstreits zwischen Künstlerbegeisterung und der Welt. Die Welt wird im nächsten Satz näher spezifiziert, indem die gewöhnlichen Menschen den Kunstgenies gegenübergestellt werden. Sehr richtig hat daher Rolf Wiecker erkannt, dass der Klosterbruder hier keine Meditation schreibt, sondern eine gezielte Polemik lanciert und dabei versucht sein Kunstverständnis argumentativ zu untermauern (vgl. Wiecker 1976: 48). Der Text »Raphaels Erscheinung« ist also kein Gebet oder Geständnis, wie Tiecks Vorwort glauben machen könnte, sondern eine rhetorisch geschulte Argumentation zugunsten der Künstlerbegeisterung. Die von Wiecker bemerkten Widersprüche in der Argumentation (vgl. Wiecker 1976: 49ff.) lassen allerdings weniger, wie Wiecker meint, auf eine Verschleierungsstrategie des Klosterbruders und damit einhergehend eine vorsätzliche Täuschung des Lesers schließen. Vielmehr verweist die Argumentationshaltung, die immer auch als poetische Herstellung von Glaubhaftigkeit erkennbar bleibt, auf die grundsätzliche Aporie von Evidenz. Wackenroder weist nämlich nachdrücklich auf den Glauben als Gründungszusammenhang von Evidenz hin: »Ich, für mein Theil, habe von jeher diesen Glauben bey mir gehegt; aber mein dunkler Glauben ist jetzt zur hellsten Überzeugung aufgeklärt worden« (HKA I: 56).

Wie gelangt aber nun der Klosterbruder zu seiner gesicherten Erkenntnis, dass große Kunst »nur durch göttliche Eingebung« (ebd.: 56) möglich sei? Zunächst untersucht er den Streit zwischen Begeisterung und Welt auf der Ebene der Kommunikation: »Die sogenannten Theoristen und Systematiker beschreiben uns die Begeisterung des Künstlers von Hörensagen« (ebd.: 55).[9] Nicht aus der unmittelbaren Kommunikation mit dem Künstler leiten diese Kunstkritiker ihre Urteile ab, sondern sie erhalten ihre Informationen aus zweiter Hand. Die direkte kommunikative Erfahrung und Anschauung der Künstlerbegeisterung bleibt aus und doch, so kritisiert der Klosterbruder, reden sie »von der Künstlerbegeisterung, als von einem Dinge, das sie vor Augen hätten« (ebd.: 55). Evidenz hat etwas, darauf hat Rüdiger Campe bereits mit Nachdruck hingewiesen (vgl. Campe 1997), mit Vor-Augen-Stellen zu tun. Diese Erfahrung werde allerdings von den Kunstkritikern nur fingiert. Eine solche Haltung sei aber der Kunst gegenüber unangemessen: »sie erklären es [die Künstlerbegeisterung; P.B.], und erzählen viel davon; und sie sollten billig das heilige Wort auszusprechen erröthen, denn sie wissen nicht, was sie damit aussprechen« (HKA I: 55).

Zum Defizit der mangelnden Anschauung der Künstlerbegeisterung tritt noch die Kritik des Sprechakts hinzu. Dem heiligen Wort

9. Wackenroders Kritik der »Theoristen und Systematiker« galt vor allem dem von Descartes kommenden rationalistischen Denken. Vgl. hierzu Kemper 1993: 14ff.

wird einer Reliquie gleich eine ganz bestimmte Form des Umgangs zugewiesen. Das Wort, das durch das Aussprechen ja erst wesentlich zum Wort als Kommunikationsmittel wird, soll gerade nicht ausgesprochen werden, jedenfalls nicht in dieser erklärenden und erzählenden Weise, die das Heilige des Wortes profaniert. Das heilige Wort, mit dem hier offenbar die ›Künstlerbegeisterung‹ gemeint ist, wird somit aus dem Bereich der sprachlichen Kommunikation herausgehoben. Das heilige Wort kann nicht »billig«, nicht in einer pragmatischen Form der Rede ausgesprochen werden. Dass diejenigen, die so reden, nicht wissen, »was sie damit aussprechen«, verweist auf die Worte Christi am Kreuz: »Vergib ihnen, denn sie wissen nicht was sie tun« (Lk: 23,34), so dass dieser Sprechakt mit den profanierenden Handlungen der Folterknechte Christi analogisiert wird. In der Kritik des Aussprechens wird das Sprechen somit als Handlung kenntlich. Von dem heiligen Wort, das seiner Funktion als Kommunikationsmittel enthoben wird, wendet sich der Klosterbruder in den nächsten Absätzen den »unnützen Worten« zu, mit denen sich »die überklugen Schriftsteller neuerer Zeiten bey der Materie von den Idealen in den bildenden Künsten versündigt« haben (HKA I: 55). Die Worte dieser Kritiker sind deshalb »unnütz«, da sie trotz der Einsicht in die geheimnisvolle Form der Kunst diese durch Worte zu erklären suchen. Der Klosterbruder besteht jedoch auf der Inkommensurabilität der Kunst.

Während sich der Klosterbruder aber diesen »Afterweisen« (ebd.: 56) immerhin mit seiner Polemik argumentativ zuwendet, um sie von seiner Kunstauffassung zu überzeugen, sieht er sich außer Stande mit den »ungläubige[n] und verblendete[n] Spötter[n]« in Kommunikation zu treten: »Diese liegen indessen ganz außer meinem Wege, und ich rede mit ihnen nicht« (ebd.: 55). Indem er diese Adressierung geklärt hat, nähert sich der Klosterbruder nun seinem eigentlichen Anliegen: der heiligen Kunstlegende. Wie das heilige Wort durch Erklärung und wiederholte Erzählung zum Baustein menschlicher Kommunikation profaniert wird, so seien auch die Künstleranekdoten durch das wiederholte Erzählen sinnentleert worden, »so daß keiner darauf kam, aus diesen sprechenden Zeichen das Allerheiligste der Kunst worauf sie hindeuteten, zu ahnden« (ebd.: 56).

Die Künstleranekdoten werden solchermaßen nicht primär als Narration betrachtet, sondern als Zeichen, als Symbol, das als solches sprechend ist: das Zeichen spricht, es wird nicht ausgesprochen. Bemerkenswert ist hierbei auch die Referenz des »Allerheiligste[n]«, die nämlich die Kunst und nicht das Göttliche selbst darstellt. Die Kritik am Erzählen der Legenden führt allerdings in der Argumentation des Klosterbruders nicht dazu, das Erzählen aufzugeben. Im Gegenteil erzählt der Klosterbruder eine neue Künstleranekdote, die er aber durch ein Zitat und zwei Namen beglaubigt. Der Klosterbruder schaltet in seinen Aufsatz die Übersetzung einer Handschrift des Bramante ein,

aus welcher deutlich wird, dass Raffael seine Madonnen-Darstellungen durch göttliche Eingebung gewonnen habe. Der eingeschobenen Anekdote stellt er das bereits oben erwähnte und erläuterte Zitat aus dem Brief Raffaels an den Grafen Castiglione voran. Hier noch einmal der Wortlaut von Wackenroders Übersetzung: »Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt« (ebd.: 56).

Diese »bedeutungsvolle[n] Worte« (ebd.: 56) waren dem zeitgenössischen kunstinteressierten Leser zweifellos als authentische Worte Raffaels bekannt (vgl. Wiecker 1976: 50). Auf dieser gesicherten Quelle aufbauend konstruiert Wackenroder die Evidenz seiner Künstlerlegende. Die Bedeutung des Zitats ist bereits durch den Namen Raffael verbürgt. Zu diesem Namen fügt Wackenroder noch einen zweiten ebenfalls bedeutungsreichen Namen hinzu: den des Bramante. Vor diesem Hintergrund wird es dem Leser in Anbetracht des authentischen Raffael-Zitates nicht unwahrscheinlich erscheinen, dass der von Wackenroder wiedergegeben Text des Bramante ebenfalls echt sei und mithin Gewissheit über Raffaels Kunstschaffen zu geben vermag. Wiecker hat diese durch Zitation bewirkte Beweisfolge bereits in den wesentlichen Zügen aufgezeigt (vgl. Wiecker 1976: 51). In seiner Kritik an dieser Argumentationsstrategie geht Wiecker jedoch fehl, wenn er sich auf die fiktionale Ebene des Klosterbruders begibt und diesem »Manipulation« und »Fälschung« (Wiecker 1976: 51) vorwirft. Wichtiger ist in diesem Kontext die Frage, wie poetische Schreibweise und argumentative Rhetorik die These von der unhintergehbaren Evidenz des Bildlichen hervorzubringen vermögen. Die Geste des Zitierens scheint zunächst die Verantwortung für das Ausgesagte auf einen anderen zu übertragen: auf Bramante, der die Künstleranekdote erzählt. Dieser wiederum beglaubigt als Erzähler nur eine weitere Erzählung, nämlich die des Raffaels, in der von dessen Traum die Rede ist und auf die sich der Klosterbruder danach wieder beziehen wird. Es lassen sich also mehrere Erzählschichten mit unterschiedlichen Graden von Evidenz ausmachen. Die Rahmengeschichte des Textes ist keine eigentliche Narration, sondern eine polemisch-argumentative Verteidigung der Künstlerbegeisterung. Sie ist nicht narrativ, aber sie ist fiktional. Narrativ ist allerdings die Sequenz, mit der der Klosterbruder die Erzählung des Bramante einleitet, denn dort wird ein kleines, aber sehr bedeutendes Ereignis in dem Leben des Klosterbruders geschildert: »Ich durchsuchte den Schatz von alten Handschriften in unserm Kloster, und fand, unter manchem nichtsnützigen bestäubten Pergament, einige Blätter von der Hand des Bramante, von denen es nicht zu begreifen ist, wie sie an diesen Ort gekommen sind« (HKA I: 56).

Dieser Erzählung innerhalb des Aufsatzes kommt ein ähnlich evidentieller Charakter zu wie dem vorangegangen Zitat des Raffael. Während für das Zitat Raffaels der Verweis auf den Brief an Castiglio-

ne genügt, um seine Herkunft und seine Echtheit zu beglaubigen, greift der Klosterbruder zur Absicherung der Authentizität von Bramantes Aufzeichnungen auf die Erzählung zurück. Sie vermag offenbar noch mehr zu überzeugen, als die vorherige Polemik. Der Fund der Handschrift ist dabei, wie bereits Belting angemerkt hat (vgl. Belting 1998: 88), ein alter Topos der Künstlerlegenden, der hier allerdings vor der eigentlichen Legende situiert ist, nämlich in der Rahmenerzählung des Klosterbruders. Die darauf folgende Erzählung in der Erzählung ist die des fingierten Ich-Erzählers Bramante. Sie beginnt mit dem Verweis auf das besondere Ereignis dieser Erzählung: »Zu meinem eigenen Vergnügen, und um es mir genau aufzubewahren, will ich hier einen wunderbaren Vorfall aufzeichnen, welchen der theure Raphael, mein Freund, mir unter dem Siegel der Verschwiegenheit vertraut hat« (HKA I: 56f.).

Dieser einleitende Satz begründet und verschleiert zugleich den Status der Erzählung als Erzählung. Die eigentliche Absicht des Erzählten sei es, so Bramante, nicht für andere zu erzählen, sondern nur für sich zur Erinnerung an ein besonderes Ereignis. Der erste Satz gibt mithin kund, dass die folgende Erzählung keine Erzählung sei, da sie für niemanden erzählt werde. Diese Intention unterstreicht nun paradoxerweise die Glaubhaftigkeit des handschriftlichen Zeugnisses, denn diese Anekdote reiht sich damit gerade nicht in die wiederholt erzählten und aufgeschriebenen Legenden ein, die das »Allerheiligste der Kunst« mehr verdeckten als offenbarten. Bereits der Verweis auf das handschriftliche Zeugnis dieser Anekdote macht die Einmaligkeit derselben deutlich. Die Erzählung des Bramante wird nicht erzählt, sondern durch seine eigene Handschrift überliefert und damit zugleich beglaubigt. Nicht das Wort dieser Handschrift ist dabei Signum der Echtheit, sondern die Vision der schreibenden Hand des Bramante. Denn diese Handschrift bezeichnet genau jenes Siegel der Verschwiegenheit, zu dem Raffael ihn verpflichtet hat. Auch deshalb ist diese Erzählung an kein Publikum gerichtet. Erst der Klosterbruder bricht dieses Siegel auf und ermöglicht damit die Offenbarung des Raffael. Diese Offenbarung hat statt in einer weiteren Binnenerzählung, die im Unterschied zu den Erzählungen des Klosterbruders und des Bramante im Konjunktiv gehalten ist. Bramante betont dabei gleich zweimal, dass Raffael ihm die von ihm wiedergegebene Geschichte erzählt hat. »Er erzählte mir« (ebd.: 57), heißt es am Anfang der Nacherzählung, und Bramante schließt seine Erzählung mit: »Das erzählte mir mein Freund, mein theurer Raphael« (ebd.: 58).

Warum nun diese besondere Betonung des Erzählens, wenn doch gleichzeitig die Tradition des Erzählens, nämlich das sich wiederholende Erzählen, einer scharfen Kritik unterzogen wird? Zunächst entspricht diese Form der Erzählhaltung einem bestimmten Typus der Legenden- und Märchenerzählung, wie wir sie etwa durch Schehrezâdes

Erzählungen in »Tausend und einer Nacht« kennen. Doch die Konstellation ist hier eine andere, da die Rahmenerzählung nur zum Teil narrativ ist. Das Erzählte steht hier im Kontext einer kunsttheoretischen und, wie sich noch zeigen wird, zugleich poetologischen Argumentation. Das klassische Erzähl-Modell wird durch den Klosterbruder verworfen. Zunächst scheint sich die Kritik des Erzählens gegen die mündliche Erzählung zu richten, denn nur sie bedarf der Wiederholung. Die Erzählung des Bramante, die der Klosterbruder wiedergibt, beruht dagegen auf der Schriftform. Als Erzähler von Raffaels Geschichte ist Bramante ein intradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler, also ein Erzähler zweiter Stufe, der in Raffaels Geschichte nicht vorkommt. Raffael selbst wäre dagegen ein intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler der dritten Stufe. Doch Raffael tritt als Erzähler gar nicht in Erscheinung; er ist als solcher nur durch Bramantes Bericht kenntlich. Er erzählt hier nicht selbst, sondern sein Erzählen wird erzählt. Das Erzählen des Erzählens ist nun nicht nur eine Stilfigur dieser Erzählung, es ist damit zugleich ein romantischer Topos par excellence angezeigt: die Reflexion.

Verfolgt man diese Figur der erzählerischen Reflexion, so lässt sich für den Text folgende Struktur aufzeigen: $E_1 \rightarrow T_1[T_2: E_2 \rightarrow T_3\ (T_4)]$ Der Autor und Ich-Erzähler des Textes (E_1) schaltet in seinen Aufsatz mit dem Titel »Raphaels Erscheinung« (T_1) eine narrative Sequenz ein (T_2), deren wesentlicher Inhalt das Auffinden eines von Bramante (E_2) erzählten Textes ist, der dann im Wortlaut wiedergegeben wird. Dieser Text (T_3) handelt von einer Begegnung mit Raffael und dessen mündlichen Bericht (T_4) über ein besonderes Ereignis, der in indirekter Rede wiedergegeben wird. Während die Texte T_1 bis T_3 im Indikativ gehalten sind und von einem Ich-Erzähler getragen werden, ist T_4 der einzige Text, der durchgehend im Konjunktiv geschrieben ist und von einem personalen Erzähler getragen wird. E_1 ist die erzählende beziehungsweise argumentierende Instanz der Texte T_1 und T_2; E_2 ist der Erzähler von T_3 und T_4. Doch der eigentliche Erzähler, auf den alle Texte und beide Erzähler verweisen, tritt als solcher nicht in Erscheinung, nämlich Raffael selbst. Nur der Modus des Konjunktivs verweist auf ihn, gibt ihm als Erzähler Evidenz.

Der Konjunktiv bezeichnet hierbei eine Differenz in der Figur des Erzählers – oder narratologisch gesprochen: in der Stimme (vgl. Genette 1998: 151ff.; Martinez/Scheffel 2002: 67ff.). Der Modus zeigt hier durchgehend eine indirekte Rede an, deren Sprecher Raffael ist. Der Konjunktiv verweist also auf den abwesenden Ich-Erzähler Raffael. Der im Text als Ich-Erzähler auftretende Bramante fungiert mithin als Übersetzer der ursprünglichen Ich-Erzählung des Raffael. So wird durch den hier verwendeten Modus die eindeutige Beantwortung der Frage *wer spricht?* verunmöglicht. Denn, obschon Bramante der eigentliche Erzähler der Geschichte ist, betont dessen Erzählung explizit,

dass es Raffaels Stimme sei, die hier erzählt. Bramante ließe sich mithin als Erzähler des unsichtbaren Erzählers beschreiben. Der wahre Erzähler, der alles Erzählen beglaubigt, ist der abwesende Erzähler mit dem Namen Raffael. So wie seine Geschichte auf das Wirken des abwesenden Gottes verweist, so verweist das Erzählen von Raffaels Erscheinung auf den göttlichen Erzähler, der mit der Signatur Raffaels belegt wird. Diese Signatur wird nicht zuletzt durch den in dem Erstdruck der »Herzensergießungen« enthaltenen Kupferstich mit dem Bildnis Raffaels unterstrichen und beglaubigt (vgl. HKA I: 288f.). Göttlich ist aber nicht nur der Künstler, auf den der Titel »der Göttliche Raphael« verweist, sondern auch der nicht-personale Erzähler, der als abwesende Ursache des Erzählens und der erzählten Welt kenntlich wird.

Nicht zufällig erhält die Kunst und die Literatur durch den Modus des Konjunktivs ihre Beglaubigung, ja ihre Gewissheit. Die Gewissheit der Kunst erwächst, das zeigt Raffaels Erzählung, aus dem Glauben. Durch ein Gebet im Traum empfängt er im Schlaf die Vision des echten, lebendigen Bildes. Der Konjunktiv, der als solcher immer darauf verweist, dass hier erzählt wird, der also das Erzählen selbst reflektiert, der Konjunktiv wird zum evidentiellen Zeugnis der bildlichen und damit auch poetischen Erkenntnis.

3. Rechtes Zusehen

Ich werde mich nun dem zuwenden, auf das alles Erzählen in diesem Kontext verweist: auf das Ereignis, das Raffaels Kunstschaffen betrifft. Es ist im Unterschied zum Zitat des Raffael ein fiktionales Ereignis, das gleichwohl einen hohen Grad an Evidenz für sich beansprucht. Raffael habe, so Bramantes Bericht, lange nach einem wahren Bild der Mutter Gottes gesucht, nach dem er seine Darstellung der Madonna malen könne. In seinen Gedanken und Phantasien habe er kein solches Bild finden können. Erst als er an einem Gemälde mit besonderem Eifer gearbeitet habe, sei ihm das wahre Bild der Madonna im Traum erschienen, nach welchem er fortan seine Gemälde ausgerichtet habe. Dies Ereignis der göttlichen Erscheinung und Bild-Gebung beschreibt der Bericht des Bramante wie folgt:

»In der finsteren Nacht sey sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sey er gewahr geworden, daß sein Bild der Madonna, das noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sey. Die Göttlichkeit in diesem Bild habe ihn so überwältigt, daß er in helle Thränen ausgebrochen sey. Es habe ihn mit den Augen auf eine unbeschreiblich rührende Weise angesehen, und habe in jedem Augenblick geschienen, als wolle es sich bewe-

gen; und es habe ihn gedünkt, als bewege es sich auch wirklich. Was das wunderbarste gewesen, so sey es ihm vorgekommen, als wäre dies Bild nun grade das, was er immer gesucht, obwohl er immer nur eine dunkle und verwirrte Ahndung davon gehabt.« (HKA I: 57f.)

Dieses Ereignis vollzieht sich geradezu als *Eräugnis*, als eine Aneignung vermittels des Sehsinns.[10] Zuerst ist nämlich nur ein Lichtstrahl zu sehen. Das Bild der Madonna wird erst sichtbar, »da er recht zugesehen« hat. Erst die eigene visuelle Tätigkeit ermöglicht das Wahrnehmen der Erscheinung. Die Vision Raffaels ist mithin keineswegs so passiv, wie es auf den ersten Blick erscheint. Im Gegenteil, sie kann als ein konstruktives Vor-Augen-Stellen einer Bild-Gabe angesehen werden. Raffaels Gabe ist es hierbei, das aktive Nehmen des Gegebenen, das Wahr-Nehmen und Auf-Nehmen durch die Sinne. Bedenkt man diese aktive Form des rechten Zusehens, so ist die Kunst des Sehens zugleich die Ermöglichung derjenigen Anschauung, die als göttlich bezeichnet wird. Das rechte und richtige Zusehen wird somit zum Ermöglichungsgrund der für Raffael so entscheidenden Evidenz des Bildes, die sich darin ausdrückt, dass es bewegt und lebendig erscheint. Die Evidenz des Bildlichen ergibt sich nicht aus einer argumentativen Schlusskette, sondern aus dem Schein der Lebendigkeit, der die Differenz zwischen echtem und nachgeahmten, beziehungsweise künstlichen Leben löscht.

Raffaels Erscheinung steht daher weniger in der Tradition der Heiligenlegenden, sondern vielmehr in einem intertextuellen Zusammenhang mit Ovids Pygmalion-Erzählung. Denn bereits bei Ovid heißt es:

»Inzwischen bearbeitete er mit glücklicher Hand und wundersamer Geschicklichkeit schweeweißes Elfenbein, gab ihm eine Gestalt, wie keine Frau auf Erden sie haben kann, und verliebte sich in sein eigenes Geschöpf. Es sieht aus wie ein wirkliches Mädchen! Du möchtest glauben, sie lebe, wolle sich bewegen – nur die Sittsamkeit halte sie zurück. So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst!« (Ovid 1994: 527)

Pygmalion wird zwar im Unterschied zu Raffael explizit als Schöpfer seines Bildes erkennbar, doch auch sein Bild wird erst – unter göttlicher Mithilfe – durch ein inneres Bild hervorgebracht. Denn wie Wackenroders Raffael wendet Pygmalion sich von den realen Frauengestalten ab: »Weil Pygmalion sah, wie diese Frauen ihr Leben verbrecherisch zubrachten, blieb er einsam und ehelos, abgestoßen von den Fehlern, mit denen die Natur das Frauenherz so freigebig beschenkt hat, und schon lange teilte kein Weib mehr sein Lager« (Ovid 1994:

10. Das Wort *ereignen* ist ursprünglich bedeutungsäquivalent mit *ereigen*, das sich aus dem Verb *eräugen* (*vor Augen stellen*) abgeleitet hat (vgl. DWb 3: Sp. 784).

527). Das ideale Bild, das zugleich das männliche Ideal des Begehrens verkörpert, impliziert somit die ästhetisch-sublimierte Mortifizierung der realen Frau. Das Bild, das Pygmalion schafft, hat kein Vorbild, es beruht auf innerer Anschauung. Die Gewissheit, dass er ein ›echtes‹ Bild geschaffen habe, stellt sich aber erst ein, als das Elfenbein zu leben beginnt, indem der Kunstcharakter des Bildes in der erotischen Belebtheit des Körpers sich verliert. Künstlerische Evidenz, das bringt die Pygmalion-Geschichte zum Ausdruck, generiert sich offenbar wesentlich durch Lebendigkeit. Das ist ein – gemessen am biologischen Leben des Menschen – unmöglicher Anspruch. In dieser Aporie der Lebendigkeit bewegt sich die Kunst und Poesie der Romantik in einem hohen Maß. Die Olimpia-Puppe in E.T.A. Hoffmanns »Sandmann« verspricht ein Leben, wie es das künstlerische und zugleich erotische Begehren es sich von jeher imaginierte. Gleichzeitig haftet dem lebendigen Kunstwerk – und sei es noch so perfekt – der Makel der Kunst an, beziehungsweise im Falle Olimpias: der Makel der Maschine.[11] Bei Wackenroder stellt sich diese Frage nach der Diversität des lebendigen Kunstwerks nicht. Kunst und Leben erscheinen in der Erzählung von Raffaels innerer Schau als eine durch das rechte Zusehen gewonnene Einheit. Sie wird durch das unsichtbare Band des abwesenden göttlichen Erzählers zusammengehalten.

4. Zitat und Übersetzung

So sehr das Sehen in Wackenroders Text zum zentralen Begriff der inneren Anschauung avanciert, die besondere Form des rechten Zusehens wird flankiert durch Modi der Wortsprache. Es ist die Handschrift des Bramante, die die Erzählung von Raffaels innerer Schau ermöglicht und legitimiert. Diese fiktive Handschrift ist eng mit dem Namen des Bramante verknüpft, ja der Name selbst verleiht dem Bericht erst Evidenz. Der Schrift kommt damit eine entscheidende Bedeutung bei der Genese der inneren Anschauung zu. Sie selbst ist jedoch wie der Erzähler Raffael in Bramantes Bericht abwesend: nur dem Klosterbruder ist dieses Dokument zugänglich. Die Schrift von der Hand des Bramantes erfährt damit eine ähnliche Sakralisierung wie das heilige Wort der Kunstbegeisterten. Es sind also nicht die Worte per se, welche die Anschauung der Kunst zu profanieren drohen, sondern nur der falsche

11. In dieser Hinsicht nimmt die Romantik und insbesondere das Erzählwerk Hoffmanns die Aporie der postmodernen Kunstwesen vom menschlichen Terminator (»Terminator II«; 1991) bis zum liebenden Mecha-Jungen David (»Artificial Intelligence«; 2001) vorweg, deren künstliche Lebendigkeit ihnen gleichermaßen zum Erfolg wie zum Verhängnis in der Menschenwelt gereicht.

Gebrauch der Worte. Wie das richtige Zusehen gibt es offenbar einen richtigen Gebrauch der Worte. Diesen erläutert der Klosterbruder aber nicht, er praktiziert ihn. Es ist dies die Praxis der Übersetzung und des Zitierens. Die Handschrift des Bramante wird, wie der Klosterbruder explizit macht, zuerst übersetzt und als Übersetzung wird es zu einem durch den Namen autorisiertes Zitat. In dem Text »Raphaels Erscheinung« haben wir nun zwei solche Zitate vorliegen: das eine ist ein authentisches, das andere ein fiktives Zitat. Beide sind jedoch deutlich als Übersetzungen gekennzeichnet. Die Briefstelle Raffaels wird durch den in einer Anmerkung angefügten italienischen Wortlaut als Übersetzung kenntlich, die Erzählung des Bramante durch die Aussage des Klosterbruders.

Wie dem steten Rekurs auf das Erzählen, so kommt auch der Übersetzung und dem Zitieren derselben eine besondere Stellung innerhalb des Textes zu. Die Übersetzung hat hier jedoch nicht die Funktion das Original vergessen zu machen, sondern im Gegenteil sie verweist stets auf dieses. Worauf wird aber in diesem Prozess des Übersetzens und Zitierens verwiesen? Auf das Italienische als Sprache der Renaissance-Künstler? – Betrachtet man die Bewegung des Textes, die von der Künstlerbegeisterung und der Sakralisierung dieses Wortes ihren Ausgang nimmt, so ist es weniger die Originalsprache oder der ursprüngliche Aussagegehalt, der hier an Bedeutung gewinnt, als vielmehr die Rahmung und Portraitierung der sprachlichen Zeichen, die auf den Gründungszusammenhang von Bildlichkeit verweisen. Das Zitat rahmt die Aussage Raffaels ebenso wie die Erzählung des Bramante. Erst diese Rahmung des Erzählten ermöglicht die Bildlichkeit der inneren Anschauung, die ohne Vorbild, die ihr Bild erst durch die Konstruktion des Rahmens gewinnt.

Es ist hinsichtlich des Madonna-Bildes, von dem in der Erzählung die Rede ist, oft gemutmaßt worden, welches Gemälde Raffaels Wackenroder gemeint haben könnte. Es ist naheliegend die »Sixtinische Madonna« als Vorbild für Wackenroders Erzählung anzunehmen, da er diese 1792 und 1796 in Dresden gesehen hat. Aber auch die so genannte »Madonna von Pommersfelden«, die irrtümlich Raffael zugeschrieben worden war, hatte Wackenroder mehrmals gesehen und tief beeindruckt (vgl. Littlejohns 1985). Auch wenn die zeitgenössische Wackenroder-Rezeption das Bild aus »Raphaels Erscheinung« deutlich mit der »Sixtinischen Madonna« identifizierte, lässt der Text diesen bildlichen Bezug offen. Vielmehr ist, indem der Leser dieser Spekulation überlassen wird, nur das Zitat des Raffael das einzige Vor-Bild, auf das sich diese Erzählung beziehen lässt. Die *certa idea* wird somit zur Reflexionsform des inneren Bildes, des Bildes des Bildes. Die Evidenz des Bildlichen ist dabei im Wort verbürgt: in dem Wort *certa*, das bei Wackenroder zwischen Anschauung und Begriff, zwischen Bild und Idee oszilliert. Das heilige Bild ist nicht die übersinnliche Erscheinung der

Mutter Gottes, sondern die rechte Anschauung des Zitats. Das Zitat der *certa idea* eröffnet und begründet den poetisch-narrativen Text, der wiederum die Genese des inneren Bildes ermöglicht und offenbart. Das »gewisse Bild im Geiste« wird bei Wackenroder zum Scharnier von kunsttheoretischen und poetologischen Erwägungen, die sich in einem fiktionalen, man darf wohl sagen: romantisierten Rahmen selbst bedingen. Die Theorie gerät damit in den Zirkel der Phantasie. Aber nur so, im Vertrauen auf die Kraft der fiktionalen Rede kann sich künstlerische Evidenz behaupten.

Literatur

HKA: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. 2 Bde., Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1991.

Barth, Ulrich (2004): »Ästhetisierung der Religion – Sakralisierung der Kunst. Wackenroders Theorie der Kunstandacht«. In: Jan Rohls/Günther Wenz (Hg.), *Protestantismus und deutsche Literatur*, Göttingen: V&R unipress, S. 167-195.

Bibel: *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1985.

Bellori, Giovanni Pietro (1968): *Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino*, Faranborough: Gregg. [Nachdr. d. Ausg. Rom 1695]

Belting, Hans (1998): *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München: C.H. Beck.

Bollacher, Martin (1981): »Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«. In: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*, Stuttgart: Reclam, S. 34-57.

Bollacher, Martin (1983): *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Campe, Rüdiger (1997): »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«. In: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, S. 208-225.

Campe, Rüdiger (2004): »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* Bd. 8, Berlin: Akademie Verlag, S. 105-133.

Derrida, Jacques (2001): »Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der ›Religion‹ an den Grenzen der bloßen Vernunft«. In: Ders./Gianni Vattimo (Hg.), *Die Religion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Descartes, René (1986): *Meditationes de Prima Philosophia. Meditationen über die Erste Philosophie*, Stuttgart: Reclam.

Dessauer, Ernst (1907): *Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders in ihrem Verhältnis zu Vasari*, Berlin: Verlag von Alexander Duncker.

DWb: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984. [Fotomechan. Nachdr. d. Erstausg. 1862]

Frank, Manfred (1987): »›Intellektuale Anschauung‹. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis«. In: Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh, S. 96-126.

Frust, Lilian R. (1996): »In Other Voices: Wackenroder's *Herzensergießungen* and the Creation of a Romantic Mythology«. In: Frederick Burwick/Jürgen Klein (Hg.), *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany,* Amsterdam, Atlanta: Rodopi, S. 269-285.

Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Halbfass, W./Held, K. (1972): »Evidenz«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2: D-F, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Sp. 829-834.

Kant, Immanuel (1978): *Kritik der reinen Vernunft*, Stuttgart: Reclam.

Kant, Immanuel (1993): »Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft«. In: *Werkausgabe* Bd. VIII, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 645-879.

Kemper, Dirk (1993): *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart: Metzler.

Littlejohns, Richard (1985): »Die Madonna von Pommersfelden. Geschichte einer romantischen Begeisterung«. In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* (1985), S. 163-188.

Littlejohns, Richard (1996): »Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders *Herzensergießungen*«. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* (1996), S. 109-124.

Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2002): *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck.

Mittner, Ladislao (1953): »Galatea«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 1953/4, S. 555-581.

Ovid (1994): *Metamorphosen*, Stuttgart: Reclam.

Patzig, Günter (1988): »Platons Ideenlehre, kritisch betrachtet«. In: Ders., *Tatsachen, Normen, Sätze*, Stuttgart: Reclam, S. 119-143.

Peters, Sibylle (2005): »Figuren des wissenschaftlichen Vortrags um 1800. Actio, Affekt, Anschauung – die Performance ›Denken‹«. In: *KulturPoetik* 2005/1, S. 31-50.

Platon (1982): *Der Staat*, Stuttgart: Reclam.

Strack, Friedrich (1978): »Die ›göttliche‹ Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis«.

In: Richard Brinkmann (Hg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposion*, Stuttgart: Metzler, S. 369-391.

Taureck, Bernhard H.F. (2004): *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Vasari, Giorgio (1996): *Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarotti*, Stuttgart: Reclam.

Wiecker, Rolf (1976): »Kunstkritik bei Wackenroder. Zu Polemik und Methode des Klosterbruders in den ›Herzensergießungen‹«. In: *Text & Kontext* 1976/1, S. 41-94.

Winckelmann, Johann Joachim (1968): »Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst«. In: Ders., *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, Berlin: Walter de Gruyter, S. 27-59.

Sprache und Aisthesis.
Heidegger und die Kunst

Dieter Mersch

1. Zweifaches Verfehlen

Eine Dichtung Gérard de Nervals aus dem Jahre 1853 trägt den Titel »El Destichado«: der »Enterbte«, oder auch der »Glücklose«, der »Entwurzelte«. Das schwer zu enträtselnde Sonett – aufgenommen in den Zyklus »Les Chimères«, von dem Antonin Artaud gesagt hat, seine Symbolik gleiche »Donnerschlägen« (Artaud 1977: 67ff.) – besingt die tragische Existenz des Menschen. Es endet damit, dass ihm, dem »Verhängnisvollen«, zweimal »siegreich« die Überfahrt über den *Acheron* gelingt, beides Mal umspielt von Figuren der Verzweiflung, nämlich den »Seufzer[n] des Heiligen und der Schreie der Fee (*les soupirs de la sainte et les cris de la fée*)«. Der Heilige gehört dabei dem Bereich der Wahrheit an, die Fee dem des Traums, der Phantasie. So lässt die Dichtung nur die unmögliche Alternative zwischen dem ohnmächtigen Seufzen des Denkers zu, dem im Angesicht des Verhängnisses das Wort ausbleibt, und dem gleichermaßen vergeblichen Aufschrei des Künstlers, der dem Augenblick des Schreckens lediglich den unartikulierten Laut entgegensetzen kann.

Zweifach vermag also der Wurzellose die Fahrt mit dem Nachen über den Grenzfluss ins Jenseits zu unternehmen: durch das Denken und die Sprache, die ins Schweigen führt, oder durch die Anschauung und die Kunst, der sich die Entblößtheit der Welt unverhüllt *zeigt* und dabei der Schrei des Entsetzens entfährt. Die Alternative gemahnt nicht, wie man meinen könnte, an die Notwendigkeit der Wiederholung, zu der der Glücklose, der allein auf die Zeichen angewiesen bleibt, verurteilt ist. Das Zweimal verweist vielmehr, wie auch Oskar Becker unterstrichen hat, auf die Duplizität der Wege zwischen der »vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen« und der »Abenteuerlichkeit des Künstlers« (Becker 1963: 126) – wir können ergänzen, zwischen *Diskurs* und *Aisthesis*.

So ist eine grundlegende Dualität angesprochen: Wenn sich das

Denken in der »Verspätung« durch die Zeichen erschöpft, wenn es allein in der Prozessierung von Differenzen aufgeht, wenn es nicht anders kann, als das Symbolische und deren Spurenschrift unablässig neu zu lesen, dann erhebt sich die Frage nach dem Status der Wahrnehmung, dem Rang des *Aisthetischen*. Erscheint es allein im Medium der Sprache, der Diskursivität als dem je schon ›Gezeichneten‹ oder ›Geschnittenen‹, das jeglichen ›Mythos eines Gegebenen (*myth of the given*)‹ abstreitet, erneuert sich jene Depravation, die ihm philosophisch spätestens seit der Spätantike, dem Mittelalter und dem neuzeitlichen Rationalismus in unterschiedlichen Gestalten und Gesichtern widerfuhr: durch die symbolische Überformung, die in jedem Blatt, jedem Antlitz oder Ereignis ein Gleichnis oder einen bedeutungsvollen Mikrokosmos entdeckt, schließlich als begriffliche oder *semiotische* Zurichtung des Wahrgenommenen, welche nur das zu erblicken erlaubt, was zuvor schon bestimmt, eingeübt oder als Zeichen verstanden worden ist. Ihr entspricht die Abweisung eines *Undarstellbaren*, sei es in Form des Schönen oder Erhabenen, sei es als Erfahrungen der ›Aura‹ (Benjamin) oder jener Abgründigkeit der *Ex-sistenz*, worin die Metaphysik von Anfang an das beunruhigende Trauma erkannte, *dass (quod)* ist, *was* (*quid*) ist. Gleichermaßen künden von ihm das »Erstaunen« (*thaumazein*) wie das »Erschrecken« (*tremendum*), von denen Martin Heidegger gesagt hat, sie seien die »Grundstimmung« des Philosophierens schlechthin: »jener nämlich, die sich geöffnet hat dem einen einzigen Ungeheuren: daß Seiendes *ist* und nicht vielmehr nicht ist« (Heidegger 1984: 2). Ludwig Wittgenstein hat sie mit dem »Mystischen« (Wittgenstein 1989: 6.54) identifiziert. Es geht nicht im Denken auf, sondern vorzugsweise im Sinnlichen. Es hat darum auch keine primär *logische* Kontur, vielmehr behauptet sich in ihm die *Irreduzibilität des Aisthetischen*. Dem Rätsel *ausgesetzt* und durch es *entsetzt* (*transponare*), vermag ihm der Mensch – der Glück- und Heimatlose – nichts anderes entgegenzusetzen als die aussichtslosen Konstruktivismen seiner Texturen und Diskurse, die das ›Dass‹ beharrlich unter das ›Als‹ bringen und sich damit *vor* es stellen, es *ver*stellen und *er*setzen: *quid pro quo*.

Die auf diese Weise postulierte Eigenständigkeit des Aisthetischen besagt vor allem, dass es nicht auf das Diskursive zurückgeführt werden kann wie umgekehrt der Diskurs an ihm seine Andersheit, seine unüberwindliche Grenze findet. Keineswegs ist gemeint, dass die Wahrnehmung unabhängig von aller Begrifflichkeit oder Sprache ihr eigenes Terrain behauptete, dass sie gar unmittelbar ein *Reales* auffasste, auf das sich das Symbolische oder die Systeme der Zeichen erst nachträglich bezögen. Vielmehr ist gemeint, dass diese, dadurch dass sie selbst erst in der Wahrnehmung aufgehen und ›gelesen‹ werden müssen, durch sie hindurch auf ›etwas‹ hindeuten, das kein ›Etwas‹ ist oder auch nur als ein Solches angesprochen werden darf, sondern ein

Unaussprechliches, das allein im *Ekstatischen*, dem Herausstehen selbst seine Eindringlichkeit gewinnt. Denn die Wahrnehmung, bei allem, *was* sie an Konkretem gewahrt, worauf sie sich richtet oder woran sie sich erinnert fühlt, hat es mit *Erscheinungen* zu tun, über die wir uns im Einzelnen zu täuschen vermögen, nicht aber über deren *Existenz*. Kunst hat solches seit je, wie mimetisch, medial oder simulativ sie sich auch immer gebärdete, in der Widerständigkeit des Materials oder den Paradoxien ihrer Performanzen ausgemacht und den Sinn, die diskursive Aussage zu durchlöchern, zu stören oder zu vereiteln gesucht.

Die *Duplizität von Diskurs und Aisthesis*, die derart die überkommene Dualität von Sinnlichkeit und Verstand oder Anschauung und Begriff ersetzt und überwindet, geht der Differenz von *Sagen* und *Sichzeigen* konform (vgl. Mersch 2002). Sie impliziert, dass in der *Rede*, der *Ordnung des Symbolischen* oder auch in *Text* und *Sprache* ein *Erscheinen* rückständig bleibt, das sich nicht erst in der Disparität von Wissenschaft und Kunst spiegelt, sondern als *Chiasmus von quid und quod* ihnen noch vorausliegt und das Verhältnis zu jeglichem Seienden konstituiert. Der methodische Widerstreit zwischen Semiotik und Phänomenologie, zwischen Idealismus, Interpretationalismus oder Strukturalismus auf der einen und Aisthetik beziehungsweise Ästhetik auf der anderen Seite scheint demnach hinfällig. Die fruchtlose Polemik verdankt sich der Unbedingtheit des *logos* wie der Hervorhebung der *dictio*, des Sagens, der die *Verdrängung des Sichzeigens* und seines Bezugs auf die *Ekstasis des Erscheinens* korrespondiert wie umgekehrt wiederum die Phänomenologie auf deren Unbedingtheit besteht, die ihren Ort in der *Ursprünglichkeit* der Wahrnehmung findet. Denn weil das *auto to phainesthai*, das Sehenlassende selbst, wie Heidegger übersetzt, mit der Positivität seines Hervortretens zugleich das Moment seiner Existenz, nicht nur im Sinne seines neutralen Vorhandenseins, sondern weit eher seines »angehenden Herausstehens« (*ek-stasis*) (Heidegger 1972: 29, 30), seines *Entgegenkommens* birgt, fügt es sich weder dem Wort noch der Bestimmung oder der Signifikanz, sondern bleibt ihnen gegenüber ein Fremdes oder Anderes, ein gleichfalls Widerspenstiges wie Sperriges, das gegen diese eine nichtsprachliche oder nichtdiskursive Evidenz behauptet, das sich einzig als negativ beschrieben lässt. Es wahrt gegenüber dem durch die Philosophie stets favorisierten Bereich des Begrifflichen oder Diskursiven ein Untilgbares oder Unbestimmtes, das zwar der Rahmung bedarf, um markiert zu werden, von dem es jedoch nicht wieder ein Zeichen geben kann, insofern es bestenfalls nur in Modi des Entzugs ausweisbar erscheint – und dem doch die Positivität einer Kraft eignet, die wiederum ohne Widerspruch nicht zu leugnen ist.

2. Herkommendes Überholen

Im Zentrum von Heideggers Entfaltung dieser Figur steht der Begriff vom »Ereignis« (Heidegger 1963: 32ff.). Dominierte bis in die späten 20er Jahren die Kategorie des Verstehens, so rückt ab Mitte der 30er Jahre ein Ereignisdenken in den Mittelpunkt seiner Philosophie. Dessen Metaphorik löst die frühere, auf die Transzendenz und Freiheit des Daseins abgestellte »phänomenologische Hermeneutik« von »Sein und Zeit« ab. Statt dessen spricht Heidegger von einem Denken der »Kehre«, das in dreifacher Weise die eigene Umkehr wie die Umkehrung des Denkens vom Vorrang der Freiheit zum Geschehenlassen und schließlich die Wende ins Seinsgeschichtliche, den Übergang vom »ersten Anfang« der Metaphysik zum »anderen Anfang« eines noch ausstehenden Denkens anzeigt. In den »Beiträgen zur Philosophie« wird der »Durchbruch« zum Ereignis selbst als »Kehre« bezeichnet: »Das Ereignis hat sein innerstes Geschehen und seinen weitesten Ausgriff in der Kehre« (Heidegger 1989: 407). Sie impliziert eine *Transformation des Denkens*, im Verlauf derer sämtliche Formate des bis dahin Erreichten, seine Begriffe und Grundworte noch einmal verwandelt werden. Ausdrücklich sprechen die »Beiträge« von der »Überwindung des ersten Ansatzes der Seinsfrage in *Sein und Zeit*« (Heidegger 1989: 250, 242), wobei der Übergang in wechselnden Anläufen und immer neuen Wendungen gewagt wird. Er gelingt dadurch, dass die Vollzugsform des Verstehens nicht länger aus der Überschreitung gedacht wird, die ihre Basis in zugrunde liegenden Existenzialen des Daseins finden, sondern als »Sprung«. Der »Sprung« selbst geschieht als ein *Ereignen*. Er gleicht dem *Ur-Sprung*, der Plötzlichkeit des *kairos* (Heidegger 1960: 89). Sinn ist nichts, das an Bedingungen oder Regeln geknüpft ist, sondern ein *Geschehen*, das tief in der *Unverfügbarkeit der Zeit* wurzelt: »Die ›Zeit‹ sollte erfahrbar werden als der ›ekstatische‹ Spielraum der Wahrheit des Seyns« (Heidegger 1989: 242). Er »gibt« Sein als eigentliche *Zeitigung*. Das heißt, die Zeit wird zum Gebenden. Sie ereignet die »ontologische Differenz von Sein und Seiendem« als unwiederbringliche *Gabe*, die aufgenommen und allererst in die »Ent-sprechung« (Heidegger 1969: 5ff.), das heißt auch die Sprache gebracht werden muss. Eben dies wird zum Thema im späten Aufsatz Heideggers mit dem Titel »Zeit und Sein« von 1962, der wiederum das Thema aus »Sein und Zeit« aufnimmt, radikalisiert und umkehrt.

Anders jedoch als zuvor eingeführt, bezieht Heidegger das Ekstatische nicht auf das *aistheton*, die Wahrnehmung einer Ereignung, sondern auf die »Zeitigung der Zeit«. Zugleich wird damit eine Struktur variiert, die sich bereits in »Sein und Zeit«, dort allerdings auf der Ebene des mehr »subjektiv« terminierten Begriffs des »Daseins« findet. Sie wird im Zusammenhang des Kapitels über den »Vorlauf zum Tode« entwickelt. Nicht ist damit ein unabänderliches Geschehen gemeint,

ein Fatum, das sich unerbittlich auf sein Ende zubewegt, sondern umgekehrt ein *Herkommen* aus der Zukunft, das es zu *übernehmen* gilt (Heidegger 1972: 260ff.). Herkommen und Übernahme sind aufeinander zulaufende Bewegungen. Sie bilden das Modell für das spätere »herkommende Überholen«. Das Künftige bezeichnet das Unverstehbare, sich Entziehende, das zugleich unbeherrschbar voraus liegt, aus dem her jedoch Verstehen sich gleichermaßen konstituiert wie beschneidet. Grundsätzlich gestattet Künftigkeit keine Konstruktion, und erst aus dieser Entzogenheit vermag Sinn hervorzutreten. Es ist ein aus der Endlichkeit herkommendes, sich verweigerndes Geschichtliches. Wir »machen« nicht Sein, indem wir verstehend der Welt das Gepräge eines Sinns oktroyieren. Vielmehr *geschieht* Sein *von der Zeit her* – genauer, von einem *unverfügbar »Zuvorkommenden«*, das freilich unserer Entwürfe bedarf, um zum Vorschein zu kommen. Darum heißt es auch in den unmittelbar auf »Sein und Zeit« folgenden Vorlesungen zu »Grundproblemen der Phänomenologie«: »Die Selbstheit des Daseins gründet in seiner Transzendenz […]. Im Begriff der Selbstheit liegt das ›Auf-sich-zu‹ und ›Von-sich-aus‹« (Heidegger 1975c: 425f.).

Das *Auf-sich-zu* als die »Endlichkeit der ursprünglichen und eigentlichen Zukunft« (Heidegger 1972: 330) und das *Von-sich-aus* der eigenen Möglichkeit bilden korrespondierende Figuren, die die maßgebliche Formel jener Bewegung stellt, die später als »Gegenschwung« (Heidegger 1989: 251) beschrieben wird: In ihr ist der spezifische »*Überschrittscharakter des Daseins*«, seine *Transzendenz* beschlossen, doch so, dass diese dem Augenblick der Wendung, dem *kairos* entspringt. Das heißt gleichfalls, dass mit der wesentlichen Kategorie des *kairos* der »Sprung« bereits gegeben ist: Das Dasein erweist sich in seiner Transzendenz als *Ereignen*. Ihm wird dann, im *Ereignisdenken* der späteren »Beiträge« eine »seinsgeschichtliche« Dimension verliehen. Weit über »Sein und Zeit« hinaus, doch gehalten in eine analoge strukturelle Konstellation, erscheinen Mensch und Geschichte als das *Zwischen* oder die *ortlose Mitte*, die nicht in der Vermittlung zweier bereits bestehender Pole besteht und dadurch eine Relation austrägt, sondern die im Prozess einer *Umwendung* beruht. Diese Umwendung wiederum fasst das Ereignis vom Platz dessen auf, was Heidegger in den »Beiträgen« als »Spiel« charakterisiert hat – ein Ausdruck, der seit Nietzsche eine besondere Prominenz erfahren und gleichermaßen für Heidegger wie für die Dekonstruktion Derridas eine zentrale Rolle erhalten hat. Heidegger beschreibt damit das spezifische »Zuspiel« zwischen sich ereignenden »An-spruch« oder »Zuwurf«, der aus dem ungreifbaren »Geschick« der Zeit herkommend »anspricht«, und dem ereignetem »Entwurf«, der ihm zu antworten, zu entsprechen trachtet, um ihn »als solchen« erst hervorzubringen. Wieder entsteht dieselbe Figur: Beide, *ereignender Zuwurf* und *ereigneter Entwurf*, sind im »Ereignis« aufeinander verwiesen (vgl. v. Herrmann 1999: 23ff., 27). Das Ereignis ist da-

her nicht so sehr das Entgegenkommende, Andere selbst, sondern der »Sprung«, der beide ins Geschehen der Wahrheit (*aletheia*) bindet. Das Ereignis ist deren Mitte: Entsprechend heißt es in den »Beiträgen«: »Der Sprung ist der Vollzug des Entwurfs der Wahrheit des Seyns im Sinne der Einrückung in das Offene, dergestalt, daß der Werfer des Entwurfs als geworfener sich erfährt, das heißt er-eignet durch das Seyn« (Heidegger 1989: 239).

Es ist diese Idee der Zusammen*gehörigkeit*, die das *Gehören*, die *Einbindung* hervorhebt, die Heidegger in immer neuen Sprachanstrengungen als wechselseitige Bedürftigkeit von Denken und Sein auszubuchstabieren versucht hat. Doch besteht die Schwierigkeit darin, dass solcher Zugehörigkeit noch ein »Hören« vorweggeht, das »als« Zuvorkommen gar nicht markiert werden kann, weil es im Prozess der hervorholenden Auslegung erst geschaffen werden muss. Gleichwohl denkt Heidegger von ihm her als einem genuin *Unbegrifflichen* oder *Namenlosen*, das sich jeglicher »Wendung an« verschließt, das dennoch »nicht Nichts« ist, sondern, wie man sagen könnte, ein Überschuss. Er wird in den »Grundfragen der Philosophie«, einer Vorlesung im Umkreis der »Beiträge«, auch als »Überfülle einer Schenkung« ausgewiesen (Heidegger 1984: 153), ein Ausdruck, der bereits im »Ursprung des Kunstwerks« eine ausgezeichnete Rolle spielte (Heidegger 1960: 86ff.), während die »Beiträge« vom »Anfall« oder »Zu-fall« im Sinne des jeweils Zufallenden sprachen (Heidegger 1989: 235f.). Das Vorgängige ist das jeweils An- oder Zufallende, das weder eine Sprache kennt noch ihr genügt und in dem gleichwohl alle Geschichte, Kunst, Wissenschaft und Kultur wurzelt. »Nicht was *wir* erdenken«, heißt es in den »Beiträgen«, sondern, »was *uns*, gesetzt daß wir dafür reif geworden sind, in ein Denken zwingt, das weder eine Lehre gibt noch ein moralisches Handeln veranlaßt […], vielmehr ›nur‹ die Wahrheit gründet« (Heidegger 1989: 243), sei allein maßgebend. Es wäre ein Schockhaftes, das an*geht*, eine »Plötzlichkeit«, die überkommt und den Menschen in die Aufgabe stellt, ihm zu entsprechen, es zu deuten.

Wir haben es also folglich, ganz entsprechend Derrida, mit einer Figur der »Nachträglichkeit« zu tun. Wenn jedoch Derrida das Ereignis selbst unter die »ursprüngliche Verspätung« rückt, weil es stets schon unter das Verdikt der Wiederholung fällt, dann gibt es demgegenüber für Heidegger ein primär Angehendes oder Ansprechendes, das noch nicht »Schnitt« und damit »Marke« (*marque*) (Derrida 1972: 374, 376) oder Schrift ist, ohne Unmittelbares zu sein. Keineswegs handelt es sich um eine mythische Authentizität; vielmehr hat das Denken am »Zuvorkommenden« sein Verbindliches und damit auch Bindendes: Dieses Bindende ist die Ereignung selbst. Sie weist Denken an den Platz einer Sekundarität. Deswegen wird das »Wesen« des Denkens auch als ein »Danken« beschreiben – »[j]enes Danken, das sich nicht erst für etwas bedankt, sondern nur dankt, daß es danken darf« (Hei-

degger 1979: 65). Es geschieht je schon im Modus eines *Antwortens*. Insbesondere verweisen Schenkung und Dank aufeinander: Angesprochen ist damit die Radikalität einer *Gabe*, die nicht umwillen von etwas gegeben wird, sondern *sich vergibt*, ohne zu warten und zu erwarten. Anders ausgedrückt: Das Ereignis setzt ein »Empfangen«, und das bedeutet auch eine »Empfänglichkeit«, eine spezifische Sensibilität und Aufmerksamkeit voraus. Es nimmt seinen Ausgang von dort aus, wohin das Denken, der Mensch oder die Sprache nie gelangen, und das Heidegger in seiner mittleren Phase mit dem Wort »Seyn« belegte – gelegentlich wird es sogar durchgestrichen, später mit dem überlieferten »Sein« überhaupt identifiziert. So ist eine Differenz gesetzt, die ebenso unhörbar scheint wie das »a« in der Derridaschen *différance*, an der freilich der ganze Unterschied, die »Kehre« im Denken hängt. Heidegger wird es nicht um die Schrift, die Skripturalität des Zeichens gehen, sondern um die Verschiebung des Primats: »Seyn« als die »Gabe des Anfangs«, als die »Augenblicksstätte« des »Wesens« im Unterschied zu Sein als Sinn, als Deutung (Heidegger 1989: 230).

Die wesentliche Differenz zwischen Heidegger und Derrida besteht dann also zuletzt in einem unterschiedlichen Bezug zum Begriff der Zeit. Derrida privilegiert die Vergangenheit, die Erinnerung, das Gedächtnis, das sich stets als Markierung, als Schrift zeigt, während Heidegger das Zukünftige, das seine unkenntlichen Schatten in die Gegenwart wirft und in der Verzweiflung eines Wagnisses auf sich genommen und »ver-antwortet« werden muss, vorzieht. Seine Schenkung *nötigt* den Menschen wie umgekehrt der Mensch durch sie »ereignet« wird, um seine Wahrheit zu »gründen«. Deshalb spricht Heidegger auch von der »Not« als der »Grundstimmung der Philosophie«: der Ausdruck nimmt die Stellung der früher noch im Rahmen der Metaphysik gedachten Kategorie des »Nichts« (Heidegger 1965: 27ff.) ein, dessen Vorrang den »Sinn von Sein« allererst als ein »Ereignen« denken lässt. Denn »nichts« geschieht ohne den Menschen, aber doch so, dass der Mensch sich überall ins Nichts gestellt sieht, welches keinen »Mangel« oder »Fehlen« bezeichnet, welche es zu bewältigen und zu überwinden gilt, sondern *Entzug*, der gleichwohl die Bedingung des Erscheinens selber darstellt. Im späten Vortrag »Die Kunst und der Raum« heißt es darum:

> »Vermutlich ist jedoch die Leere gerade mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen. [...] Die Leere ist nicht nichts. Sie ist auch kein Mangel«, sondern sie »spielt« das »suchend-entwerfende[] Stiften[] von Orten.« (Heidegger 1983a: 12)

Dem entspricht schließlich jener Gedanke, der zu den frühesten des gesamten Heideggerschen Œuvres zählt: *»Dass« etwas ist und nicht Nichts, lässt »Sein« allererst als »Ereignen«*. Nicht nur deswegen wird

Wahrheit im Sinne anfänglicher *aletheia* als »Unverborgenheit« konzipiert, weil sie einem Spiel von Verbergung und Öffnung, von Verdeckung und Entdeckung entstammt, sondern weil sie sich tiefer noch einem »Herkommen« der Zeit – genauer: ihrem *Zukommen* – verdankt, das sich wiederum selbst jeglicher Sagbarkeit und damit Wahrheit verschließt. Sie ist das Unausdrückbare schlechthin.

3. Begehren nach Sein und Bedürfnis des Seyns

Verschwistert mit der Noblesse einer Diskretion, die das Flüchtige nicht *per se* schon unter das Verdikt einer Symbolisierung oder Sprache stellt, klingt hier zugleich der Vorschein einer möglichen Medienkritik an. Denn wie die Prozesse der Mediatisierung ihren Fokus einzig auf die Auszeichnung eines schon »Vorhandenen« konzentrieren, verfahren sie grundsätzlich *darstellend*. Sie partizipieren an der *techné* und beziehen ihre Präsenz aus der Verfügung, weshalb sie das Nichts so sehr verkennen wie das Spiel von Verbergung und Eröffnung. Anders ausgedrückt: Sofern sich das Ereignis der Differenz *ereignet*, ist es grundsätzlich nicht mediatisierbar, insofern ihm das Medium erst entspringt.

Umgekehrt vermag jedoch nichts zu erscheinen, wenn sich ihm nicht das Denken zuwendet und dadurch eine Ortschaft verschafft, denn was sich zeigt, »spricht schon *aus* der Wahrheit des Seyns und kann sich nie unmittelbar zum Seyn selbst überspringen« (Heidegger 1989: 79). Es handelt sich also nicht um Mystik, um ein ungreifbares Geheimnis, das dem Menschen gleichsam von Außen entgegentritt, um sich an ihn zu wenden; vielmehr eröffnet das Ereignis erst die Stätte, worin Sein hervortritt und in seiner Wahrheit »geborgen« werden kann. Das bedeutet, dass das Sein selbst bedürftig bleibt: Es bedarf des Daseins, um zur »Wesung« zu werden, wie Heidegger sagt, mithin eine Anwesenheit, eine Dauer und Geschichte wie auch ein Gedächtnis zu gewinnen. Beide gehören zusammen: »Er-eignung des Da-seins durch das Seyn und die Gründung der Wahrheit des Seyns im Da-sein« (Heidegger 1989: 262). Das muss wörtlich gelesen werden: Das Sein gehört dem Denken wie das Denken dem Sein, wie es in »Identität und Differenz« heißt: »Mensch und Sein sind einander übereignet […]; denn nur bei uns kann es als Sein wesen, das heißt an-wesen« (Heidegger 1978: 19, 20). Anwesen hat den Doppelsinn von Präsenz und Zugehörigkeit. Nur im Denken ist das Sein, verstanden *als* Sein, zu Hause. Durch es kommt das »Als« ins Sein. Denken heißt folglich *Denken des Seins* in der doppelten Bedeutung von *genitivus subjectivus* und *objectivus*, weshalb Heidegger auch von einem gegenseitigen »Brauchen« spricht: »Das Seyn braucht den Menschen, damit es wese, und der Mensch gehört dem Seyn, auf daß er seine äußerste Bestimmung als Da-sein voll-

bringe« (Heidegger 1989: 251). Daher vermag das Denken »für sich über die Wahrheit nichts«. Es beginnt »vom Anderen seiner selbst«, das es erst in seine eigentliche Betroffenheit versetzt: »Der Mensch ist der in das Wesen der Wahrheit Gebrauchte« (Heidegger 1979: 63, 51, 64).

Immer wieder beschwört Heidegger diese und andere Figuren des *Empfangens* und *Wendens*. Man könnte sagen: Er versucht dadurch das Theologische geschichtlich zu denken. Wie der Mensch gleichsam im Göttlichen steht, erfordert Gott den Menschen, um residieren zu können. Die Residenz selbst ist nicht das Unendliche, sondern das Endliche, das sich je anders manifestiert. Gedacht wird somit von einem »Ur-Sprung« her, ohne ihn »als« Ursprung zu denken. Was allein bleibt, ist der immer schon geschichtliche Entwurf seines Zur-Wahrheit-kommen-lassens. Darin kulminiert die eigentliche Position der Heideggerschen Spätphilosophie: Das Ereignis der Zusammengehörigkeit von Denken und Sein *geschieht* aus der »Ent-sprechung«. Die Kluft im Wort, die Differenz, die der Bindestrich zugleich markiert und überwindet, kennzeichnet eine *Bewegung*. Diese ist das Zugleich von »Empfangen« und »Wenden«. Darum kann Heidegger auch das »Ereignis« etymologisch mit der zweifachen Wortbedeutung des »Eräugens« und des »Eigenen« verbinden: Das »zukommende« Ereignen muss »eräugt«, das heißt »erblickt« und »angeeignet« werden, um sich in »Eigenes« (Heidegger 1978: 24f.) zu verwandeln. Diese Verwandlung oder Wendung wiederum geschieht sich aus dem gemeinsamen Vollzug von Sprache und Wahrheit. Gleichzeitig heißt »Ent-sprechen« auch »Sprechen«. Darum gewinnt das Denken, so Heidegger in »Identität und Differenz«, das »Bauzeug« des »in sich schwingenden Bereiches […] aus der Sprache. Denn die Sprache ist die zarteste, aber auch anfälligste, alles verhaltende Schwingung im schwebenden Bau des Ereignisses« (Heidegger 1978: 26). Denken und Philosophie stehen unter diesem Bezug eines ausdrücklich übernommenen Sagens, das emphatisch an Wahrheit im Sinne der Un-Verborgenheit gebunden wird. Die Sprache wird dabei selbst aus der gleichen Verschränkungsfigur beider Genetive als die »Sprache des Wesens« aufgefasst, das heißt als dasjenige, das, allererst aus dem »Wesen« und der »Wahrheit« zu sprechen vermag wie sie diese umgekehrt »zur Sprache bringt«. Das bedeutet, die Sprache »gibt« das Sein, indem ihr Wort das Sein *als* Sein, wie Heidegger sich ausdrückt, »ver-gibt«. Sein existiert nur, wo es Namen und Zeichen gibt, wo das »Es gibt« der »Gabe« einen Ausdruck oder ein Symbol gefunden hat. Deswegen heißt es auch: »Das Wort: das Gebende. Was […]? […]: das Sein.« So wird die unbestimmte Mitte, das Medium oder »Zwischen«, welche den Menschen ausmacht, durch das Sprechen besetzt, und zwar so, dass nicht der Mensch redet, sondern »die Sprache spricht«. Durch die Anonymisierung des Prozesses entrückt damit Heidegger, indem er von einem Unvordenklichen und »unver-

fügbar Zukommenden« her denkt, das Denken gleichwie die Sprache aus der Position der Intentionalität in die Struktur einer Responsivität.

Allerdings erhält hier das Responsive eine Ausprägung, die sie anders als bei Lévinas nicht auf das »Antworten« und damit auf eine ethische Dimension verpflichtet, sondern auf »Wahrheit«. Denn Antworten bedeutet für Heidegger stets Erwiderung im Sinne des »Entsprechens«. Eigens betont der 1955 in Cerisy-la-Salle gehaltene Vortrag »Was ist das – die Philosophie« diese Engführung:

»Wir selber müssen dem, wohin die Philosophie unterwegs ist, durch unser Denken entgegenkommen. Unser Sprechen muß dem, wovon die Philosophen angesprochen sind, ent-sprechen. [...] Die Antwort ist keine erwidernde Aussage (n'est pas une réspons), die Antwort ist vielmehr die Ent-sprechung (la correspondance).« (Heidegger 1975a: 193)

In Sonderheit verknüpft der zuletzt genannte Verweis auf den französischen Ausdruck *correspondance* die Sprache mit dem Geschehen der Wahrheit. Zwar gemahnt der Begriff oberflächlich im Sinne einer Korrespondenztheorie der Wahrheit an die *adaequatio intellectus et rei*. Doch bleibt sie überall aus der gewandelten *aletheia*, der Un-Verborgenheit oder Entdecktheit des Sinns zu verstehen. Hinzugefügt wird daher: Wir müssen »dem entsprechen, wohin die Philosophie unterwegs ist. Und das ist: das Sein des Seienden« (Heidegger 1963: 32-43). Sprechen ist nur eigentliches Sprechen, wo es sich der Eröffnung der Wahrheit fügt. Es stiftet Sinn. Denken untersteht dieser »Gunst der Sprache«: Folglich erweist sich das Ereignis selbst als sprachlich verfasst wie umgekehrt alles Ereignen seinen Ort in der Sprache hat. Die Sprache »schenkt«, heißt es in »Unterwegs zur Sprache«; sie ist »das Gebende«: Ihr ist »aufgegeben«, das »›[I]st‹ zu vergeben« (Heidegger 1975a: 191ff.).

Diese Vereindeutigung auf die Sprache enthüllt freilich eine Radikalisierung, die auf eine grundsätzliche Schwierigkeit im Werk Heideggers weist. Denn in dem Maße, wie sich die späte Sprachphilosophie mehr und mehr vom *kairos* des verborgenen »Ur-Sprungs« entfernt, gerät sie in eine nicht zu lösende Zweideutigkeit zwischen Medialität und Ereignung. Indem sie die Sprache einem Universalitätsanspruch aussetzt, subordiniert sie die »ontologische Differenz« ihrer Arbeit des »Unter-Schieds« (Heidegger 1975a: 24ff.). Dann tritt die *Ekstasis der Zeit* als das »Gebende« hinter die Sprache als das »Unter-Scheidende« zurück und transformiert so das vormalige Ur-Sprungsdenken zum Differenzdenken. Vorbereitet wird damit eine Position, wie sie später Derrida von der Semiologie Saussures her ausbuchstabiert hat. Nicht das Denken antwortet auf den Zuspruch der Zeit, indem es, wie es im »Humanismusbrief« heißt, »mit seinem Sagen in die Sprache unscheinbare Furchen (legt)« (Heidegger 1975b: 119), vielmehr geht es den sich in

der Sprache selbst entfaltenden Unterschieden und Differenzen nach. Entsprechend wird die Sprache zur Stätte des Ereignisses; sie »vereignet«, wie Heidegger sagt, das Differierende, verleiht ihm Orte. Nichts anderes meint auch der von der Schrift her entwickelte Neologismus *différance* bei Derrida: Ein produktives, Differenzen generierendes Agens, dem erst die Ordnung der Zeichen entspringen und das darum auch nicht weiter bestimmbar oder begründbar erscheint (vgl. Derrida 1974: 110). Dazu verhält sich bei Heidegger das Ereignis des »Unter-Schieds« analog, wobei erneut die Zäsur des Bindestrichs in dieselbe Funktion tritt wie bei Derrida der Wechsel des Buchstabens *e* zu *a*: »Die Sprache […] ist, indem sich der Unter-Schied ereignet. Die Sprache west als der sich ereignende Unter-Schied für Welt und Ding« (Heidegger 1975a: 30).

Folgt daraus nicht eine Verdopplung des Ereignisbegriffs, ein Ereignen der Sprache, das noch eines anderen Ereignens bedarf? Haben wir es nicht mit einem Geschehen vor dem Geschehen zu tun, das noch den »Unter-Schied«, der als das Ereignende gedacht wird, ereignen lässt – ein Umstand, den Heidegger durch die doppelte Figur des »Zu-wurfs« des »Seyns« und der ihn entwerfenden »Sage« der Sprache einzuholen trachtete? Bedeutet sie nicht eine Verdopplung in das *Ereignis des »Dass«* als »Gabe« der Zeit und das *Ereignis des »Was«* als deren »Austrag« durch die Sprache? Anders gefragt: Verhüllt nicht der Primat der Differenz das *Geschehen ekstatischer Zeitigung*, insofern nurmehr einseitig das Ereignen des Unter-Schieds in der Sprache herausgestellt wird? In »Sein und Zeit« betraf die letzte Grundlage der Ontologie des »Daseins« die »Transzendenz«, die aus dem *kairos* des »herkommenden Überholens« gedacht war. In den »Beiträgen zur Philosophie« verschob sich diese Bewegung zum »Ereignis«, das sich in der »Mitte« zwischen »ereignendem Zu-wurf« und »ereignetem Entwurf« hielt – so jedoch dass dem sich überall entziehenden »Zukommen« des »Seyns« der Vorrang zugemessen wurde. Denn entscheidend an der »ontologischen Differenz« war ja nicht so sehr das Differierende, sondern zunächst und primär das Sichentziehende, das vor allem ein zugleich »Zukommendes« darstellt, das im Ereignis als »Sinnstiftung« je anders und neu aufbricht. Nunmehr scheint sich die Bewegung des »Empfangens« und »Wendens« ganz in die Sprache zu verlegen: Durch sie kommt auf den Menschen zu, was ihn an-spricht, wie dieser umgekehrt, indem er ihr »nach-spricht«, das *Ereignen des »Unter-Schieds«* allererst an*kommen* lässt. Mit anderen Worten, wie vorher im Entzug des »Ur-Sprungs« ein Bezug auf den *zeitlichen Augenblick* enthalten war, der seinen »Austrag« erst finden muss, avanciert jetzt mehr und mehr die Sprache zur Instanz und Autorität der Austragung. Sie besetzt so selber den Platz der »Gabe«. Wir haben es demnach mit einer Verschiebung zu tun, die schließlich die Rede von »Zu-wurf«, vom »Zu-fall« oder »Anfall« des »Seyns« in den »Zu-

spruch« zurücknimmt, der bereits Sprache ist und die Unverfügbarkeit der Zeit in sich aufnimmt – denn alles Sprechen kommt doch »aus dem Seyn her«, wie es noch in den »Beiträgen« hieß: Es »steht unter der Macht des Seyns« (Heidegger 1989: 79).

Die Zweideutigkeit hat allerdings einen systematischen Kern. Sie beruht auf der Tatsache, dass Heidegger zwei Ereignisbegriffe miteinander zu verschränken sucht: das Ereignen als *kairos* und das Ereignis der *Differenz*, des je anderen geschichtlichen Entwurfs. Ersterer gehört der Zeit, Letzterer der Sprache. Zunächst »gibt es« das *Ekstatische der Zeit*, das *Zuvorkommen als Ur-Sprung*, dann ereignet sich der *Ein-Sprung des Unter-Schieds*, mit dem sich wiederum die Wahrheit im Sinne der *aletheia* eröffnet. Zuvor kommt das *Ereignen als Frage*, als Verbergung, zu der das Schweigen, das heißt die Enthaltung aller Worte gehört – dann geschieht das *Ereignis als Antwort*, als »Ent-sprechung«, als »Sage«, der ihr Geschehen in die Ordnung des »Als« rückt. Mithin ergibt sich ein fortschreitender Regress, ein »Zurücktreten« vom Ereignis des »Unter-Schieds«, das *in* der Sprache geschieht zur *Ekstasis* als Fraglichkeit des »Ur-Sprungs«, welche *vor* der Sprache liegt und von dem kein Zeichen kündet. Ein doppelter Ereignisbegriff ist damit vorausgesetzt: Vom *ersten* Ereignen ließe sich nichts weiter sagen, als dass es geschieht, wohingegen das *zweite* in die »Lichtung« des »Als« stellt und somit das Ankommende »an-wesen« lässt. Heideggers Philosophie bleibt also anders als das von Derrida kritisierte »Ursprungsdenken« (Derrida 1999: 39ff.) in der *Zweideutigkeit zwischen Ursprungs- und Differenzdenken* befangen. Sein Denken ist zunächst *kairologisch* – erst später kehrt es sich mehr und mehr an die Struktur der Differenz, die dem *kairos* allererst eine Möglichkeit oder Stätte erteilt.

4. Aisthetik und das Ereignis von Sprache

Die Schwierigkeit besteht jedoch darin, wie von einem vorprädikativen *kairos* überhaupt Kunde zu erlangen ist, denn die Zeit ist, wie man gesagt hat, nicht wahrnehmbar – es fehlt der Sinn für Zeitigung. Das gilt ebenfalls für das, was einzig im Aisthetischen ankommt oder widerfährt, ohne bereits in ein »Ent-sprechen« gebracht werden zu können, wie jene unauslöschlichen Augenblicke des »Dass« (*quod*), die Jean-François Lyotard mit der Undarstellbarkeit des Erhabenen in Verbindung gebracht hat (vgl. Lyotard 1985): Sie werden von Heidegger durchweg ins Hermeneutische gewendet und an Sprache gebunden, weil Sein allererst durch die »Nennung« des Wortes hervortreten kann. Überhaupt erweist sich Wahrnehmung als Problem, denn Heidegger argumentiert nirgends von Sinnlichen her, sondern legt die Betonung einseitig auf den Sinn. So werden auch die aisthetischen Akte, auf die

er immer wieder rekurriert, allen voran das *Hören* und *Horchen*, nicht eigentlich sinnlich gedacht, sondern hermeneutisch als *legein*, als Weisen der »Auslegung« verstanden (Heidegger 1972: 163f.). Folgerecht gerät das *Aisthetische*, das im »Ursprung des Kunstwerks« im Rahmen des werkhaften *Sichzeigens* in Bezug auf das Geschehen der Kunst ins Spiel gebracht wird, zur *Dichtung* (vgl. Heidegger 1960: 82ff.). Entsprechend wird aus der Wendung von »Sein und Zeit« zur Ereignisphilosophie der »Beiträge« ebenfalls das Verhältnis von Denken und Dichten neu bestimmt. Wurden beide zuvor als *zwei* Arten des Entwurfs, das heißt auch aus der Transzendenz als Freiheit gedacht, werden sie jetzt zu zwei Weisen der »Ent-sprechung«, und zwar so, dass in ihnen der Vorrang der Sprache immer schon eingeschrieben ist. Deswegen wird vom Denken und Dichten gesagt, sie »wohnten« in einer »Nachbarschaft« und stünden zueinander in einer »verborgenen Verwandtschaft« (Heidegger 1975a: 173, 186). Sicherlich prätendiert der Ausdruck »Dichtung« weniger das sprachliche Kunstwerk als den Prozess künstlerischer »Verdichtung«, wie sie in Prozessen der Metaphorisierung zum Ausdruck kommen. Doch fällt dann jegliches *Aisthetische*, das sich der Figurierung nicht fügt, sondern einer Inversion von Aufmerksamkeit verdankt, wie Barnett Newmans große monochromen Farbtafeln, Ad Rainhardts »Abstract Paintings« (1954/57) und Robert Rauschenbergs »White Paintings« (1951) oder Piero Manzonis »Achrome« (1960), aus dem Rahmen. Stattdessen wird im »Ursprung des Kunstwerks« ausdrücklich »alle Kunst« aus dem Wesen der Dichtung begriffen:

> »Bauen und Bilden [...] geschehen immer schon und immer nur im Offenen der Sage und des Nennens. [...] Sie sind ein je eigenes Dichten innerhalb der Lichtung des Seienden, die schon und ganz unbeachtet in der Sprache geschehen ist. Die Kunst ist als das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit Dichtung.« (Heidegger 1960: 85, 86)

Kaum finden sich in Heideggers umfangreichem Werk bündige Darstellungen zur bildenden Kunst, abgesehen von den von Meyer-Shapiro kritisierten Erörterungen zu Van Goghs Schuhen, einigen verstreuten Einlassungen zu Cézanne und Klees späten Bildern sowie die Rede über »Die Kunst und der Raum« von 1969, die vor allem die Plastik behandelt. Mit Bezug auf Klee wird immerhin gegen das Technische der Malerei die Gewahrung des »Heiligen« als das eigentlich Kunsthafte der Kunst akzentuiert – es scheine nur dort auf, wo alle Gestaltung und Konstruktion, wie sie für dessen frühe Bilder typisch sind, zurückgenommen sei. Gleichwohl spielt die Beschäftigung mit Bildern für Heidegger nur eine untergeordnete Rolle, und wo doch, beruht sie durchweg auf der Auszeichnung dichterischen Denkens (vgl. Heidegger 1960: 28ff.). Hier bewegt er sich auf unsicherem Boden, greift zuweilen daneben wie das Beispiel Van Goghs demonstriert, oder überhöht, wie im

Falle Cézannes. Im wesentlichen urteilt Heidegger aus der Literatur, wie er dem »Sprachwerk« überhaupt eine »ausgezeichnete Stellung im Ganzen der Künste« zuerdenkt und damit ein Vorurteil Hegels wiederholt (Heidegger 1960: 83). So bringt eine Gedichtzeile Heideggers aus den »Denkerfahrungen« die Malerei Cézannes mit der Duplizität von Denken und Dichtung in Zusammenhang:

»Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit einfältig geworden, ›realisiert‹ und verwunden zugleich, verwandelt in eine geheimnisvolle Identität. / Zeigt sich hier der Pfad, der in ein Zusammengehören des Dichtens und des Denkens führt?« (Heidegger 1983c: 163)

Das Aperçu koinzidiert mit der maßgeblich poetischen Grundlegung der Kunst im »Ursprung des Kunstwerks«, um sie im Medium von Sprache nochmals zu steigern und zu vereindeutigen. Spielte zuvor noch das *Sehen* eine Rolle, etwa wenn dem Künstler in der Vorlesung »Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet« von 1931/32 die Fähigkeit zugesprochen wird, dass er »die verborgenen Möglichkeiten des Seienden zum Werk bringt und dadurch den Menschen erst sehend macht für das Wirklich-seiende« (Heidegger 1988: 63f.), so wird hier das Sehenlassen zum Prozess von Poetik, denn Kunst sei eine Weise der »Offenbarung«, der *aletheia*, die »maß-gebend« im Dichterischen statthabe.

Freilich muss berücksichtigt werden, dass Heidegger, indem er die Kunst von vornherein ins Verhältnis zur Wahrheit (*aletheia*) stellt, das Ästhetische immer schon in den Kontext deren Vollzugs und damit der »Ent-sprechung« und der Sprache im weitesten Sinne von »Stiftung« und »Gründung« hält. Nur wo Wahrheit »west«, gibt es Kunst, wie die Kunst umgekehrt »die Wahrheit entspringen« lässt und damit eine Tür aufstößt, die das Selbstverständliche verwirft und das Nichtselbstverständliche ansichtig macht. Die Vorentscheidung fürs Dichterische entspringt dieser Prätention für den Wahrheitsvollzug. Wenn daher von der Kunst gesagt wird, sie sei »geschichtlich« im Sinne des »Unvermittelten eines Anfangs« (Heidegger 1960: 87), dann ist darin vor allem eine Schockwirkung angezeigt, die *Verstehen* je neu und anders ansetzen lässt, nicht jedoch Wahrnehmen. Solcher Ansatz bezeichnet dann bereits eine Weise des *Sagens*, weil das Verstehen selbst mit der »Sage« identifiziert wird. Sie bringt das Wahre im Sinne von »Unverborgenheit« *zur Sprache*, weshalb das Kunstwerk, selbst dort, wo es nicht spricht, je schon als *sprachliches Kunstwerk* gilt. Wo also von »Dichtung« die Rede ist, geht es um die Findung der absoluten Metapher im Sinne Hans Blumenbergs, die die »Stiftung des Wortes«, des Ereignis eines »anderen Sagens« einschließt. So wird, indem Heidegger Sprache und Dichtung prävaliert, jenes hartnäckige Präjudiz fortgesetzt, das die Aisthetik seit je unter die Dominanz des Wortes stellte, wie es fast

durchgängig zum Bestand abendländischer Philosophie gehörte und im Vorrang der Poetik vor der bildenden Kunst zum Ausdruck kam. Außerdem bevorzugt Dichtung im Sinnlichen das Hören, nicht das Sehen. Wird zwar so zugleich dem Vorrang des Auges im abendländischen Diskurs widersprochen, liest gleichwohl Heidegger das Aisthetische nicht von einem »Aufnehmen« im Sinne eines entgegenkommenden »An-Blicks« oder »An-Rufs« her, sondern ordnet es den vielfältigen Konnotationen des Hörens, Gehörens und Gehorsams unter, das den kritisierten Primat des Auges durch den entsprechenden Primat des Ohrs ersetzt und die anderen Sinne, insbesondere die auf Materialität gerichtete Taktilität, weiterhin ausblendet. Zwar hat das Ohr, anders als das Auge, einen stärkeren Bezug zu Zeit und Passivität – was es gewahrt, widerfährt ihm als *Ereignis* –, dennoch verkürzt sich das Aisthetische allein auf Hören und »Lesen«, soweit erst dadurch ein »Erscheinen« oder »Sichtbarmachen« geschehe, so dass das Sinnliche als Sinnliches letztlich wieder eingebüßt wird.

Mit anderen Worten, Heidegger verortet das wechselvolle und keineswegs eindeutige Verhältnis zwischen Phänomenologie und Hermeneutik ins Spiel von Dichtung und Denken – und bestätigt auf diese Weise erneut jene klassische Hierarchisierung von *Aisthesis* und Diskurs, die deren jeweilige Eigenarten verkennt. Die »Nähe von Dichten und Denken« – Heidegger spricht von »zwei Parallelen«, denen im Unendlichen ein gemeinsamer Schnittpunkt oder Ursprung zukommt – sanktioniert insbesondere die Reduktion der Aisthetik auf Poetik und damit dessen Auflösung in Sprache. Dichtung ist Denken und Denken Dichten; beide, so Heidegger, erweisen sich als Weisen des »Sagens«. Sie vollziehen sich »im Element der Sprache« (Heidegger 1975a: 188). Das heißt, Heidegger denkt Aisthetik ausschließlich sprachlich. Erst die Sprache ordnet beide einander zu und ermöglicht so zugleich Ästhetik und Kunst. Heidegger verharrt damit selber noch im Umkreis des abendländischen Denkens, das er zu überwinden trachtet, insofern in Bezug auf das Verhältnis von Diskurs und *Aisthesis* die traditionelle Ordnung unberührt bleibt. Durchweg postuliert er den Vorrang des Denkens vor der Wahrnehmung, des »Begriffs« vor dem »Bild« (vgl. v. Herrmann 1999: 302ff.) und repetiert auf diese Weise die eigentümliche Geringschätzung, die Philosophie seit je gegen das Bildliche, die Farbe oder den sinnlichen Eindruck des Materials hegte, wie ihr gleichermaßen auch Goethe vorhielt. Das Ereignis der Differenz als sprachlicher »Unter-Schied« unterschlägt das Aisthetische als ein Nichtsprachliches, als ein *(Sich-)zeigen* des Anderen, das seine Wurzeln in eindringlichen Zumutungen und Widerfahrnissen findet.

Solches kommt vor allem in konträren und widersprüchlichen Augenblicken zur Geltung wie der Verwendung rätselhafter Stoffe, in verwirrenden Blicken, aufdringlichen oder kaum hörbaren Klängen, denen sämtlich Merkmale der Unruhe oder Störung eignen und deren

eigentliche Manifestation das *Paradox* ist. Jenseits von »Dichtung« erweist es sich als vorzügliche Artikulationsform der Kunst. Damit koinzidieren bereits jene begrifflich nicht einholbaren Geheimnisse der »Schönheit« und »Erhabenheit«, an denen die Ästhetik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts ihr Interesse hatte und die nicht als Eigenschaften am ästhetisch gelungenen Objekt zu identifizieren sind, sondern auf die Erfahrung einer Präsenz hindeuten. Denn das Schöne ist nicht das Signum einer zeitlos gültigen Harmonie, sondern an die Paradoxa des Urteilens geknüpft, wie Kant gezeigt hat. Es lässt sich daher als Chiffre einer Ekstatik der Existenz lesen, weshalb Wittgenstein das Ästhetische überhaupt mit dem spinozistischen »Gesichtswinkel der Ewigkeit« in eins setzte: »Das Kunstwerk ist der Gegenstand sub specie aeternitatis gesehen; und das gute Leben ist die Welt sub specie aeternitatis gesehen. Dies ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Ethik« (Wittgenstein 1960: 176). Die Bemerkung, die eine Richtungstransformation einfordert, impliziert die Umwendung der Blickrichtung, die nicht länger *etwas* anblickt, sondern die »Anschauung der Welt […] als – begrenztes – Ganzes« (Wittgenstein 1989: 6.45) ist. Von ihr geht eine Distanzierung, eine Loslösung und Befreiung aus: Sie bedeutet keine Synopsis; sie nimmt keine Totalität in Augenschein, vielmehr *lässt sie sich anschauen*. Entsprechend meint *Aisthesis* die Passivität eines Entgegenkommens, das mit Alterität konnotiert ist, die anblickt. Was auf diese Weise begegnet, ist die Unverfügbarkeit der »Ex-sistenz« als ein Aus-sich-herausstehendes. *Ex-sistenz* wird so nach dem Modell der *Ekstasis* begriffen. Das *Ex-* der *Ex-sistenz* und das *Ek-* der *Ekstasis* bedeuten dabei dasselbe. Es meint das Ereignis des Hervortretens selbst. Es hat, wiewohl stets nur negativ auszuzeichnen, zugleich eine positive Note, weil ihm eine Kraft oder Intensität zukommt, der nicht auszuweichen ist. Nichts anderes bedeutet – aisthetisch – »Gegenwart«.

Fast alle avancierte Kunst der Moderne hat es mit der systematischen Auslotung solcher Paradoxa zu tun, die die Gegenwärtigkeit der Gegenwart zu exponieren suchen. Dazu gehören die Objekte Man Rays wie die Bilder René Magrittes oder Marcel Duchamps »Ready Mades«, desgleichen Jasper Johns »Flag« (1955) oder George Brechts »Word events« (z.B. 1961), um nur einige zu nennen. Zwar scheint zuweilen ähnliches bei Heidegger anzuklingen, wenn er beispielsweise im »Ursprung des Kunstwerks« das »Hervorragen« des Werkes auf das pure *factum est* zurückführt (Heidegger 1960: 73), aus dem der Schock, den Kunst bewirkt, erst hervorgeht. Insbesondere spricht Heidegger vom »Stoß ins Un-geheure« (Heidegger 1960: 77), der ins »Dass« aussetze und dabei Vergleichbares bewirkt wie Wittgensteins Betrachtung des Ganzen: Entrückung und Umkehr der Sicht in jene Aufmerksamkeit, die auf das achtet, was sonst unbemerkt bleibt. Gleichwohl reflektiert Heidegger damit nur die Seite der Geschaffenheit, die Kunst in dem

Maße mitausstellt, wie sie sich performativ setzt, denn leitend bleibt überall der ästhetische Wahrheitsvollzug, der der Performativität der Setzung weiterhin innewohnt. Heidegger bringt sie mit der »Entschlossenheit« in Verbindung, jenem Ausdruck, der in »Sein und Zeit« die charakteristische Bewegung des *Auf-sich-zu* und *Von-sich-aus* begründete. Sie lässt die »Wahrheit« (*aletheia*) im Werk aufscheinen. So wird gleichzeitig das spezifisch Aisthetische, dessen letzte Schicht die unenträtselbare Präsenz der Alterität darstellt, wieder zurückgenommen – der »Riss« im Sinne des *Sichzeigens des Antlitzes der Dinge und der Welt*, das weder symbolisch terminiert noch im hermeneutischen Geschehen der Wahrheit verwurzelt ist, sondern mit einem Mal die Ordnungen des Symbolischen einstürzen lässt.

5. Zweifaches Glück

Oskar Becker hatte demselben Befund dadurch Rechnung getragen, dass er noch zwischen »Erfahrung« und »Begegnung« unterschied (Becker 1963: 104). Er ist damit der Intuition gefolgt, dass Widerfahrnisse, indem sie unmittelbar angehen und zuweilen körperlich attackieren, von anderer Statur sind, als die auf Intentionalität gegründete Erfahrung. Zu dieser gehören die Strukturen des »Als« und der Auslegung. Jene aber lassen nicht unberührt; sie bleiben, wie Schmerz, gleichermaßen unausweichlich wie unbestimmt. Indem somit die *Aisthesis* als Weise von Widerfahrnis exponiert wird, weist sie zugleich auf die »Gebung eines Anderen«, die überkommt, sich aufdrängt, mitreißt oder fesselt und doch nicht der »Überschreibung«, der »Spur« folgt, sondern allererst Annahme und Empfang voraussetzt (vgl. Lyotard 1985). Ihr Charakter ist jene »absolute Differenz«, die nach Emmanuel Lévinas der Differierung des Denkens gleichwie der Auslegung und Deutung vorausgeht, weil sie diese außer Kraft setzt. Buchstäblich entkräftet und erschöpft sie das intentionale Subjekt, denn der Begegnung inhäriert zuerst und noch vor aller Sprache das »Dass« (*quod*) einer Andersheit, die das Wort, die Nennung eines Namens oder die Prozesse der Signifikation immer schon »gewendet« hat. Sie kommt darum auch der ontologischen Differenz zuvor. Entsprechend gibt es keinen Weg, sie zu bewahren oder festzuhalten, keine vorgezeichnete Regel oder Methode, an die sich anschließen ließe, vielmehr lediglich die Erschütterung, die die Bahnen der Erinnerung zerbricht und ins Unbekannte oder Ungewisse entfremdet. Gewiss geht ebenfalls Heidegger von der Nichtintentionalität einer Widerfahrnis aus: er übersetzt das Wort »Erfahrung« mit *Fahren*, dem *Weg* oder der *Passage* als Geschehen einer »Be-Wegung«, denn »Weg [ist] niemals Verfahren […]. Weg kennt kein Verfahren/kein Beweisen, kein Vermitteln« (Heidegger 1983c: 177f.). Jedoch ist ihm die Erfahrung wesentlich und ursprünglich immer eine

»Erfahrung mit Sprache« (Heidegger 1999: 160). Das Angehenlassen durch Anderes bedarf mithin der Erwiderung im Sinne von »Ent-sprechung«, die wiederum die Struktur der Responsivität allein auf die Vollzüge der Rede und der »Wesung der Wahrheit« reduziert. Letztlich verengt damit Heidegger die Kluft zwischen aisthetischer Widerfahrnis und dem Spiel von »An-spruch« und »Ent-sprechung« und verweigert sich eines Antwortens, das im Gegensatz zum Ausdruck der Wahrheit (*aletheia*) ein Ver-Antworten meint, deren Bezug weder ontologisch noch hermeneutisch konnotiert werden kann, sondern *Ethik und Aisthetik verbindet*. So wäre der Heideggerschen Ent-sprechung eine Responsivität als gleichzeitiger Responsibilität vorzuziehen, die, statt »Stiftung« und »Gründung« zu sein, sich stets eingedenk bleibt, dass sie dem derart zu Ver-Antwortenden niemals zu ent-sprechen weiß.

Der auf diese Weise angezeigte Gegensatz kann exemplarisch anhand von Heideggers George-Interpretationen demonstriert werden. In »Unterwegs zur Sprache« wird das Gedicht »Das Wort« vor allem von seiner Schlussstrophe her erschlossen: »*So lernt ich traurig den verzicht / Kein ding sei wo das Wort gebricht*« (Heidegger 1975a: 159ff.). Heidegger gibt eine mehrfache Deutung: Zunächst wird das Wesen der Sprache als »sein-vergebend« verstanden: Erst das Wort verleiht dem Ding sein »Erscheinen«, indem es dieses »als« solches »anwesen« lässt. Die Sprache wird so zum Medium im Sinne eines Hervorbringenden: Sie »ver-gibt« vermöge der »Nennung« und konstituiert damit die Phänomenalität des Phänomens. *Sichzeigen* und Sprechen bedeuten dann qua Verstehen dasselbe. Folglich »gibt es« Phänomenologie nur als sprachverfasste Hermeneutik (vgl. Heidegger 1975a: 168ff.). In einem zweiten Schritt wird die Dichtung gleichzeitig als Ausdruck einer Transformation genommen, die im Übergang von den ersten zur letzten Strophe eine Verwandlung in der Sprachauffassung vollzieht. Sie erzählt die Geschichte eines Lernprozesses, wobei die ersten drei Strophen von einem traditionellen Sprachverhältnis ausgehen, als »gäbe« es erfahrbare Wirklichkeiten, die lediglich auf ihre rechte Benennung warteten – eine Position, die an der Erfahrung des ausbleibenden Wortes der mittleren Zeilen scheitert. Diese erweist sich als eine Erfahrung mit Sprache, die zu jener Umkehrung der Beziehungen zwingt, von der der Schlussvers handelt und die Heidegger der rhetorischen Inversion vom *genitivus objectivus* zum *subjectivus* unterzieht: »Das Wesen der Sprache -: die Sprache des Wesens« (vgl. Heidegger 1975a, 176). Das bedeutet, wie an anderer Stelle hinzugefügt wird: Die Sprache ist die »Welt-bewegende Sage, das Verhältnis aller Verhältnisse« (vgl. Heidegger 1975a: 215). Sie spricht, indem sie die ontologische Differenz zwischen Sein und Seiendem allererst austrägt. Daher das berühmte Diktum aus dem »Humanismusbrief«, die Sprache sei »das Haus des Seins« (Heidegger 1975b, 115). Drittens geschieht diese Inversion, die der mehrfachen »Kehre« des philosophischen Denkens Heideggers

korrespondiert, durch die Einsicht in ein Unverfügbares, wie es das »ausbleibende Wort« in der Mittelstrophe nahelegt. Markiert wird auf diese Weise die Verwerfung von Kunst als *techné*, die sich neuzeitlich vom Poietischen, der Inszenierung und der schöpferischen Produktion des Werkes her bestimmt und die den Künstler in den Dignität eines Genies oder Werkmeisters hebt. Vielmehr »gibt« die Sprache; sie verleiht Wort und Sein von sich her. Nicht gilt darum der Sprecher als Souverän oder »performatives Subjekt« der Rede, sondern die Sprache selbst ereignet sich als Sprechende: »Die Sprache ist: Sprache. Die Sprache spricht« (Heidegger 1975a: 13). Die Kaskaden von Tautologien dementieren nicht nur jegliche angemessene Theorie von Sprache. Sie rücken auch ihr Geschehen in den Prozess einer »Gabe«. Dem Dichter widerfährt das Wort als »Schenkung«. Den Anfang macht die Erfahrung des »Verzichts«, von dem die vorletzte Zeile des Gedichts spricht, der als Verzicht auf die frühere Sprachauffassung zugleich »gibt«: »(D)ie Sprache bringt das Seiende als ein Seiendes allererst ins Offene«, heißt es bereits im »Ursprung des Kunstwerks«: »Wo keine Sprache west […] da ist auch keine Offenheit« (Heidegger 1960: 84).

Indessen lässt das Gedicht, wie überhaupt der Georgesche Zyklus des »Neuen Reichs«, auch anders lesen. Denn die erste Zeile spricht von »*Wundern von ferne und traum*« und gemahnt dergestalt an das metaphysische *Verwundern* selbst, den auratischen Moment des (Sich)zeigens, der stets einen Bezug zur Ferne hat und sprachlos bleibt. Das heißt, *zuvor* kommt ein unbestimmtes Ereignen, ein Erscheinen im Sinne ursprünglicher *Ekstasis*, der gegenüber die Dichtung, wie es in der dritten Zeile heißt, in einem Zustand des »Harrens« und Wartens verbleibt, bis das Wort ihm eine greifbare Nähe, einen Sinn verleiht. Bereits hier wird auf den konstitutiven Rang des Namens angespielt, die Rede, die dem *(Sich)gebenden* antwortend eine Bedeutung verleiht, zumal mit erstaunlicher Koinzidenz der Bilder George im sechsten Vers von »blühen« spricht, das bei Heidegger zur Metapher sprachlicher Austragung schlechthin avanciert – sowohl in Bezug auf das *Kotoba* des japanischen Sprachdenkens wie der »Blüte des Mundes« bei Hölderlin (vgl. Heidegger 1975a: 142ff.). Demgegenüber wird ab der siebten Zeile, »*Einst langt ich nach guter fahrt*«, anderes beschrieben. Der Ausdruck »Kleinod« verweist auf die Gabe des geschenkten Augenblicks, der *aisthetisch* aufblitzt und in dem Maße wieder zerrinnt, wie das Wort ausbleibt. Verlöschend sinkt es erneut in jenes Dunkel eines Nichts, aus dem es instantan herausschien. Die Rede ist somit von einem undarstellbaren Ereignen, das einbricht und sich verflüchtigt, wo die Möglichkeit seines Gedächtnisses fehlt. Anders formuliert, das Rätsel, dem die Dichtung zuspricht, betrifft wiederum die außerordentliche *Ekstatik der »Ex-sistenz«* selbst, die Singularität des »Dass« (*quod*), wobei beide Ausdrücke das gleiche meinen, freilich so, dass mit *Ekstasis* sowohl die Positivität des Augenblicks wie die Zeitlichkeit des

Erscheinens gedacht wird, während die Singularität an Einzigartigkeit gemahnt. Beiden gehört der Verzicht am Schluss des Gedichtes an. Nicht die Einsicht in die Sprachnotwendigkeit des Seins steht am Ende, sondern die buchstäbliche Zurückhaltung als ethische Tat: Verzicht auf die vergebliche Bemühung um das rechte Wort, Verzicht auch auf die mit der Nennung erteilte »Seinsvergabe«. Stattdessen exponiert George das »Lassen«: Unterlassung der Suche und Überlassung an den Zufall des Augenblicks einzigartiger Gewahrung. Das bedeutet, das dichterische Wort schließt den Verzicht auf das nicht durch die Sprache Gefügte ein, das *Unverfügbare*, das im Ethos des Gewährens allererst zu sich kommen kann.

So enthielte die Dichtung gerade das Gegenteil der Aussage, die Heidegger ihr zuschreibt: die angezeigte Askese verzichtet auf jede Mediatisierung durch die Sprache, wozu die Verse angesichts von Erfahrungen unverfügbarer Andersheit einladen. Georges Lyrik hat Teil an solchem mystischen Erlebnis; es macht ihren seltsam fernen Klang aus – »wie ein alter Säulenwald und eine junge Schonung« (Benjamin 1977: 623), wie Walter Benjamin treffend schrieb. Stets wird dabei ein unnennbarer Augenblick thematisch, ein *Auratisches*, das »Hier und Jetzt« einmaliger Gegebenheit, das seine Evidenz im Sinnlichen hat. Ihm gegenüber erscheint Dichtung als Problem, jedoch so, dass sie, wo sie am Eindringlichsten dichtet, zugleich an den Rand einer Sprach- und Bilderlosigkeit gerät. Mithin behauptet George die Primarität des Aisthetischen gegenüber der Nachträglichkeit des Wortes. Nichts anderes pointieren auch die weiteren Gedichte des »Neuen Reiches«. So handelt das »Lied« vom plötzlichen Einbruch des Schreckens und der Verstörung angesichts des »*lang verlassenen*«: »*In stillste ruh / besonnenen tags / bricht jäh ein blick / der unerahnten schrecks die sichre seele stört.*« Mitten in die trägen Gespinste des Alltags bricht etwas ein, gegenüber dem jede Sprachgebung als Gewalt erscheint, das aber ebenso sehr den Boden für das bereitet, woraus Dichtung, Denken und Sprache kommen, wie sie gleichzeitig daran ihre unabdingbare Grenze finden: »*Horch was die dumpfe erde spricht: / Du frei wie ein vogel oder fisch – / Worin du hängst … das weisst du nicht.*« Im »Seelied« wird darüber hinaus der Augenblick der Gabe direkt mit dem Gast und der Gastlichkeit assoziiert: »*Ob sich mir zeigt ein lieber Gast*«: das meint die Gebung eines Unerwarteten, nicht als ein Eingeladenes oder Herbeigebetenes, sondern als Anderes, als Alterität, die mit dem Bild des Kindes in Verbindung gebracht wird. Wiederum liegt die Betonung auf einem *Unverfügbaren*, der Unschuld oder dem Zufall der Schenkung selbst, die George freilich von vornherein im Aisthetischen verankert: »*Ich schau ihm vor … ich schau ihm nach / Wenn es auch niemals mit mir sprach / Und ich ihm nie ein Wort gewußt: / Sein kurzer Anblick bringt mir Lust.*« Wesentlich ist die sinnlich gewährte Gunst des Entgegenkommenden, der sich die Aufmerksamkeit der Dichtung zuwendet und

darin noch der Wendung aus dem stets unzureichenden Wort bedarf. Das heißt zugleich, Sprechen, Deuten, Dichten *sind* schon Wendungen, wobei das, woran sie sich wenden, unbestimmt bleibt: Unsagbares wie Undarstellbares einer aisthetischen Begegnung, die zuletzt ans Schweigen rühren.

Allein die »Seufzer des Heiligen« und die »Schreie der Fee« wären ihnen angemessen. So wäre von Neuem auf die unverzichtbare Dualität aufmerksam zu machen, die das Verhältnis von Sprache und *Aisthesis* durchzieht, die, anders als Nerval es nahe legte, jedoch ein »zweifaches Glücken« beinhaltete: *Der Sprache, den Zeichen kommt zuvor, was im Aisthetischen widerfährt. Umgekehrt bedürfen die Ordnungen des Symbolischen der zuvorkommenden Wahrnehmung im Sinne ur-sprünglicher Widerfahrnis*. Diese ist, radikal gedacht, Gewahrung von Alterität, die ihr Faszinosum von dem her entfaltet, was überfällt oder bedrängt und darin Auge, Ohr oder Hand nicht loslässt. Vor allem negative Erfahrungen bringen auf ihre Spur: Ekel oder Abscheu wie ebenso die Hinfälligkeit der Körper, der Verfall von Materialien, die Unausweichlichkeit des Todes, zuweilen auch die Positivität des Rausches in der Begehrung der Körper, ihrer Verschwendung an den Augenblick der Hingabe. Die Kunst hat darin ihre eigentliche Triebfeder, weshalb Adorno überhaupt das Ästhetische an »Erscheinungen […] eines Anderen« gebunden hat, deren Merkmal ein »Gefühl des Überfallen-Werdens« (Adorno 1970: 123) ist. Ihm kann sich der Betrachter so wenig entziehen, wie es die Wahrnehmung in Bann hält: »Am nächsten kommt dem Kunstwerk als Erscheinung die apparition, die Himmelserscheinung. Mit ihr halten die Kunstwerke Einverständnis, wie sie aufgeht über den Menschen, ihrer Intention entrückt und der Dingwelt« (Adorno 1970: 125).

Literatur

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Artaud, Antonin (1977): *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft*, München: Matthes und Seitz.

Becker, Oskar (1963): *Dasein und Dawesen. Philosophische Aufsätze*, Pfullingen: Neske.

Benjamin, Walter (1977): *Gesammelte Schriften II/2*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1972): *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1974): *Grammatologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1999): *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen.

Heidegger, Martin (1960): *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart: Reclam.
Heidegger, Martin (1963): *Was ist das – die Philosophie*, Pfullingen: Neske.
Heidegger, Martin (1965): *Was ist Metaphysik*, Frankfurt/Main: Klostermann.
Heidegger, Martin (1969): *Zeit und Sein*, Tübingen: Niemeyer.
Heidegger, Martin (1972): *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer.
Heidegger, Martin (1975a): *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen: Neske.
Heidegger, Martin (1975b): »Über den ›Humanismus‹«. In: Ders., *Platons Lehre von der Wahrheit*, Bern: Francke, S. 53-119.
Heidegger, Martin (1975c): *Grundproblemen der Phänomenologie*, Gesamtausgabe Bd. 24, Frankfurt/Main: Klostermann.
Heidegger, Martin (1978): *Identität und Differenz*, Pfullingen: Neske.
Heidegger, Martin (1979): *Gelassenheit*, Pfullingen: Neske.
Heidegger, Martin (1983a): *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen: Erker.
Heidegger, Martin (1983c): *Denkerfahrungen*, Frankfurt/Main: Klostermann.
Heidegger, Martin (1983b): *Aus der Erfahrung des Denkens*, Gesamtausgabe Bd. 13, Frankfurt/Main: Klostermann.
Heidegger, Martin (1984): *Grundfragen der Philosophie*, Gesamtausgabe Bd. 45, Frankfurt/Main: Klostermann.
Heidegger, Martin (1988): *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, Gesamtausgabe Bd. 34, Frankfurt/Main: Klostermann.
Heidegger, Martin (1989): *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Bd. 65, Frankfurt/Main: Klostermann.
Heidegger, Martin (1999): *Vom Wesen der Sprache. Die Metaphysik der Sprache und die Wesung des Wortes. Zu Herders Abhandlung ›Über den Ursprung der Sprache‹*, Gesamtausgabe Bd. 85, Frankfurt/Main: Klostermann.
Herrmann von, Friedrich-Wilhelm (1999): *Die zarte aber helle Differenz*, Frankfurt/Main: Klostermann.
Lyotard, Jean-François (1985): »Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit«. In: Ders. et al., *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin: Merve, S. 91-102.
Mersch, Dieter (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink.
Wittgenstein, Ludwig (1960): *Schriften* Bd. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Wittgenstein, Ludwig (1989): *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Zum Verhältnis von Begriff und Anschauung in Adornos Ästhetik

Ulrich Plass

1. Kontemplation

Theodor W. Adornos unvollendetes Hauptwerk, die »Ästhetische Theorie«, steht – trotz Adornos Vorliebe für die klassische Moderne von Beckett, Valéry oder Schönberg – im Zeichen der Kunstphilosophie des deutschen Idealismus und seiner Begrifflichkeit. Ästhetisches Denken bedient sich auch nach dem schon von Heine verkündeten ›Ende der Kunstperiode‹ der in dieser geprägten Begriffe und Theoreme. Auch Adorno spricht noch die Sprache des 19. Jahrhunderts, als gälte es, den Geist der herrischen Tradition mit dessen eigenen Mitteln zu exorzieren. Adorno reagiert ungehalten, als Walter Benjamin versucht, den traditionellen Begriff der Kunstanschauung als Sammlung oder Kontemplation im Hinblick auf das Massenmedium Film durch den Begriff der Zerstreuung zu ersetzen. In »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« definiert Benjamin die Kontemplation als das Sich-Versenken des individuellen Betrachters in das Kunstwerk. Die zerstreute Masse verhält sich genau umgekehrt: Sie »versenkt […] ihrerseits das Kunstwerk in sich« (Benjamin 1991: 1.2, 65). Im Gegensatz zu Benjamin sucht Adorno an den überlieferten Begriffen der Anschauung, Kontemplation und Sammlung – gerade im Anbetracht ihrer zunehmenden historischen und technologischen Unmöglichkeit – festzuhalten. Er sucht Benjamins verführerischer Idee zu widerstehen, indem er ihr keine begriffliche, sondern nur intuitive Richtigkeit, genauer: Verführungskraft, einräumt: »[D]ie Theorie der Zerstreuung will mich, trotz ihrer chokhaften Verführung, nicht überzeugen« (Adorno/Benjamin 1995: 172). Adornos philosophische Haltung zur Kontemplation, dem Gegenstück der Zerstreuung, ist allerdings ambivalent. Zwar bevorzugt er den Alexandrinismus – »die auslegende Versenkung in überlieferte Schriften« (GS 11: 129) – des nichtbrechtischen Benjamin, doch betont er, dass solche alexandrinische Versenkung keiner ungetrübten oder »interesselosen« Anschauung

gleichkommt. In seinem kurzen Text »Zur Schlußszene des Faust« stellt Adorno die alexandrinische Haltung der »auslegenden Versenkung« in einen geschichtlichen Zusammenhang:

»Auch objektiv ist heute wohl alles verwehrt, was irgend dem Daseienden Sinn zuschriebe, und noch dessen Verleugnung, der offizielle Nihilismus, verkam zur Positivität der Aussage, einem Stück Schein, das womöglich die Verzweiflung in der Welt als deren Wesensgehalt rechtfertigt, Auschwitz als Grenzsituation. Darum sucht der Gedanke Schutz bei Texten. Das ausgesparte Eigene entdeckt sich in ihnen. Aber beide sind nicht Eines: das in den Texten Entdeckte beweist nicht das Ausgesparte. In solcher Differenz drückt sich das Negative, die Unmöglichkeit aus; ein O wär' es doch, gleich weit von der Versicherung, daß es so sei, wie von der, es sei nicht. Die Interpretation beschlagnahmt nicht, was sie findet, als geltende Wahrheit und weiß doch, daß keine Wahrheit wäre ohne das Licht, dessen Spur in den Texten sie folgt.« (GS 11: 129)

Der Trost, der dem interpretierenden Subjekt zukommt, ergibt sich nicht aus der heilenden Funktion des Textes, bei dem der Gedanke Schutz sucht. ›Das ausgesparte Eigene‹, wie Adorno es nennt, ›entdeckt‹ sich zwar in den Texten, doch bleiben beide uneins. Einerseits erschließt die Kontemplation einen Sinn, der dem Subjekt fehlt, doch ist diese Entdeckung noch keine Restitution: der Sinn ist nicht vom Text aufs interpretierende Subjekt übertragbar. Die Differenz von Gedanke (das Subjekt versenkt sich in die Schrift nur als denkendes) und Text ist Ausdruck eines Negativen, einer Unmöglichkeit. Gerade um die Möglichkeit dieser Unmöglichkeit geht es bei Adornos Rettung der kontemplativen Interpretation: Was dieser zufällt, entzieht sich ihr zugleich. Die theologische Metapher vom »Licht, dessen Spur in den Texten sie [die Interpretation] folgt«, führt direkt zum bekannten Postulat »profane Texte wie heilige an[zu]schauen« (GS 11:129). Die Möglichkeit der Unmöglichkeit gründet sich also auf dem hermeneutischen Prinzip des *Als-ob*. Ein Gestus, den Adorno wiederum Walter Benjamin zuschreibt: »Sein Essayismus ist die Behandlung profaner Texte, als wären es heilige« (GS 10.1: 244-245).

2. Begriff und Erscheinung

Eine ganz ähnliche auslegende Haltung kennzeichnet Adornos eigenen Essayismus (und man kann wohl mit Recht behaupten, seine gesamte Philosophie sei wesentlich essayistisch). Was aber heißt es, einen profanen Text wie einen heiligen zu behandeln? Heilige Texte müssen immer aufs Neue ausgelegt werden, in einem nie endenden Prozess der Sinnerschließung. Sie lassen sich nicht abschliessend auf den Begriff bringen. Auch das philosophische Denken ist, wie die Interpretation heiliger Texte, unerschöpflich. Adorno formuliert dies explizit ge-

gen Wittgensteins berühmtes Diktum, »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen« (Wittgenstein 1963: 115), so:

»[D]as ist genau das Paradox dieses Unterfangens [gemeint ist die Philosophie], mit den Mitteln des Begriffs das zu sagen, was mit den Mitteln des Begriffs eigentlich nicht sich sagen lässt, das Unsagbare eigentlich doch zu sagen. Das ist eben nur möglich durch das Medium der Sprache, die es vermag, gleichzeitig die Begriffe festzuhalten und sie zugleich zu verändern durch den Stellenwert, den sie ihnen verleiht.« (Adorno 1973: 45)

Adorno beschreibt hier sowohl den Anspruch seines philosophischen Verfahrens wie auch die Schwierigkeiten, den Stellenwert der von ihm verwendeten Begriffe zu verstehen: Adornos Terminologie ist selten so konsistent, wie man es gern hätte, und Definitionen fehlen. Insofern schwebt seine Philosophie in der Gefahr, in bloßen Jargon zu verfallen. Allerdings sucht er sich gegen diese Gefahr durch den Gebrauch unanschaulicher und abstrakter Begriffe zu schützen, so dass die sich ergebenden Einsichten einem plötzlichen Aufblitzen von Evidenz inmitten düsterster Abstraktion gleichen.[1] Evidenz wird möglich nicht durch die Definition von Begriffen, sondern, wie Adorno es im Anschluss an Hegel nennt, »das Leben der Begriffe«, also das prozesshafte philosophische Verfahren selbst. Anschaulich wird Adornos Denken dort, wo sich die Begriffe im Zusammenhang erhellen, wo sie zugleich an den Rand des Unbegrifflichen geraten.[2]

Vielleicht ist Adornos Philosophie eine der Kontemplation, wie Martin Seel vorgeschlagen hat (vgl. Seel 2004). Sie ist aber auch eine der Verneinung der Kontemplation, denn in der rein kontemplativen Haltung des Subjekts zum Objekt erstarren am Ende beide. Damit würde dann eine Ethik oder eine Ästhetik der Kontemplation wiederum konformistisch und unweigerlich dem Kultur- und Wissenschaftsbetrieb eingegliedert. Gilt ein Gegenstand einmal ganz als Gegenstand reiner Kontemplation, dann bedeutet das zugleich die Unmöglichkeit einer erkennenden Anschauung, wie Adorno am Beispiel von Valérys Beobachtungen zum Museum formuliert:

»Ihm [Valéry] liegt am reinen Kunstwerk als Objekt der durch nichts verwirrten Kontemplation, aber er faßt es so lange und so starr ins Auge, bis er sieht, daß es gerade als Gegenstand solcher reinen Kontemplation abstirbt, zum kunstgewerblichen Zierstück degeneriert und jener Würde beraubt wird, die fürs Werk wie für Valéry selbst die raison d'être ausmacht. Dem reinen Werk droht Verdinglichung und Gleichgültigkeit. Mit dieser

1. Die wichtigsten Einsichten in die durch Adornos aphoristische Denk- und Schreibweise hergestellte Evidenz finden sich in Düttmann 2004.

2. Adorno entwickelt diese prozesshafte Logik vor allem in der Auseinandersetzung mit Hegel; vgl. »Skoteinos oder wie zu lesen sei« (GS 5: 326-375).

Erfahrung überwältigt ihn das Museum. Er entdeckt, daß die reinen Werke, die der Betrachtung im Ernst standhalten, nur die nicht reinen Werke sind, die in jener Betrachtung sich nicht erschöpfen, sondern auf einen gesellschaftlichen Zusammenhang hinweisen.« (GS 10.1: 187)

Die reinen Werke sind die nicht reinen, und nur als solche halten sie der Kontemplation stand, widerstehen ihr, und sie kann ihnen nur gerecht werden, wenn sie mehr ist als ein rein betrachtendes Verhalten. Nicht nur besteht die Kontemplation in der Erfahrung, Erkenntnis und Anerkennung eines Anderen (der Kunst) als Anderes (weil sie nie rein nur Kunst ist), sondern die Kontemplation selbst ist sich nicht gleich, immer ist ihr ein Anderes beigegeben, sie ist produktiv nur solange sie unrein ist, solange sie sich nicht in ihrer Durchführung genügt. Im Anschluss an den meist zitierten Satz Adornos, es sei barbarisch, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, findet sich die Mahnung, dass der »kritische Geist«, der sich der Dialektik von Kultur und Barbarei entziehen will, nicht in »selbstgenügsamer Kontemplation« bei sich selber bleiben dürfe (vgl. GS 10.1: 30). Das Sich-nicht-gleich-Sein der Kontemplation wie auch ihres Gegenstands ist ein wesentliches Motiv von Adornos Denken. Am deutlichsten ist der Widerwille gegen die reine Kontemplation des selbstgenügsamen Geistes (die er bevorzugt seinen philosophischen Gegnern zum Vorwurf macht) in der Aporie von Anschauung und Begriff formuliert, die in Adornos Werk wiederholt verhandelt wird, denn mit ihr steht nichts weniger als das für Adornos Tätigkeit zentrale Problem des Verhältnisses von Kunst und Philosophie zur Debatte.

Adornos Auseinandersetzung mit dem »Dogma der Anschaulichkeit« der Kunst (vermutlich spielt er hier auf den Goetheschen Symbolbegriff der Anschauung des Allgemeinen im Besonderen an) impliziert eine Kritik der primär bürgerlichen Ideologie der Anschauung zugunsten einer intellektuellen Haltung der Kontemplation. Die Funktion des Dogmas der Anschaulichkeit sieht er im falschen Versprechen, von der »Arbeit der Betrachtung,« also der Kontemplation, zu befreien. Anschaulichkeit ist damit nicht nur als Rezeptivität konzipiert, sondern polemisch auch als »altväterische[r] ästhetische[r] Hedonismus« (GS 7:146), also als faule, rein konsumptive Haltung, als *bloße* Passivität. Historisch gesehen hinkt die ästhetische Haltung der Anschauung – der es um die sinnliche Erscheinung eines Ganzen (*der* Idee, *der* Schönheit, *der* Wahrheit) im Kunstwerk geht – jener aktiven und analytischen Betrachtung hinterher, mit der allein modernen Werken entsprochen werden kann. Doch trotz der Zunahme nicht-sinnlicher Strukturen in den Kunstwerken, »der intellektiven Vermittlung in der Struktur der Kunstwerke« (ebd.: 146), verbleibt immer noch ein sinnlich unmittelbarer, nicht diskursiv vermittelter Rest, wofür Adorno wiederum kein anderer Begriff als der der Anschaulichkeit einfällt.

Damit ist der Terminus der Anschauung sowohl strukturell als auch historisch bestimmt. Während einerseits das Goethesche Ideal der Anschaulichkeit der Kunstwerke für ein historisch obsoletes bürgerliches Kunstbewusstsein steht, das die Kunst und die in ihr vermeintlich dargestellte Realität gern bruchlos und rund hätte, wie Adorno polemisch formuliert (vgl. ebd: 146), so ist doch andererseits eine vollkommen unanschauliche Kunst keine Kunst mehr, sondern »einfach eins mit der Theorie« (ebd: 146). Die von Adorno gelegentlich angedeutete Konvergenz von Kunst und Philosophie soll somit weder als Ästhetischwerden der Theorie (vgl. Bubner 1980) noch als finale ›Entkunstung‹ durch die Theorie verstanden werden (der Neologismus ›Entkunstung‹ findet sich verschiedentlich in der »Ästhetischen Theorie«). Die Aporie von Anschaulichkeit liegt darin, dass die Kunstwerke nie rein sind, sondern sich in ihnen sinnliche und unsinnliche, begriffliche und anschauliche Elemente durchdringen.

»Während die Norm der Anschaulichkeit den Gegensatz zum diskursiven Denken urgiert, unterschlägt sie die unbegriffliche Vermittlung, das Unsinnliche am sinnlichen Gefüge, das, indem es das Gefüge konstituiert, es immer auch schon bricht und der Anschaulichkeit entrückt, in der es erscheint. Die Norm der Anschaulichkeit, die das implizit Kategoriale der Gebilde verleugnet, verdinglicht Anschaulichkeit selbst zu einem Opaken, Undurchlässigen, macht sie der reinen Form nach zum Abbild der verhärteten Welt, auf dem qui vive vor allem, wodurch das Werk die von ihm vorgespiegelte Harmonie stören könnte.« (GS 7: 146)

Anschauung ist kein einfaches Wahrnehmen vom Sinnlichen, weil das Sinnliche selbst in sich unsinnlich vermittelt ist. Doch wird dies von der Norm der Anschaulichkeit verleugnet. Dadurch wird das Sinnliche der Anschauung »entrückt, in der es erscheint«: Auf die Anschauung, auf den Augenschein ist kein Verlass. Was evident scheint ist *nicht* gewiss. Schlimmer noch, Anschaulichkeit entfernt sich von Einsicht und wird blind, zum reinen Abbild – ohne Original. Das Seltsame an Adornos Formulierung besteht darin, dass die verdinglichte Anschaulichkeit zum einen, ihrer Form nach, zum Abbild der Welt wird, zum anderen aber, gleich einem Wachposten, alles das verdeckt, was die »vorgespiegelte«, also die falsche und täuschende »Harmonie stören könnte«. Wo die Norm der Anschaulichkeit vorherrscht, da werden die Werke im doppelten Sinn opak: nicht nur weil sie ein Falsches, eine Harmonie, vortäuschen, sondern auch, weil das, was angeschaut wird, nicht Bild sondern Abbild ist. Auch das Abbild ist, wie die falsche Harmonie, eine Täuschung – allerdings nur insofern hier dem Ideal des Bilds selber ein normativer Status zukommt. Das Bild, könnte man sagen, ist mit und in sich uneins, es erscheint nicht rein anschaulich, weil es weder sinnlich noch unsinnlich ist, weder sinnliche Erscheinung noch unsinnlicher Gehalt: »Weil das ästhetisch Erscheinende in der Anschauung nicht

aufgeht, geht auch der Gehalt der Werke nicht im Begriff auf.« (ebd.: 150) Was weder in der Anschauung noch im Begriff aufgeht, das bricht im Bild an. Und zwar insofern, als in Adornos Wortgebrauch das Bild immer für ein zu enträtselndes Anderes, ein nicht unmittelbar Präsentes steht, also als Chiffre *gelesen* werden muss. Bild und Erscheinung sind somit nicht das gleiche. Deshalb kann das Bild auch nicht einfach Gegenstand der Anschauung sein, sowenig wie es sich begrifflich bestimmen lässt. »Nicht durch apparition unmittelbar, einzig durch die Gegentendenz zu ihr wird Kunst zum Bild« (ebd.: 126). Adorno versucht zu verstehen, wie und unter welchen Bedingungen Kunst zum Bild werden kann. Seine Formulierungen in der »Ästhetischen Theorie« sind widersprüchlich. So heißt es etwa auch: »Als apparition, als Erscheinung und nicht als Abbild, sind die Kunstwerke Bilder« (ebd.: 130). Adorno präzisiert diesen scheinbaren Widerspruch: »Ist apparition das Aufleuchtende, das Angerührtwerden, so ist das Bild der paradoxe Versuch, dies Allerflüchtigste zu bannen« (ebd.: 130). Daher »sind Kunstwerke als Bilder die Dauer des Vergänglichen« (ebd.: 131).

3. Bild und Vergänglichkeit: Proust

Dem Vergänglichen – der Erscheinung, dem Leben, der Natur –, das im Bild stillgestellt wird, widmet sich Adorno nicht nur in der »Ästhetischen Theorie«, sondern auch an anderen Stellen seines Werks. In den »Kleinen Proust-Kommentaren« preist Adorno die Kunst des Dichters, der Moderne »mythische Bilder« zu entlocken (GS 11: 208). Adorno kommentiert einen in »Die Welt der Guermantes« beschriebenen Theaterabend wie folgt:

> »Der von einem Publikum in großer Toilette besuchte Zuschauerraum verwandelt sich in eine Art jonischer Seelandschaft, ja ähnelt sich dem Unterwasserreich maritimer Naturgottheiten an. Der Erzähler selbst aber spricht davon, daß ›Gestalten der Meeresungeheuer‹, mythische Bilder sich fügen einzig nach den Gesetzen der Optik und dem jeweiligen Einfallswinkel – also einer dem Bewußtsein äußerlichen, naturwissenschaftlichen Notwendigkeit gehorchend. Was wir um uns erblicken, blickt vieldeutig, rätselhaft auf uns zurück, weil wir in nichts das Erblickte mehr als Unseresgleichen wahrnehmen: Proust redet von ›den Mineralien und Leuten, zu denen wir keine Beziehung haben‹. Die gesellschaftliche Entfremdung der Menschen voneinander in der hochliberalen bürgerlichen Gesellschaft, wie sie im Theater sich zur Schau stellte und genoß; die Entzauberung der Welt, welche den Menschen Dinge und Menschen zu bloßen Dingen werden ließ, verleiht dem Unverständlichen zweite Bedeutung.« (ebd.: 208)

Das entfremdete, nunmehr mythische Spektakel findet zwar nicht auf der Bühne statt, aber doch im Zuschauerraum des Theaters, des Tempels der bürgerlichen Kultur. Dem von Proust gezeichneten Bild

kommt eine besondere Bedeutung zu: in ihm wird die Entzauberung der Welt nicht schlicht lamentiert, sondern das allzu Bekannte erscheint plötzlich als ganz Anderes. Rätselhaft blickt das eben noch Bekannte auf den Betrachter zurück. Das Unverständnis, das die Verwandlung des Bekannten ins Mythische hervorrufen muss, verwandelt sich aber seinerseits in eine zweite Bedeutung des Unverständlichen, so dass die sich im Theater zur Schau stellende und sich selbst genießende bürgerliche Gesellschaft wiederum ihrem eigenen mythischen Bild Bedeutung verleiht. Die Signifikanz des Bildes wandelt sich: die bürgerliche Gesellschaft offenbart sich als Mythos, der Mythos wiederum als die bürgerliche Gesellschaft. Die zweite Bedeutung, die der Betrachter dem Unverständlichen verleiht, ist wahnhaft aber wahr: »Daß sie [die zweite Bedeutung] wahnhaft sei, daran erinnert Proust mit der Wendung, wir zweifelten in solchen Augenblicken an unserem Verstande. Dennoch ist sie Wahrheit« (ebd.: 208-209). Adorno liest das durch Prousts Beschreibungen gewonnen Bild als Allegorie, die bürgerliche Gesellschaft und mythische Landschaft in eins setzt. »[D]ie Schönheit, welche die Dinge in solchen Beschreibungen annehmen, ist die hoffnungslose ihres Scheinens« (ebd.: 209).

Zur Erkenntnis der bürgerlichen Gesellschaft führt bei Proust ausgerechnet die Figur des Snobs. Alles Gesellschaftliche erscheint dem Snob als sexuell besetzt. Seine Sexualisierung der Gesellschaft heißt nichts anderes, als dass er sich in die »hierarchische Ordnung selbst, die ihm die Liebe austreibt«, verliebt. Der sich ganz den gesellschaftlichen Verhältnissen verschreibende, ihnen sexuell ergebene Snob ist, so Adorno, viel eher zur Einsicht fähig als der in Rancune verharrende Außenseiter. Was dem Snob aufgeht, ist wiederum kein Abbild der Wirklichkeit, sondern ein »Märchenbild«:

> »Dem Hingerissenen wird die gesellschaftliche Ordnung ins Märchenbild transfiguriert wie einmal die Geliebte dem wahren Liebenden. Den Proustschen Snobismus entsühnt, was ihm die Instinkte der nivellierten Mittelstandsgesellschaft insgeheim vorwerfen: dass die angebeteten Erzengel und Mächte kein Schwert mehr haben, selbst schutzlose Nachbilder ihrer liquidierten Vergangenheit wurden.« (Ebd.: 210)

Das, was einmal (der zeitliche Modus ist mythisch) »dem wahren Liebenden« gelang, die Verwandlung der Geliebten ins Märchenbild, das gelingt dem Snob in Prousts Roman. Im Bild wird zwar die Unmöglichkeit von Liebe in der erkalteten bürgerlichen Gesellschaft dargestellt, aber zugleich wird die Wirklichkeit ins Irreale transfiguriert und der unmöglichen Liebe damit noch einmal zum Ausdruck verholfen. Freilich nur flüchtig: was erscheint, sind die »Nachbilder ihrer [der Angebeteten] liquidierten Vergangenheit« (ebd.: 210). Durch ihre Transfiguration ins Märchenbild erscheint die Gesellschaft nicht nur als andere,

zur Liebe fähige, sondern auch als unwiderruflich vergangene. Das Bild ist somit regressiv. Aber »Prousts Regression ist ein Stück Utopie«, denn die Zukunft der bürgerlichen Gesellschaft ist der »Kältetod« (ebd.: 211).

Wie der Snob der real unmöglichen Liebe immerhin noch im Märchenbild ansichtig wird, so zielt die Eifersucht im Band »Die Gefangene« darauf, »Liebe wiederher[zu]stellen« (ebd.: 213). Eifersucht, Wille zum Besitz, ist nicht einfach der Liebe entgegenzustellen. Der Erzähler liebt die Flüchtige, die er festzuhalten sucht, gerade um ihrer Flüchtigkeit willen. Liebe kann also nicht durch das Halten der Flüchtenden wiederhergestellt werden, sondern »nur um den Preis der Individuation der Geliebten« (ebd.: 213). Auch hier findet wieder eine Transfiguration statt, eine Rückverwandlung des Individuums in Natur, ins Gattungswesen. Das Bild, das der Roman aufgehen lässt, ist daher nicht eines der Geliebten, sondern ein dem Menschen entrücktes seiner selbst, eine entfernte Anschauung.

»Indem sie [die Geliebte] ihre psychologische Individualität einbüßt, empfängt sie jene andere und bessere, der Liebe gilt, die des Bildes, das jeder Mensch verkörpert und das ihm selber so fremd ist wie, der Kabbala zufolge, der mystische Name dem, der ihn trägt.« (Ebd.: 213)

Der Liebe geht es gar nicht um das empirische Individuum, sondern um das Bild der Geliebten, dessen bloßer kontingenter Träger sie ist. Albertines Rückverwandlung ins Gattungswesen, der Übergang von psychologischer zu bildlicher Individualität, »geschieht im Schlaf. In ihm legt Albertine ab, wodurch sie nach der Ordnung der Welt zum Charakter wird. Sich lösend ins Amorphe, gewinnt sie die Gestalt ihres unsterblichen Teils, an welche Liebe sich heftet: die blickloser, bilderloser Schönheit« (ebd.: 213). Die Verwandlung der Geliebten endet nicht mit der Transfiguration ins Bild. An seine Stelle tritt, im Schlaf, auf der Schwelle zum Tod, eine jetzt bilder- aber auch blicklose Schönheit: Das Paradox einer nicht-ästhetischen Schönheit, einer unanschaulichen Anschauung. Damit geht es in Proust »Recherche« am Ende nicht um die Bilder selber, sondern um »eine Flucht der Bilder« (ebd.: 207), Prousts ästhetische Antwort auf den psychologischen Roman: »Was an den Menschen sich ändert, entfremdet wird bis zur Unkenntlichkeit, und wie in musikalischer Reprise wiederkehrt, sind die imagines, in die wir sie versetzen. Proust weiß, daß es ein An sich der Menschen, jenseits dieser Bilderwelt, nicht gibt« (ebd.: 207). Und: »Der Entwicklungsprozeß des Romans ist die Beschreibung der Bahn dieser Bilder« (ebd.: 207). An die Stelle der Psychologie des Individuums und seiner Entwicklung tritt damit die »Verwandlung der Bilder« (ebd.: 207). Was so zur Anschauung kommt, sind die Bilder selbst, doch auf

schon nicht mehr bildhafte oder zeichenhafte Weise: nicht als ruhende Gegenstände der Kontemplation, sondern als Bilderflucht. Deren ästhetische Logik nähert die Erzählung dem Gedicht.

4. Bild und Rauschen: Eichendorff

Adornos öffentliche Kommentare zu Proust finden in den 50er Jahren statt; der Philosoph erhofft sich vom Dichter nicht weniger als eine Rettung der deutschsprachigen Erzählliteratur: »Angesichts des desorientierten Zustandes der deutschen Prosa, wenn nicht der Krisis der Sprache überhaupt, ist Rettendes zu hoffen von der Rezeption eines Dichters, der das Exemplarische vereint mit dem Avancierten« (ebd.: 669). Worin besteht das Rettende Prousts? Adorno findet es im »passiven Vermögen« des Autors, »schrankenlos, ohne Rückhalt ans Detail sich zu verlieren« (ebd.: 201). Diese Fähigkeit sich zu verlieren findet Adorno nicht nur bei Proust, sondern auch besonders ausgeprägt im Werk Josephs von Eichendorff, dem er sich ebenfalls in den 50er Jahren zuwendet. Eichendorffs Anti-Subjektivismus ist nicht zuletzt »schweifend erotisch« (ebd.: 77), darin Proust verwandt. Allerdings liegt das spezifisch Lyrische Eichendorffs in der Rückhaltlosigkeit, mit der er die repräsentativen und anschaulichen Strukturen der Dichtung ins Schwimmen bringt.

»Wie die Helden seiner Prosa schwanken zwischen Frauenbildern, die ineinanderspielen, niemals gegeneinander konturiert sind, so zeigt Eichendorffs Lyrik kaum ans konkrete Bild einer Geliebten sich Gebunden: eine jegliche bestimmte Schöne wäre schon Verrat an der Idee schrankenloser Erfüllung.« (Ebd.: 77)

Lyrik, die sich dem individuellen, konkreten Bild entzieht zugunsten eines abstrakten Allgemeinen, gehorcht folgerichtig einem »Bilderverbot« (ebd.: 77). Das Sinnlichste selbst, die Liebe, wird verschwiegen, doch so, dass »die Kraft des Ungesagten ins Wort gedrungen und […] ihm seine Süße geschenkt« hat (ebd.: 77). Das Abstrakte ist damit nicht einfacher Gegensatz von Anschauung, sondern eröffnet der Sinnlichkeit neue Qualitäten, wodurch wiederum »die Seltenheit von Zeilen ›erhöhter Anschaulichkeit, mit besonderen optischen Reizen‹« (ebd.: 80) besonders hervorsticht. Ein von Adorno nur zitiertes, die Kraft des Ungesagten bei Eichendorff belegendes, aber nicht weiter kommentiertes Gedicht ist das berühmte »Verschwiegene Liebe« (oder, wie es auch betitelt ist, »Ein Gruss«):

»Über Wipfel und Saaten
In den Glanz hinein –
Wer mag sie erraten,

Wer holte sie ein?
Gedanken sich wiegen,
Die Nacht ist verschwiegen,
Gedanken sind frei.

Errät' es nur eine,
Wer an sie gedacht,
Beim Rauschen der Haine,
Wenn niemand mehr wacht,
Als die Wolken, die fliegen –
Mein Lieb ist verschwiegen
Und schön wie die Nacht.« (Ebd.: 77-78)

Die anschaulichen Momente sind hier stark reduziert, fast nur beiläufig erwähnt: eine skizzenhafte Landschaft aus Bäumen und Feldern (synekdochisch nur angedeutet), Haine und Wolken. Mehr nicht, kein Detail, nur eine als Rauschen wahrnehmbare Verschwiegenheit. Dass das geradezu programmatische »verschwiegen« – denn das zweimal erwähnte »erraten« wird nicht eingelöst – sich auf die eine unbestimmte Bewegung bedeutenden Worte »wiegen« und »fliegen« reimt, bestätigt Adornos Auffassung, bei Eichendorff melde sich die »Suspension des Ichs, seine Preisgabe an ein chaotisch Andrängendes an« (ebd.: 79). Die »Gedanken sind frei«, nämlich frei vom Subjekt, sie *wiegen* sich, werden aber von keinem Ich mehr gedacht. Die im Gedicht erscheinende »Imago der Liebe« ist Adorno Indiz für die Neigung zur Abstraktion bei Eichendorff, und die »Kriterien sinnlich-dichter Erfahrung von der Welt, die man von Goethe, Stifter, auch Mörike abgezogen hat« (ebd.: 80), treffen auf sein lyrisches Werk kaum zu. Die Ausdruckskraft der Bilder Eichendorffs rührt daher auch nicht von der Anschaulichkeit des konkret Dargestellten her. Dessen »Bilderschatz« muss »bereits zu seiner Zeit abgebraucht gewesen sein« (ebd.: 80). Vor der Erstarrung zum bloßen Klischee wird die Lyrik allein durch das Flüchtige und Schwebende ihrer Bilder bewahrt: »Keines der Eichendorffschen Bilder ist nur das, was es ist, und keines lässt sich doch auf seinen Begriff bringen: dies Schwebende allegorischer Momente ist sein dichterisches Medium« (ebd.: 82). Die Bilder sind sich selbst ungleich, stets sind sie mehr als nur sie selbst. Doch lässt sich dieses Mehr an Bedeutung nicht auf den Begriff bringen. Sie sind also nicht, wie man meinen möchte, Allegorien *von* etwas Bestimmtem. Adornos Begriff der Allegorie leitet sich von seinem Gebrauch bei Benjamin her. Als »Zentrum des allegorischen Wesens« (ebd.: 81) bestimmt Adorno hier (wie auch anderswo in seinem Werk) »die Vergänglichkeit« (ebd.: 82). Eichendorff requisitenhafte Bilder, die scheinbar Invarianz und Bestehen ausdrücken, signalisieren dem allegorisch geschulten Betrachter die momentane und flüchtige Verwandlung der schon toten Dinge in Natur, wodurch

ihnen »noch einmal die Kraft des Bedeutens« (ebd.: 82) zuwächst. In Eichendorffs allegorischen Bildern erblickt Adorno also – dies ist die Beute der Kontemplation – einen paradoxen Augenblick der Unvergänglichkeit in der Vergänglichkeit, in dem nämlich die toten Dinge über sich hinausweisen.

Doch ist die Idee eines bildhaften, allegorischen Bedeutens nicht das Letzte, worum es Adorno bei Eichendorff geht. Im Vorausblick auf die erst Jahre später entstehende »Ästhetische Theorie« deutet er eine Kritik der Anschauung an, wofür er sich auf den Ästhetiker Theodor A. Meyer beruft. In dessen »Stilgesetz der Poesie« von 1901 findet Adorno nicht nur seine Kritik an der Norm der Anschaulichkeit bestätigt, sondern auch die Möglichkeit »dies Schwebende allegorischer Momente [d.h., Bilder]« als Eichendorffs »dichterisches Medium« (ebd.: 82) zu bestimmen. Adorno wiederholt dann mit Nachdruck: »Freilich erst das Medium. In seiner Dichtung sind die Bilder wahrhaft nur Elemente, überantwortet dem Untergang im Gedicht selber« (ebd.: 82). Was soll es aber heißen, dass die Bilder, die doch in der Dichtung erst aufgehen oder aufblitzen, im Gedicht untergehen? Adorno sucht diesen Gedanken durch eine Passage aus dem »Stilgesetz der Poesie« zu erläutern, die, so meint er, den Grundeinfall des Buchs knapp zusammenfasst. Meyer wendet sich gegen die Auffassung, die Sprache sei nur das Vehikel, um das von der Fantasie des Künstlers erzeugte ästhetische Bild »in die des Hörers überzuleiten, sie [die Sprache] hat in der Poesie keine selbständige Bedeutung« (Meyer 1990: 33). Meyers eigene These hingegen lautet (und diese Passage zitiert Adorno ungewöhnlich ausführlich):

»Es könnte sich bei genauerem Betrachten ergeben, daß solche Sinnenbilder mit der Sprache gar nicht geschaffen werden können, daß die Sprache allem, was durch sie hindurchgeht, auch dem Sinnlichen ihren eigenen Stempel aufdrückt; daß sie uns also das Leben, das uns der Dichter zu genießendem Nacherleben darbieten möchte, in psychischen Gebilden vorführt, die verschieden von den Erscheinungen der sinnlichen Wirklichkeit nur unserer Vorstellung eigen sind. Dann wäre die Sprache nicht das Vehikel, sondern das Darstellungsmittel der Poesie. Denn nicht in Sinnenbildern, die durch die Sprache suggeriert werden, sondern in der Sprache selber und in den durch sie geschaffenen ihr allein eigentümlichen Gebilden bekämen wir den Gehalt. Man sieht, die Frage nach dem Darstellungsmittel der Poesie ist nicht müßig, ist kein Streit um des Kaisers Bart; sie wird alsbald zur Frage nach der Gebundenheit der Kunst an die sinnliche Erscheinung. Sollte es sich finden, daß die Lehre vom Vehikel ein Irrtum ist, der fallen muß, so fällt mit ihm auch die Definition der Kunst als Anschauung.« (Meyer 1990: 33-34)

Adorno kommentiert sein langes Zitat nur knapp: »Das passt genau auf Eichendorff« (GS 11: 83). Doch wie plausibel ist Meyers Kritik des Anschauungsbegriffs? Die Terminologie wirkt etwas hausbacken, doch ist

der Begriff des »Gehalts« auch noch in Adornos »Ästhetischer Theorie« von zentraler Bedeutung. Meyers Ausführungen sind Adorno so wichtig, weil sie die Sprache vom Vehikel zum nicht-repräsentativen Darstellungsmittel befördern. Die beiden ähnlichen Begriffe sind also keineswegs synonym. Darstellungsmittel ist das Medium, wodurch sich der Gehalt wesentlich ergibt. Der Gehalt von Dichtung liegt damit nicht in der Abbildung einer unabhängigen sinnlichen Erfahrung oder, wie Meyer es nennt, einem Sinnenbild, demgegenüber die Sprache sekundär ist, sondern der Gehalt liegt im zeitlichen Verfahren der Sprache selber. Meyer wendet sich in seiner Schrift vor allem gegen die Ästhetiken Vischers und Hartmanns: »Nach den Ansichten beider Ästhetiker ist die Grundlage eines jeden Wortes ein Anschauliches, das aber durch Allgemeinheit und Abstraktheit verschwommen und verflüchtigt ist« (Meyer 1990: 57). Meyer hingegen betont, dass die Sinnlichkeit der Sprache, ihr »rasch vorüberrauschende[r] Klang« (ebd.: 60), kaum mit dem Terminus Anschauung ädaquat bezeichnet werden kann. Für ihn besteht die unanschauliche Sinnlichkeit der Sprache gerade in der rauschenden oder rauschhaften Raschheit ihres Vollzugs, doch beharrt er auf der Vorstellung, die sich selbst noch aus der unanschaulichsten Sprache ergibt. In der Sprache ist die Vorstellung (bei Meyer erinnert das Wort bereits an den späteren Begriff der Performanz) primär, die Anschauung sekundär (vgl. ebd.: 64): »So aber ist der Tod der Anschauung die Auferstehung der Sprache« (ebd.: 74).

In der »Ästhetischen Theorie« greift Adorno daher noch einmal auf Meyers Ideen zurück, wobei es ihm um die These geht, »daß die Konkretion der Dichtungen in ihrer Sprachgestalt besteht« (GS 7: 150), dass Dichtungen »konkret sind […] in der Sprache und durch sie mit Unsinnlichem infiltriert, dem Oxymoron unsinnlicher Anschauung gemäß. Auch in der begriffsfernen Kunst ist ein unsinnliches Moment am Werk« (ebd.: 150), wie etwa in der Lyrik Eichendorffs das Allegorische, das sich des Dichters produktiver *Unfähigkeit* zur Konkretion verdankt. Was mit dem »Oxymoron unsinnlicher Anschauung« (der Ausdruck klingt wie eine Übersetzung der idealistischen ›intellektuellen Anschauung‹, über die Adorno sich allerdings stets nur abwertend äußert) gemeint sein könnte, das zeigt Adorno am Beispiel von Eichendorffs »Lieblingswort« (ebd.: 83) *Rauschen*. Das Wort signalisiert die praktische Einlösung der von Meyer formulierten theoretischen Einsicht, insofern das dichterische Subjekt durch »Selbstauslöschung« der Sprache als »ein Autonomes« gerecht zu werden sucht: »›Und so muß ich, wie im Strome dort die Welle, / Ungehört verrauschen an des Frühlings Schwelle.‹ Zum Rauschen macht sich das Subjekt selber, überdauernd bloß im Verhallen wie diese« (ebd.: 83). Das Subjekt, das nicht mehr die Sprache beherrscht, sondern in sie eintaucht wie in einen Strom und sich ihr mimetisch gleichmacht, erweckt die Sprache »als zweite […] Natur, in der die vergegenständlichte, dem Subjekt ver-

lorene diesem wiederkehrt als beseelte« (ebd.: 84). Adorno spielt hier auf die Goethe gewidmete Zeile an »Wie rauschen nun Wälder und Quellen / Und singen vom ewigen Port« (ebd.: 84). Eichendorff habe verstanden, dass durch Goethes Lyrik die »Natur selber sich verändert habe, durch ihn die Rauschende geworden sei« (ebd.: 84). Doch nicht nur die das Subjekt umgebende Natur rauscht, auch im Innenraum des Subjekts tönt es: In seinem Kommentar des Gedichts »Sehnsucht« spricht Adorno vom »Paradoxon eines leisen, gleichsam nur noch im akustischen Innenraum vernehmbaren Rauschens, in das die heroische Landschaft zerrinnt, opfernd die Bestimmtheit der Bilder für ihre Flucht in offene Unendlichkeit« (ebd.: 86). Seit der Blüte der Romantik hat wohl selten jemand mit dem Begriff der Sehnsucht so ernst gemacht wie hier Adorno: wo alles zur Allegorie von Sehnsucht wird, kein Bild Genüge tut, da konfudiert das Begehren nicht nur die Zeit, sondern auch den lyrischen Raum, der sowohl offen als auch in sich geschlossen ist: »Wie in musikalische Reprise schließt es sich kreishaft zusammen« (ebd.: 86). Durch das musikalische Element der Wiederholung wird die »Transzendenz der Sehnsucht« wieder eingeholt: »Sehnsucht mündet in sich als in ihr eigenes Ziel, so wie, in ihrer Unendlichkeit, der Transzendenz über alles Bestimmte, der Sehnsüchtige den eigenen Zustand erfährt; so wie Liebe stets so sehr der Liebe gilt wie der Geliebten« (ebd.: 86).

Diese fast schon schwärmerische Interpretation, die das Sprachliche dem Musikalischen anzunähern sucht, um so die selbstreflexive, zu sich selbst zurückkehrende Bewegung des Gedichts plausibler zu machen, wird überboten von einem ins Theologische übergreifenden Schlussakkord. Im Anschluss an den an seinen Proust-Kommentar anklingenden Gedanken, die Liebe gelte auch und vor allem sich selbst, ihrem eigenen Bild, kommentiert Adorno die letzten Zeilen des Gedichts, in denen die am Fenster lauschenden Mädchen erwähnt werden, so:

> »Denn wie das letzte Bild des Gedichts die Mädchen erreicht, die am Fenster lauschen, enthüllt es sich als erotisch; aber das Schweigen, mit dem allerorten Eichendorff Begierde zudeckt, schlägt um in jene oberste Idee des Glücks, worin Erfüllung als Sehnsucht selber sich offenbart, die ewige Anschauung der Gottheit.« (Ebd.: 86)

Gerade in dem, was verschwiegen wird, was also nicht gesagt und gezeigt wird, was unsinnlich bleibt, offenbart sich die »oberste Idee des Glücks.« Die Erfüllung der Sehnsucht, so lautet die vielleicht überraschende Einsicht, ist nicht ihr Ende, da »Erfüllung selber als Sehnsucht sich offenbart«. Der theologische Begriff der Offenbarung deutet bereits an, dass die allegorische Flucht der Bilder im Gedicht nicht in erneuerte ästhetische Anschauung münden kann. Offenbart werden kann kein konkretes Bild, nichts Bestimmtes: »Eine jegliche bestimmte

Schöne wäre schon Verrat an der Idee schrankenloser Erfüllung« (ebd.: 77). In der Formulierung ›ewige Anschauung der Gottheit‹ zieht Adorno dann auch die Grenze der Ästhetik. Ein solcher Satz lässt sich nicht mehr überbieten, man stimmt ihm zu (er scheint unmittelbar evident) oder lehnt ihn ab (er lässt sich vielleicht theologisch, aber sicherlich nicht ästhetisch-begrifflich verstehen, ist logisch nicht evident.)

Was aber könnte, im Zusammenhang des Essays, mit dieser Gottheit gemeint sein? Nach der Logik von Adornos Ausführungen kein romantisches Absolutes, sondern das, was das Absolute unmöglich macht: die Sprache selbst. Die sich in diesem Zusammenhang aufdrängende Idee des Glücks ist untrennbar mit Erfahrung und Anschauung von Sprache verbunden. In einem späten Essay, »Ist die Kunst heiter?«, zitiert Adorno Hölderlins Distichon »Sophokles:« »Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus« (ebd.: 602). Dazu bemerkt Adorno: »Das Glück ist bei der Sprache, die über das bloß Seiende hinausweist« (ebd.: 602). Dies trifft auch und gerade auf die Sehnsucht in Eichendorffs Gedicht zu, die Adorno so hoch über dem »bloß Seienden« ansiedelt, dass er sich, anstatt von Sprache zu reden, zur Formulierung von der Gottheit versteigt. Eigentlich vermag Adorno zwischen Sprache und Eros nicht zu unterscheiden. Eichendorffs lyrische Verschwiegenheit drückt als oberste Idee des Glücks die in der Sprache offenbarte Anschauung der Gottheit, die aber kein Absolutes, sondern wiederum Sprache ist, aus. Insofern das Subjekt sich, wie Adorno wiederholt betont, in Eichendorffs Gedichten der Sprache opfert, zu ihrem Rauschen macht (vgl. ebd.: 83), ist die Anschauung die Selbstreflexion oder Selbstanschauung der Sprache, die dem Subjekt nur als abstrakte Idee oder selbstverlorenes Rauschen zugänglich ist. Strukturell erinnert dies vorab an die intellektuelle Anschauung Schellings, insofern durch die Tautologie einer sich selbst anschauenden Sprache Subjekt und Objekt zusammenfallen und der Begriff der Anschauung, streng genommen, ad absurdum geführt wird. Solche extremen Volten, die in den »Noten zur Literatur« nicht selten sind, sollten freilich nicht davon ablenken, dass es bei Adornos Kritik der Anschaulichkeit vor allem, und dies markiert ziemlich genau den geschichtlichen Augenblick seiner Ästhetik, darum geht, immer wieder effektivere Strategien zu finden, die Kategorie der Subjektivität infragezustellen. Das Wort *Rauschen* bezeichnet am Ende nichts weiter als Adornos eigenes subversives Verfahren, genau jenes Denken, das er dem 19. Jh. entnimmt, gegen sich selbst zu wenden, allerdings wiederum mit der Figur des Idealismus schlechthin: der an Hegel geschulten Dialektik, die, in der Adorno eigenen Zuspitzung aufs Einzelne (in diesem Zusammenhang: auf den ästhetischen Gegenstand), das *verschwindende* Subjekt ins Auge fasst und, wie es in den »Minima Moralia« im Hegel-Zitat ausgedrückt wird, »›das Verschwindende selbst als wesentlich zu betrachten‹« (GS 4: 15) anstrebt.

Literatur

GS: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp (1997).

Adorno, Theodor W. (1973): *Philosophische Terminologie,* Band 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor/Benjamin, Walter (1995), *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bubner, Rüdiger (1980): »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos«. In: Burkhard Lindner/W. Martin Lüdke, *Materialien zur Ästhetischen Theorie: Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 108-137.

Düttmann, Alexander García (2004): *So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos ›Minima Moralia‹*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Seel, Martin (2004): *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Meyer, Theodor A. (1990): *Das Stilgesetz der Poesie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Wittgenstein, Ludwig (1963): *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Kunst und Demonstration

Abstrakte Anschauung. Physiologie und Kunstbetrachtung bei Carl Gustav Carus

Claudia Blümle

In »Logik des Lebendigen« beschreibt François Jacob, wie sich Ende des 18. Jahrhunderts das gültige Bild von den Lebewesen radikal verändert hat. Hinter den Formen zeichnen sich die Erfordernisse der Physiologie ab. »Ihre Eigenschaften,« schreibt er, »erhalten die Lebewesen durch ein Spiel von Beziehungen, die im geheimen die Teile verbinden, damit das Ganze funktioniert. Es repräsentiert die hinter der sichtbaren Struktur verborgene Organisation« (Jacob 2002: 52). Infolgedessen taucht die sichtbare Verschiedenheit der Strukturen nicht mehr vor dem Hintergrund eines Tableaus auf, sondern bezieht sich auf den Hintergrund großer funktionaler Einheiten. »Was für den klassischen Blick nur reine und einfache Unterschiede waren,« so Michel Foucault in »Die Ordnung der Dinge«, »muss jetzt, ausgehend von einer funktionalen Homogenität, die es verborgen trägt, geordnet und gedacht werden« (Foucault 1999: 324). An diesem Übergang von einem taxonomischen zu einem synthetischen Begriff des Lebens zeichnet und malt der 1789 geborene und 1869 verstorbene Arzt, Physiologe und Psychologe Carl Gustav Carus. Seine Malerei, die das Wahrgenommene nicht durch bloße Wiedergabe der Natur, sondern durch abstrahierende Abweichung von ihr wiedergibt, wird in die Nähe seines Lehrers Caspar David Friedrich gerückt, wie beispielsweise in dem um 1828 gemalten Bild »Fenster am Oybin im Mondschein«, in welchem steinerne Ruine, rankende Pflanzen und die beiden Rückenfiguren über den harten Schattenumriss in eine Einheit überführt werden, um eine Aussicht auf Wolkenformationen im Mondschein zu eröffnen. Die bildliche Abstraktion bildet, wie im Folgenden gezeigt werden soll, den Konnex zwischen Physiologie und Kunstbetrachtung in der deutschen Romantik.

Mit dem Aufkommen der neuen Lehre vom Leben taucht im Zent-

rum der Kunst ein Spiel zwischen Figuration und Abstraktion auf, zwischen »Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung«, wie Werner Busch es in seinem Buch »Die notwendige Arabeske« beschrieben hat. Die frühromantische Arabeske entwickelt sich als ornamentales, abstraktes Mittel in einer organischen Form. In ihrer Regularität und Symmetrie markiert sie eine Organisation, die sich mittels klarer Linien artikuliert (vgl. Busch 1985: 320-327). Über die Stilisierung wird das abstrahierende Falschzeichnen eingeführt, das sich der Figuration, dem Abbild, der Repräsentation, verweigert, indem es auf anatomische und perspektivische Darstellungsmodi verzichtet. Das abstrahierende Falschzeichnen ist in der romantischen Kunst durch eine harte Linie charakterisiert. Bildtechnisch handelt es sich um das Verfahren der *Linearabstraktion*, ein Begriff, der von Robert Rosenblum geprägt wurde. In seinem Buch »The international Style of 1800. A Study in Linear Abstraction« wird gezeigt, wie der Umrissproduktionsstich, der Schattenriss oder das Interesse an Vasenmalerei die Präzision der Linie verstärkt haben. Durch die Kontur entsteht eine in sich geschlossene Linie, die verschiedene Felder scharf voneinander trennt. Die Konsequenz der frühromantischen abstrakten Arabeske wird später von den Nazarenern aufgenommen und besteht nach Rosenblum in den harten Konturlinien, welche die blutleeren Figuren umschließen (Rosenblum 1976: 199-215).

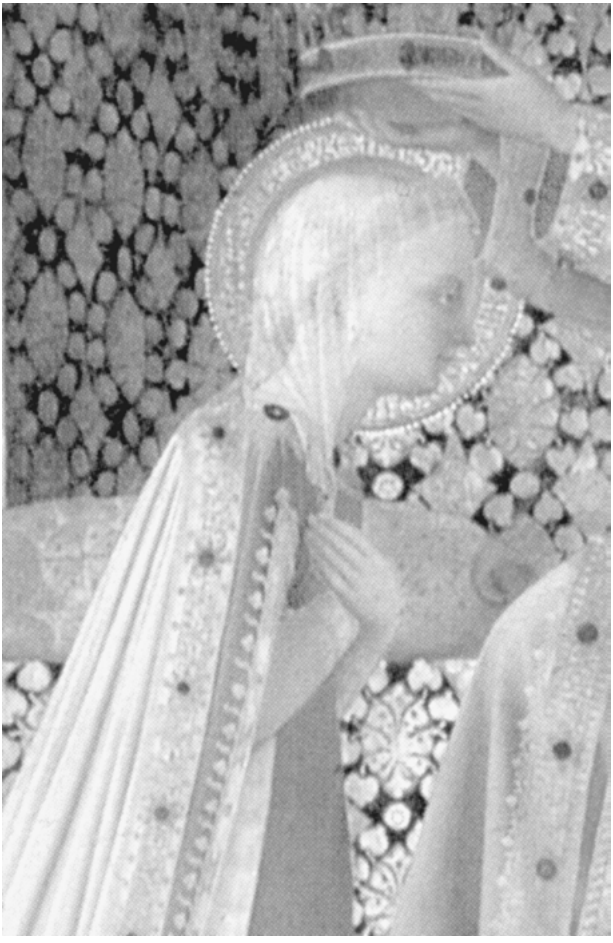
In seinen Lebenserinnerungen schreibt Carus über den Zeichenunterricht, den er von Julius Athanasius Dietz erhielt, folgendes:

»Die Kunst tat übrigens meinen naturwissenschaftlichen Studien nicht nur keinen Eintrag, sondern sie ging mit ihnen Hand in Hand und brachte sogar mannigfaltige Vorteile; denn einesteils gab es bei Botanik, Zoologie und Geologie manche Gelegenheit, wo bildliche Darstellungen höchst erwünscht und nützlich waren (so zeichnete und kolorierte ich Pflanzen für Schwägrichen und malte sauber in Gouache fast sämtliche in Leipzigs Flora vorkommenden Pilze), andernteils übte das Zeichnen den Sinn für Formen ganz außerordentlich, und es wurde mir somit immer leichter, im Geiste Gestaltungsverhältnisse festzuhalten und den Metamorphosen derselben mit regsamer Phantasie nachzugehen.« (Carus 1966: 43-44)

Während seines Studiums der Chemie, Physik und Botanik besuchte Carus die von dem Porträtmaler Johann August Friedrich Tischbein und Veit Hans Schnorr geleitete Leipziger Zeichenakademie auf der Pleisenburg. Im Gegensatz zu seinem Lehrer Dietz, mit dem er auf gemeinsamen Wanderungen nach der Natur gezeichnet und gemalt hat, widmete er sich nun dem Studium antiker Vorbilder (vgl. Heidel 1990: 24). Julius Schnorr von Carosfeld, der Sohn von Veit Hans Schnorr, mit dem Carus die Zeichenakademie besuchte, schloss sich 1818 den Nazarenern an. Sein Bezug zur Kunst galt also nicht wie bei seinem Vater der Antike sondern der »aelteren Malerey«, insbesondere Johann von Fiesole, genannt Fra Angelico. In einem Brief an seinen Bruder

schreibt Carus, dass die Malerei Angelicos die »Offenbarung einer anderen Welt« (Heidel 1990: 120) hervorbringe.

Abbildung 1: Fra Angelico: Mariae Krönung



Tempera auf Holz, 240 x 211 cm, 1434-35

Fra Angelico bildet zudem in einem Text von Carus aus dem Jahr 1825 den Ausgangspunkt seiner Überlegungen, die im Titel formuliert sind: »Von der Bedeutung der besonderen Bildung des Auges auf manchen alten Gemälden«. In diesem Text untersucht Carus mit einem zugleich medizinischen, physiologischen und künstlerischen Blick die Augenformationen der göttlichen Gestalten im Werk Angelicos. Besonders ein Tafelbild findet sein Interesse: Es handelt sich um eine Krönung Mariens, die sich im Louvre befindet. In diesem Tempera auf Holz ge-

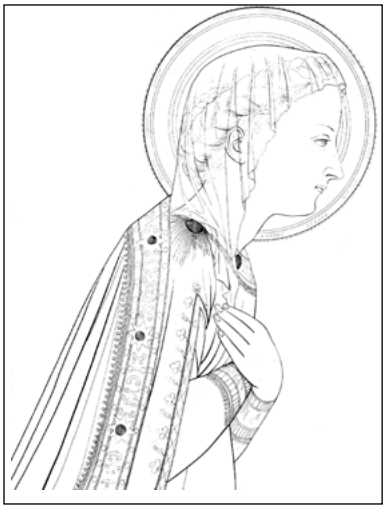
malten und wohl aus den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts stammenden Gemälde schenkt Carus »dem edelsten geistigsten Organe des Antlitzes, dem Auge« (Carus 1848: 19) seine Aufmerksamkeit. Dabei stellt der Physiologe in der Malerei Angelicos einen ausgeprägten »Typus« des Auges fest, der »in so mancher Beziehung fremd erscheint« (ebd.): Der farbige Kreis der vorderen Augenfläche, Iris oder auch Augenstern genannt, ist so klein, dass man dies auf den ersten Blick »für eine Verzeichnung halten möchte« (ebd.). Doch betrachtet Carus diesen fremden Augentypus nicht als Abweichung sondern als Veredlung und Vergeistigung der wahren Naturform; ein Wissen, das im Künstler Fra Angelico unbewusst angelegt sei: Das »Reingeistige« der Augen bei Fiesole zeigten,

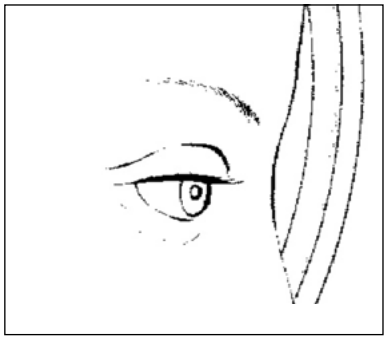
> »daß der Mensch eigentlich, seiner innern göttlichen Natur nach, die Ergebnisse aller höheren wissenschaftlichen Forschung schon unbewußt in seinem Innern besitze, daß alle Forschung nur ein zu Tagefördern eines Verborgenen, aber schon in uns Vorhandenen, ein Bewußtwerden eines vorher Unbewußten, aber schon in uns liegenden sei.« (Carus 1848: 25-26)

Die imaginäre Malerei Angelicos (Abb. 1) wird untersucht wie ein sezierter Körper und mit den physiologischen Erkenntnissen, die Carus aus dem Vergleich mit Augen von Hechten, Krokodilen oder neugeborenen Föten gewonnen hat, in ein relationales Verhältnis gesetzt. Doch wie kommt es, dass Carus die gemalten Augen von göttlichen Engelsgestalten oder sogar von Christus zu einem Untersuchungsgegenstand in einem anatomischen und sogar physiologischen Sinne machen kann? Über welche Umwege kann er seine These formulieren, dass der Maler Fra Angelico über ein physiologisches Wissen verfüge, das als Bewusstwerden eines vorher Unbewussten in den gemalten Engelsaugen künstlerisch zu Tage trete? Und welche Rolle spielen dabei bildliche Evidenztechniken?

Carus entwickelt seine These nicht in erster Linie anhand einer Betrachtung des originalen Tafelbildes Angelicos (Abb. 1) sondern stützt sich vielmehr auf 15 Zeichnungen, die 1817 in August Wilhelm Schlegels Schrift »Mariä Krönung und die Wunder des heiligen Dominicus« als Stiche abgedruckt worden waren (Abb. 2). Die Zeichnungen wurden von Wilhelm Ternite gestochen, der als Miniaturen-, Landschafts- und Bildnismaler tätig war, wobei die Bildnisse der preußischen Königin Louise besonders bekannt sind. Seine zeichnerische Übersetzung der Malerei Angelicos in klare Linien verstärkt die in der Malerei Angelicos angelegte Flächenhaftigkeit. In diesem Sinne steht Ternite ganz in der Tradition des abstrahierenden Falschzeichens, wie auch sein über mehrere Jahrzehnte (zwischen 1838/58) entwickeltes und in elf Bänden publiziertes Werk »Wandgemälde aus Pompeij und Herculanum nach

Abbildung 2: Wilhelm Ternite: Engel





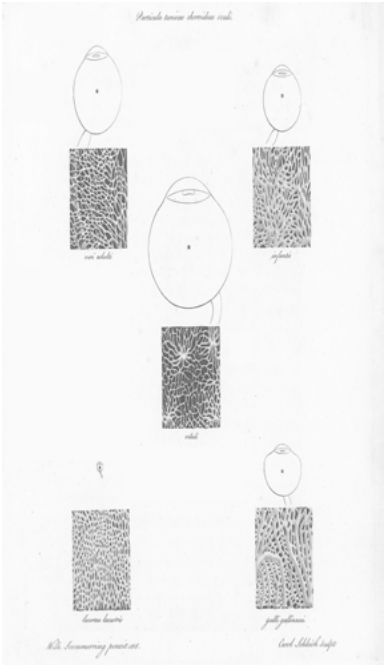
Zeichnungen und Nachbildungen in Farben« zeigt. In der genannten Schrift beklagte sich Schlegel, dass es so wenige Kupferstiche von Fra Angelico gäbe; achtzehn Jahre zuvor hatte er im Aufsatz »Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman´s Umrisse« gegen die bestehende Praxis in Druckgraphik und Illustrationskunst Stellung bezogen. Seine Polemik galt der Kombination von malerischen Radierungseffekten und plastischer Kupferstichtechnik, die zugunsten der Technik des Umrisses aufzugeben sei (vgl. Oesterle 1999: 43). Die Zeichnungskunst steht nun für eine bildende Gestaltung von Linien und Konturen; fortan ist der Zeichenunterricht so gestaltet, dass die Gegenstände durch das graphische Verfahren entkörpert werden. Nach Rosenblum hat Schlegel im Umriss jene Zeichenweise gefunden, die wie in Ternites Bücher zu Pompeij an die antike Basrelieftechnik sowie die Wand- und Vasenmalereien anschließt, um Raum und Körper flächenhaft und das heißt abstrakt interpretieren und allen Ausdruck der Kontur anvertrauen zu können. In diesem Sinne sind auch die etlichen Einzelfiguren aus dem Gemälde Angelicos in den Stichen isoliert, in die Fläche übertragen und durch die Kontur auf ihre höchst mögliche abstrakte Form reduziert. Eine Aktualisierung der älteren Malerei, wie sie Schnorr von Carosfeld oder Wilhelm Ternite hinsichtlich Fra Angelico entwickelt haben, bezieht sich jedoch nicht nur auf die Umrisslinie, sondern auch auf Perspektive und Anatomie. Die Perspektive, die zwar, wie Schlegel schreibt, von Angelico beherrscht werde, fällt in der graphischen Übertragung der isolierten Figuren vollständig weg und bezüglich der anatomischen Darstellung äußert Schlegel, ganz im Interesse des abstra-

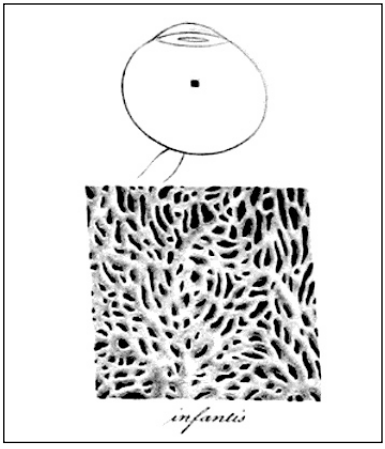
hierenden Falschzeichens, folgenden Kommentar: »Die Wissenschaft der Anatomie ist dem Johann von Fiesole völlig fremd geblieben« (Schlegel 1817: 17).

Die präzise Übertragung der Formen und Maße der Malerei Angelicos wurde erst durch die genaue Linienführung ermöglicht und die Augen (Abb. 2) die wie »Köpfe auf den besonderen Blättern« sind, wie Schlegel in der Bildbeschreibung des 213 x 211 cm großen Gemäldes betont, »genau nach dem Maaße des Urbildes gestochen« (Schlegel 1817: 14). Carus verzichtet in seinem Text »Von der Bedeutung der besonderen Bildung des Auges auf manchen alten Gemälden« auf die Reproduktion dieser Bilder, da er die Kenntnis der Stiche (Abb. 2) wie auch Schlegels Text voraussetzt. Besonders das Argument, dass es sich bei den Stichen um eine genaue Datenübertragung der Maße der gemalten Köpfe und Augenformationen handle, wird von Carus ausführlich zitiert. So vermochte Carus bei der Betrachtung von Original-Gemälden Angelicos in Mailand, Stuttgart und Berlin seine These zu bestätigen, nämlich wie in der Krönung Mariens »dort an mehreren Bildern ähnliche *Zeichnung des Auges* […] gesehen zu haben« (Carus 1848: 20). Carus' physiologische Untersuchungen der Augenformation in Angelicos Malerei beziehungsweise in Ternites »treulichen Durchzeichnungen« (ebd.: 19) basieren, wie er selbst schreibt, auf der Technik der vergleichenden Anatomie, die nach Foucault die Körper tatsächlich zerschneidet, in getrennte Teile zerlegt, sie im Raum zerstückelt und auf diese Weise Ähnlichkeiten hervortreten lässt, die sonst unsichtbar geblieben wären (vgl. Foucault 1999: 329-330). Carus' erste Vorlesung im Jahr 1812 an der Universität Leipzig lautete »Vorlesungen über einen Teil der vergleichenden Anatomie« und wegen seiner Schrift zur Entdeckung des Blutkreislaufes bei Insekten von 1827 veranlasste ein begeisterter Georges Cuvier, der selbst an diesem Problem gearbeitet hatte, dass das Institut de France Carus als Anerkennung für diese Leistung die goldene Montyon-Medaille verlieh (vgl. Genschorek: 128). In seinem Text zu Angelico bezieht sich Carus hinsichtlich der physiologischen Erkenntnisse sowohl auf seine eigenen Untersuchungen als auch, wie in der Fußnote auf Seite 23 zu lesen ist, auf eine Zeichnung von »Dr. W. Soemmering«. Es handelt sich dabei um ein Blatt mit Illustrationen von Wilhelm Soemmering, dem Sohn von Samuel Thomas Soemmering. Dieses – wie aus der Signatur am linken Rand hervorgeht – vom Sohn unterzeichnete Blatt, ist in der Schrift, »Ueber das feinste Gefäßnetz der Aderhaut im Augapfel« abgedruckt, die sein Vater 1818 publiziert hatte (Abb. 3).

Samuel Thomas Soemmerings Schrift beginnt mit einer radikalen Kritik an den wissenschaftlichen Abbildungen von Haller bis zu seinem eigenen Künstler Koeck, der sich »redlichst alle ersinnliche Mühe (gab), seine Vorgänger zu übertreffen und mich in diesem Stücke zu befriedigen« (Soemmering 1830: 4). Ähnlich wie Schlegel beklagt sich

Abbildung 3: Wilhelm Soemmering: Illustration





Soemmering, dass diese Abbildungen bisher an Richtigkeit noch nicht übertroffen werden konnten. Er moniert, dass trotz aller Kunstgriffe und allen Fleißes jeweils auf ersten Blick auffiele, dass »der Gleichheit der Bilder mit den Originalen etwas zu fehlen schien« (ebd.: 5). Die Nachahmung, die mit freier Hand die Gefäßnetze nachzeichne, könne niemals vollkommen erreicht werden. Er schreibt dazu:

»Um diese Schwierigkeiten möglichst zu beseitigen, erdachte ich mir allerhand Maschinen, bediente mich sowohl verschiedener Sonnenmikroskope [...], so wie auch verschiedener Mikrometer. Und doch erreichte ich nicht das, was ich eigentlich suchte, nämlich irgend eine mich völlig befriedigende Abbildung von Netzen der feinsten oder letzten Blutgefäße zu erhalten, welche sich als ein, einigermaßen vollendetes, Muster aufstellen ließe. Nach mehr als zwanzigjährigen Versuchen, fast dahin gebracht, die Erreichung meines Wunsches als eine eitle Hoffnung aufzugeben, erhielt ich unverhofft, auf einmal, durch Anbringung der Wollastons´schen Camera lucida und der höchsten Vereinfachung derselben durch meinen Sohn, an mein Dollondsches Mikroskop angebracht, mehr als ich verlangt, ja wirklich mehr als ich mir zu wünschen getraut hatte.« (Ebd.: 6)

Mit der Camera lucida, die 1807 vom Physiker William Wollaston erfunden wurde, werden die Lichtstrahlen, die vom Objekt ausgehen, von der Innenseite eines Prismas in einem 90˚Winkel reflektiert und wie

ein Lichtspiegelbild wahrgenommen. Gleichzeitig kann man durch das Prisma hindurch das Zeichenblatt sehen. Die Überblendung beider Bilder im Auge ermöglicht es, wie es der Sohn Wilhelm Soemmering mit höchster Vereinfachung tut, das Nachzeichnen und die Übertragung der Motiv-Umrisse auf das Zeichenpapier. »Hält man nun das Auge über den Rand dieses Spiegelchens so nahe, dass es nicht mehr scharf begränzt«, schreibt Samuel Thomas Soemmering,

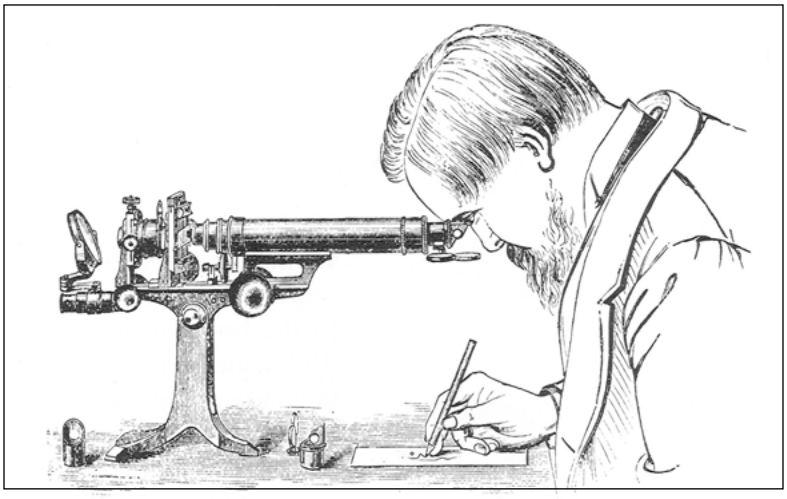
»so wird das Feld des Lichtlochs gleichsam geteilt, durch die eine Hälfte derselben nämlich strahlt das ganz Spiegelbild in das Auge; durch die andere Hälfte erkennt man auf dem unterlegten Papiere, auf welchem die Gegenstände gleichsam wie gemahlt erscheinen, die Spitze eines Beystiftes deutlich genug, um damit die Umrisse aufs genaueste und leichteste nachzuzeichnen.« (Ebd.: 6-7)

Der Zeichner kann also gleichzeitig die projizierten und gespiegelten Umrisse des Modells auf dem Papier wahrnehmen, so dass er das Objekt abzeichnen kann. Die Datenübertragung der Konturen, die die Camera lucida zwischen gesehenem Objekt und Zeichnung ermöglicht, wird von Soemmering nicht nur aufgrund ihrer mathematischen Genauigkeit gelobt, sondern auch, weil sie ohne »große Schwierigkeiten und ohne ermüdende Berechnungen« (ebd.: 8) anzufertigen ist. Zugleich konnte die Camera lucida an das Mikroskop gekoppelt werden (Abb. 4), das jedoch nicht in der Lage war, Flüssigkeiten zu untersuchen, da das Instrument in die Horizontale gekippt werden musste (Hammond 1987: 117). Die Technik der Camera lucida ermöglicht es in dieser Weise, Auge und Hand, Objekt und Zeichnung miteinander zu verschalten.

Seit der frühen Neuzeit ist das Auge, das oft in den Traktaten zu Perspektive oder Anamorphose als einzelnes schwebendes Organ dargestellt wurde, zum Bezugspunkt von Bildtechniken geworden, in denen graphische Operationen und Konzeptionen des Sehens eng miteinander verbunden sind. Die Zeichnung geht indes nicht aus einer Herrschaft des Auges über die Welt hervor, sondern vielmehr aus einer unvermeidlichen Blindheit. Aufgrund des Absehens vom Gegenstand im Moment der Hinwendung zum Papier kann nach Jacques Derrida jede Darstellung von Blindheit im Bild als Darstellung des Aufzeichnungsaktes selbst begriffen werden: »Jedesmal, wenn ein Zeichner sich vom Blinden faszinieren läßt«, schreibt er in »Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen«,

»jedesmal, wenn er den Blinden zum Thema macht, projiziert, träumt oder halluziniert er die Figur eines Zeichners [...]. Er beginnt, ein Zeichenvermögen darzustellen, das soeben ausgeübt wird, d. h. er repräsentiert den Akt des Zeichnens selbst, er erfindet die Zeichnung.« (Derrida 1997: 10)

Abbildung 4: Wollastons Camera lucida an ein Mikroskop gebunden



Die graphische Sichtbarkeit, die auf diese Weise erzeugt wird, ist insofern untrennbar mit Blindheit verbunden, als die Technik der Sichtbarmachung im Feld des Sichtbaren nicht gleichzeitig erscheinen kann – außer im metaphorischen Sinne bei der Darstellung von Blindheit. Die Camera lucida dagegen vollzieht keinen Schnitt mehr zwischen Modell und Zeichenfläche, sondern ist nunmehr zu einer Technik geworden, die Papier, Stift, Auge und Hand ohne Unterbrechungen miteinander verschalten kann. In der Überlagerung beider Bilder – das gespiegelte Prismenbild einerseits und das Zeichenblatt, das durch das Prisma hindurch gesehen werden kann, andererseits – wird die Blindheit im Sinne Derridas überbrückt. Dass es sich dabei jedoch um einen physiologischen Effekt im Auge des Zeichners handelt, zeigt die 30 Jahre später entworfene Zeichnung von Charles Chevalier im Werk »Die Camera lucida. Eine gründliche Anweisung für Künstler und Liebhaber der Zeichenkunst über den Gebrauch dieses neuen optischen Instruments«, in der nur noch der Zeichner und nicht mehr sein Model dargestellt ist (Abb. 5).

Diese Darstellung des Zeichners wurde wohl, den harten Kontur- und Umrisslinien nach zu urteilen, selbst mittels einer Camera lucida hergestellt. Besonders mit Blick auf die Kleidung des Zeichners wird ersichtlich, dass die hell-dunkel Schattierungen fehlen und die Stofflichkeit an Knie und Ellbogen auf die linienumrissenen Falten reduziert sind. Der linke Arm, der sich auf das Bein stützt, negiert jede perspektivische Tiefe, so dass diese Darstellung ganz im Sinne des abstrahierenden Falschzeichnens stets von neuem in die Fläche zurückkippt: Nicht nur Arm und Beine, die gleichsam als flache Glieder einer Puppe

Abbildung 5: Charles Chevalier: Stellung eines Künstlers, welcher mittelst der Camera lucida zeichnet.

erscheinen, oder das Gesicht des Zeichners, das im Profil und ohne Schattierung moduliert wurde, sondern auch das in Linien und Wellen gezeichnete oberste Zeichnungsblatt wird in die Fläche gerückt.

Die Camera lucida setzt das physiologische Wissen der Zeit voraus – zugleich verschaltet sie Auge und Hand in einem physiologischen Sinne. Deswegen handelt es sich auch nicht mehr um ein totes Auge wie bei der Camera obscura – man denke an das Auge eines soeben verstorbenen Menschen oder Ochsen, das als Linse eingesetzt wurde –, sondern um eine neue Bildtechnik, die in dem abstrahierenden Verfahren äußerst genau und mit spitzem Stift operiert und dabei ein lebendiges Auge umfasst: »Diese äußerste Vereinfachung« (Soemmering 1817: 6), wie Soemmering das Verfahren der Camera lucida beschreibt, diese Methode

»ist so unfehlbar, so mathematisch genau, so einfach, und doch dabey so ungemein leicht, daß ich gar nicht zweifle, mittelst derselben werde man in kurzer Zeit, die für die Physiologie des Menschen [...] (gemachten) Entdeckungen, mit einer Wahrheit, Genauigkeit und Leichtigkeit bleibend versinnlichen, von der man bis jetzt keine Vorstellung hatte.« (Ebd.: 7)

Auf der von Wilhelm Soemmering gezeichneten Darstellung zeigt sich eine Anordnung, die jeweils im Sinne der Abstraktion in harter und genauer Kontur tierische und menschliche Augen erfasst (Abb. 3). Diese sind wiederum in eigentümlicher Weise durch ein schlauchartiges oder einfach durch ein mit doppelten Linien markiertes Element – sehr wahrscheinlich den Sehnerv – mit einem anderen Bild verbunden; mit einem durch Camera lucida und Mikroskop hergestellten quadratischen Bild, das das Gefäßnetz der Aderhaut im Augapfel wiederum abstrahierend darstellt.

Die Kombination der beiden Bildtypen und der Vergleich in der bildlich in fünf verteilte Gruppen angelegten Anordnung, zeigt das implizite »Herausragen einer Funktion über alle anderen«, das nach Foucault vorführt, »wie der Organismus in seiner sichtbaren Disposition einem unsichtbarem Plan gehorcht« (Foucault 1999: 326). Diese Darstellung entspricht exakt der Methode der vergleichenden Anatomie, die zwischen oberflächlichen, also sichtbaren Elementen und anderen, die in der Tiefe der Körper verborgen sind, operiert.

Die Iris zeigt sich nach Carus bei den göttlichen Figuren in der Malerei Angelicos in einer fremdartigen beziehungsweise unnatürlichen Kleinheit, wie er schreibt. Doch Carus, der sich seit vielen Jahren mit der vergleichenden Anatomie und insbesondere mit den verschiedenen Formen des Nervensystems und der Sinneswerkzeuge, beschäftigt hatte, geht von der Feststellung aus, wie »eine Abweichung von der wahren Naturform doch in diesem Fall uns als Veredlung, gleichsam als Vergeistigung der Natur erscheinen kann« (Carus 1848: 20). Das rela-

tionale und sichtbare Verhältnis zwischen der Breite des Auges und dem Durchmesser der Hornhaut, der Breite der Iris, auch Augenstern genannt, verweist auf eine verborgene Struktur: nämlich auf »die weite Ausbreitung der Markhaut« (ebd.: 22). Je kleiner die Iris und umso größer das Auge ist, desto größer wäre – in Anlehnung an Soemmering – auch das sensible Gebilde der Markhaut (vgl. ebd.: 23). Das proportionale Verhältnis zwischen Iris und Breite des Auges wird wiederum in ein Verhältnis zwischen Gattungen gebracht, indem verschiedene tierische und menschliche Augenformationen verglichen und in eine Liste übertragen werden. Carus übernimmt die Ergebnisse Soemmerings und setzt die Tabelle mit Angelicos gemalten Augen fort, so dass folgender Vergleich entsteht: Der Durchmesser des ganzen Auges zur Breite der Iris verhält sich dabei bei einem Hecht 10 5/10 Linien zu 8 5/10 Linien, bei einem Krokodil wie 7 5/10 Linien zu 5 5/10 Linien, bei der Gemse 14 Linien zu 10 5/10 Linien. Bei einem Mann »von gewöhnlich guter Bildung« (Carus 1848: 24) steht die Breite des Auges zur Iris im Verhältnis von 11 1/10 zu 5 7/10 Linien und bei einer Frau von 9 5/10 zu 5 Linien. Im proportionalen Vergleich zwischen den tierischen und menschlichen Augenformationen kann Carus die von Fra Angelico gemalte beziehungsweise von Ternite genau nach den Maßen des Urbildes gestochene Augen himmlischer Wesen untersuchen und kam dabei zu folgendem Resultat: Das Auge Christi zeigt das Verhältnis von 4 6/10 zu 1 7/10 Linien, das des Engels eines von 3 7/10 zu 1 5/10 und das Auge der Maria dasjenige von 3 zu 1 2/10.

Es ist die vergleichende Anatomie, die es überhaupt ermöglicht, Augen von Tieren, Menschen und sogar von göttlichen Wesen miteinander zu vergleichen. Gleichzeitig war es die Bildtechnik des abstrahierenden Falschzeichnens, die an diesem Diskurs eines Vergleichs und einer Lektüre proportionaler Verhältnisse zwischen Breite des Auges und der Iris partizipierte und auf diese Weise einen frappanten Evidenzcharakter herstellen konnte. Es war dabei notwendig, dass das Auge in der Darstellung Wilhelm Soemmerings in klaren dünnen harten Linien und seitlich umrissen ist, auf eine Weise, dass die in geschlossenen Konturen gestochene Augenformationen in der Malerei Angelicos »nur im *Profil* gesehen« (Carus 1848: 24) werden; sonst wäre Carus nicht in der Lage gewesen, Rückschlüsse auf die Vergrößerung der Markhaut zu ziehen (Abb. 1, 2 und 3). Die »Zeichnung des Auges« (ebd.), wie Carus sie in der Malerei Angelicos sieht und wie sie in den Stichen Ternites gezeichnet wurde, konnte nur wegen der linearen Genauigkeit in den Umrissen in einen evidenten Zusammenhang mit den Daten, wie sie in den durch die Camera lucida hergestellten Bilder Wilhelm Soemmerings produziert wurden, gebracht werden. Es ist das abstrahierende Falschzeichnen, das die Verbindung zwischen Krokodilen und Engeln herstellt; nicht jedoch, um etwas über Engel oder Maria zu erfahren, sondern um in der »abstrakt« übersetzten Malerei Angeli-

cos ein physiologisches Wissen in seiner reinen Schönheit festzuhalten. Gleichzeitig ist es aber auch das Auge selbst, »als dem seelenvollsten Organe« wie Samuel Thomas Soemmering schreibt, das in Fortsetzung des physiologischen Effekts der Camera lucida zum Untersuchungsgegenstand geworden ist. Mit dieser Bildtechnik wird der Akt des Sehens wörtlich in ein Zeichnen verwandelt und die Fähigkeit des Geistes zur Abstraktion scheint im Bildlichen selbst sichtbar geworden zu sein.

Literatur

Busch, Werner (1985): *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhundert*, Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Carus, Carl Gustav (1838-1840): *System der Physiologie*, Dresden/Leipzig: F.A. Brockhaus.

Carus, Carl Gustav (1841): *Zwölf Briefe über das Erdleben*, Stuttgart: o. Verlagsangabe.

Carus, Carl Gustav (1848): *Mnemoysne. Blätter aus Gedenk= und Tagebüchern. I. Vermischte Aufsätze. II. Erinnerungen an Florenz. III. Biographisches Fragment,* Pforzheim: o. Verlagsangabe.

Carus, Carl Gustav (1966): *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Weimar: Kiepenheuer.

Carus, Carl Gustav (1972): *Briefe über Landschaftsmalerei. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung,* Heidelberg: Schneider.

Chevalier, Charles (1839): *Die Camera lucida. Eine gründliche Anweisung über den Gebrauch dieses neuen optischen Instruments*, Leipzig: Basse.

Derrida, Jacques (1997): *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München: Fink Verlag.

Foucault, Michel (1999): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Genschorek, Wolfgang (1988): *Carl Gustav Carus. Arzt, Künstler, Naturforscher*, Leipzig: Hirzel.

Hammond, John H. (1987): *The Camera lucida in art and science*, Austin/Bristol: Adam Hilger.

Häse, Anja (2001): *Carl Gustav Carus. Zur Konstruktion bürgerlicher Lebenskunst,* Dresden: Thelem.

Heidel, Günter (Hg.) (1990): *Carus, Carl Gustav. Opera et efficacitas. Beiträge des Wissenschaftlichen Symposiums zu Werk und Vermächtnis von Carl Gustav Carus am 22. September 1989,* Dresden: Schriften der Medizinischen Akademie.

Jacob, François (2002): *Logik des Lebendigen. Eine Geschichte der Vererbung,* Frankfurt/Main: Fischer.

Meffert, Ekkehard (1999): *Carl Gustav Carus. Arzt – Künstler – Goetheanist. Eine biographische Skizze*, Basel: Perseus-Verlag.

Müller-Tamm, Jutta (1995): *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*, Berlin: Walter de Gruyter.

Oesterle, Günter (1999): »Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik«, in: Gerhard Neumann/Günter Oesterle (Hg.), *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg: Könighausen & Neumann, S. 27-58.

Rosenblum, Robert (1976): *The international style of 1800. A study in linear abstraction*, New York: Garland Publications.

Schlegel, August Wilhelm (1817): *Mariä Krönung und die Wunder des heiligen Dominicus, nach Johann von Fiesole, in fünfzehn Blättern; gezeichnet von Wilhelm Ternite. Nebst einer Nachricht vom Leben des Mahlers und Erklärung des Gemähldes von August Wilhlem Schlegel*, Paris: o. Verlagsangabe.

Soemmering, Samuel Thomas (1801): *Abbildungen des menschlichen Auges*. Frankfurt/Main: Varrentrapp und Wenner.

Soemmering, Samuel Thomas (1830): *Ueber das feinste Gefäßnetz der Aderhaut im Augapfel*, Vorgelesen den 9. May 1818, o. Orts- und Verlagsangabe.

Passivität und Augenschein. Zur medialen Apparatur der Guckkastenbühne um 1800[1]

Martin Jörg Schäfer

1. Bühne und Medialität

Das Projekt des 18. Jahrhunderts, aus dem im deutschsprachigen Raum entstehenden Bürgertum eine aufgeklärte (und später dann nationale) Körperschaft zu formieren, vollzieht sich nicht zuletzt in der Restrukturierung medialer Ordnungen. Primär betroffen sind neue Formen der Schriftkultur. Die Schriften der ›Dichter und Denker‹ sollen die Lesenden aus den Bindungen an überkommene Symbole lösen und hinter die abstrakten Piktogramme der Schrift die imaginäre Fülle eines neuen Zusammenhalts projizieren. Die Ordnung der Schrift überformt in der neuen Konstellation das dem Augenschein Wahrnehmbare. Sie ist der Filter, der Distanz schaffen und das Wahrnehmbare so strukturieren soll, dass sich Sinnlichkeit bloß in einem moralisch höher stehenden Sinne angesprochen findet. Was ins Auge fällt, verliert seinen direkten Appellcharakter an die Affekte, wenn es als aufgeschobene Fülle hinter der Abstraktion der Schrift wartet (vgl. zum Beispiel Kittler 1985, Koschorke 1999: 196-262).

Die neue Konstellation verändert auch eine Institution, in der die Schrift zwar eine Struktur vorgibt, in der jeweiligen Aktualisierung aber hinter das gesprochene Wort und die sinnliche Anschauung zurück tritt: das Theater. Dabei vertrauen die Schriftsteller nur eingeschränkt darauf, dass die Bühne schon darum ihre Dienste als, wie es

1. Die Abfassung dieses Artikels wurde durch ein Feodor-Lynen-Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung am German Department der New York University ermöglicht.

später heißt, moralische Anstalt tun werde, eben weil sie die Schrift als Vermittlungsinstanz überspringen kann. Bloß oberflächlich fasst etwa Lessing das ›Mitleiden‹ als einen so unmittelbaren wie läuternden Affekt. Die Wirkung des Mitleids über das möglichst permanente Tränenvergießen hinaus bleibt vage, wie häufig bemerkt wird. Sie muss jedoch vage bleiben, um ein mediales Band zu schmieden: Es geht Lessing nicht primär um die anthropologische Wirkung des Affekts, sondern darum, dass dieser Affekt ein kommunikatives Band zwischen denen, die ihn teilen, in eben dem Sinne stiftet, den Niklas Luhmann symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien wie der Liebe oder dem Geld zugeschrieben hat: als einen Symbolgebrauch, der Anschlussgebrauch provoziert und durch diese Weiterverwendung eine selbstbezügliche Eigenlogik und Eigenzeit, in diesem Fall die Eigenzeit des sich im Theater konstituierenden Bürgertums, reproduziert (vgl. Luhmann 1999: 316-396). Das permanente Tränenvergießen im Publikumsraum konstituiert ein soziales Band zwischen den (beständig weiter) Weinenden. Der dem Augenschein der Bühne entspringende Affekt wird in die mediale Umorganisation einbezogen. Und nur durch den Filter dieser medialen Umorganisation ist der Affekt ein läuternder (vgl. Vogl 2002: 159-165).

Anhand des Theater stellt sich damit die Frage nach dem Verhältnis des symbolisch Entzifferbaren, das um 1800 der Ordnung der Schrift gehorchen soll, und dem von der Schrift verschobenen aisthetischen Register. Dass ein Affekt, der sich explizit als solcher reproduzieren soll, zum Kommunikationsmedium aufsteigen kann, hat auch eine skandalöse Seite. Sollen die Mitleidenden sich ja nicht nur als Bürgertum konstituieren, sondern das Bürgertum gleichzeitig als ein aufgeklärtes, sich selbsttätig der eigenen Vernunft bedienendes. Die Versammlung vor der Bühne bringt auch die Wissenden und Weisen zusammen. Oder solche, die es werden sollen. Sie kommunizieren aber einzig in der Passivität ihrer Rührung. Diese Passivität hat in der zeitgenössischen Anthropologie durchaus einen Bezug zum zu erlangenden Wissen. Zur Rührung führt die Synästhesie aus Hören der gesprochen Worte und Schau des Bühnengeschehens. Und sie hat auch, wo sie sich im aisthetischen Verhalten an sich, der Anschauung, von der Ordnung der Schrift am weitesten entfernt, durchaus noch eine Wissensdimension. Kraft der Metapher vom ›Licht‹ der Aufklärung verknüpft sich der Sehsinn besonders eng mit dem Wissen. Die Fähigkeit zu erblicken statt im Dunkeln zu tasten wird in den entsprechenden Ursprungserzählungen, auf denen später zum Beispiel Schiller und Goethe aufbauen, immer wieder als erster von der Natur emanzipierender Schritt fingiert (vgl. Schiller 1962: 394-398; Goethe 1988: 524-524). Wissen beginnt, wo es vor den Augen erscheinen kann. Die Theaterbühne kann so die neue mediale Dominanz der Schrift in eben dem Moment vergessen machen, in welchem der Affekt in diese mediale

Ordnung einbezogen wird. Die Rührung im Theater bekräftigt, dass das Wissen, das von der neuen Schriftkultur begründet wird oder auch bloß zukünftig begründet werden soll, von einer medienlosen Unmittelbarkeit ist, gerade wo es eine neue mediale und kommunikative Ordnung installiert. Der Arbeit an der Schrift steht im Theater die passive Schau gegenüber – und mit ihr die ganze Tradition, welche Wissen an solch eine Schau bindet.

2. ›theoria‹ als Experiment

Im griechischen Wort *theoria* verankert sich die Möglichkeit von Wissen in der Augenscheinlichkeit. Sehen ist Wissen. *Theoria* impliziert ein Sehorgan des Intellekts, vor dem sich das zu Wissende entfaltet. Gewusst wird somit, was ins Auge springt, wenn es vor diesem erscheint. Zwar unterscheidet Platon mit seiner folgenreichen Geste zwischen der bloß sinnlichen Schau des Diesseitigen und Vergänglichen sowie der rein intelligiblen Schau des Jenseitigen als des Unvergänglichen. Aber auch eine solche *theoria* findet ihren Ausgangspunkt in der Anschauung des Sinnlichen, von der sie stufenweise zur geistigen Schau des platonischen Ideenhimmels empor klettert (vgl. Platon 1985: 210a-212a). Auch wo hier das vom Sehsinn Wahrgenommene seine theoretischen Würden verliert, bleibt es doch Garant dafür, dass das geistige Auge die Wahrheit erblickt. Das Staunen über die dem Weisen erscheinende Welt, welches Heidegger zur Gründungsgeste der griechischen *theoria* stilisiert hat, determiniert auch noch die Begründung einer inneren Spaltung der Evidenz, das heisst der Trennung von sinnlichem Augenschein und augenscheinlicher Wahrheit. Der platonische Ideenhimmel ist intelligibel bloß, weil vor den Augen Wahres erscheint.

Diese Betroffenheit vom Erscheinenden kehrt im philosophischen Gründungsakt par excellence, im Erstaunen, eine durch und durch passive Dimension hervor. Mit je mehr Hingabe die nach Wissen Strebenden das Erscheinende gewähren lassen, desto mehr wird das sich ihnen Zeigende den Status von Wissen erlangen. Bereits hier, im hilflosen Staunen, kündigt sich die Wirkungsmacht der *vita contemplativa* in der christlichen Überlieferung an – mitsamt all jener Strategien, Disziplinierungen, Tricks und Kniffen, mit denen diese Überlieferung den Ernst der *vita contemplativa* von der Sünde des bloßen Nichtstun zu unterscheiden suchen wird. Aristoteles pointiert in seiner »Politik« diesen passiven Kern der Fülle des gesamten antiken Wissens: »Die Muße […] scheint Lust, wahres Leben und Glück in sich selbst zu tragen.« (Aristoteles 1981: 1337c) Wenn man denn mit den antiken Philosophenschulen und später der christlichen Lehre davon ausgeht, dass sich den dem platonischen oder christlichen Himmel Nahen das wahre Leben und

somit das Glück eröffnen, die sich nun untrennbar mit dem sinnlichen Augenschein sowie der Passivität verquicken.

Die Passivität des wahren Lebens muss in Bedrängnis geraten, sobald die Evidenz des Augenscheins eine Krise erfährt. Hannah Arendt bestimmt die Erfindung des Fernrohrs als die irreversible Krise des Augenscheins: Der neue Apparat macht augenscheinlich, dass das ins Auge Fallende nicht notwendig dem Betrachteten in seinem Kern entspricht. Der Gehalt der sinnlichen Apperzeptionen wird zweifelhaft, wo diese nicht mehr für sich selbst einstehen können, sondern vielmehr ihre mediale Vermitteltheit ausstellen (vgl. Vogl 2001). Das Wissen kann sich nicht mehr im Augenschein absichern. Stattdessen muss es den Zweifel, der nun jeder sinnlichen Wahrnehmung anhaftet, zum Programm erheben. Descartes *cogito ergo sum* ist bloß die letzte Sicherheit gegenüber der Allgegenwart seines Zweifels. Das *cogito* entsteht als Effekt aus dem beständigen *dubito*. Denn auf welche Sicherheit als auf die des Zweifels kann das Wissen sich noch berufen, wenn selbst die präzisesten Messungen der neuen Experimentalwissenschaften die von Descartes geforderte Klarheit und Deutlichkeit bloß bezüglich der Apparate, Mittel und Medien der Messung ablegen, es aber offen lassen, ob es sich bei den Ergebnissen um mehr als nur um Eigenschaften eben der Apparate, Mittel und Medien handelt – und damit beim Wissen um ein rein mediales Produkt (vgl. Arendt 1967: 329-341, 348-355). Dieser Zweifel verkehrt die vormalige Passivität und Hingabe des Wissens in sein blankes Gegenteil. Wo alles, was gewusst wird, bloß aus Zweifel besteht, verlangt der Zweifel ein Weiterzweifeln, um sich letztendlich in die Sicherheit des *cogito* verkehren zu können. Der Zweifel wird durch ein neues Experiment, eine neue Untersuchung, vielleicht einen neuen Apparat, supplementiert. Und die neuen Ergebnisse müssen dann ihrerseits bezweifelt und müssen ihrerseits supplementiert werden. Das passive Staunen der Schau des Wissens verwandelt sich in rastlose Tätigkeit. Die Krise des Wissens im Augenschein leitet nicht bloß das Paradigma der so genannten Natur-, Experimental- und Technowissenschaften, sondern gleichzeitig das Paradigma der Arbeit ein (vgl. Arendt 1967: 367-375, 407-414). Zwar werden die großen Theoretiker von Locke bis Marx und weit bis ins 20. Jahrhundert hinein der Arbeit einen Kultur stiftenden Sinn zuschreiben. Dies ist aber nur eine weitere Variante der Finte, mit welcher Descartes den Abgrund des *dubito* in die Selbstsicherheit des *cogito* kehrt. Als Abbild des experimentalwissenschaftlichen Zweifels, der nach immer neuen Experimenten verlangt und diese im *cogito* als seinen eigenen Selbstzweck auszugeben lernt (vgl. Ronell 2005: 5-19), erhebt sich die Arbeit zum Selbstzweck. Sie kann nicht mehr unterscheiden, ob sie zum einen auf die Tyrannei der immer wiederkehrenden Körperbedürfnisse reagiert oder zum anderen so beständig wie ziellos Natur verändern muss, um sich die eigene sinnstiftende Kraft zu beweisen.

Als Doppelgängerin der neuen Experimentalkultur unterliegt das Arbeiten dem nämlichen Wiederholungszwang wie das Experiment. In diesem Sinne stellt das (wissenschaftliche) Experiment wohl das Paradigma des Arbeitens dar. Auch für das Verhältnis der Arbeit zum gesicherten Augenschein wird es beispielhaft, denn die neuen Apparaturen bringen mit arbeitsamer Hektik nunmehr jene Bilder hervor, denen die antike *theoria* sich in passivem Staunen aussetzte.

3. Intellektuelle Anschauung als Bühne

Nur als eine solche mediale Hervorbringung können auch die Ereignisse auf der Theaterbühne des 18. Jahrhunderts betrachtet werden. Und daraus ergibt sich umso virulenter die Frage, wie das Wissen beschaffen sein kann, welches die Zuschauenden in ihrer von der theatralen Anordnung auferlegten Passivität erlangen können. Der zeitgenössische Diskurs selbst verhandelt diese Problemstellung, allerdings bloß indirekt als Problem des Theaters. Die Virulenz des Problems zeigt sich vielmehr am philosophischen Diskurs, der seine Kernfragen im Vokabular des Theaters verhandelt: Beim Kernwort »Vorstellung« (Kant 1974: 51) handelt es sich nicht nur um einen *terminus technicus* des Theaters, sondern unter anderem auch um einen abstrakten philosophischen Fachterminus. Das Wort gelangt mit Wolffs Übertragung von Leibniz' *repraesentatio* in die deutschsprachige Philosophie und wird zu einem Kernbegriff ihrer Revolutionierung durch Kant, ohne die ihm eigene begriffliche Unschärfe zu verlieren:

»Die ›Vorstellung‹ ist eines jener Wörter, die in der ›Kritik der reinen Vernunft‹ omnipräsent sind, ohne je eine nähere Bestimmung zu erfahren. Sie hat Zugang zu allen Bereichen der ›Kritik‹, umfasst alle in ihr verwendeten Begriffe und überbrückt die tiefsten Gräben der kritischen Trennung.« (Baschera 1989: 29)

Das Wort ›Vorstellung‹ reißt nunmehr einen Bedeutungspielraum zwischen Bewusstseinsphilosophie, Phantasie und Theater an, der sich durch eine räumliche Gegenüberstellung – das eine vor dem anderen – und durch eine stellende, also vermutlich aktive Tätigkeit umgrenzt. Die ›Vorstellung‹ ist somit nie bloß Vorstellung, sondern auch Verstellung dessen, was da etwas vor jemanden – im Fall idealistischer Philosophie vor sich selbst – hinstellt. Die ›Vorstellung‹ bezeichnet die sich selbst erzeugende Macht eines Subjekts, welches doch gleichzeitig von der ›Vorstellung‹ verdeckt bleibt. In der Metapher von der ›Vorstellung‹, die mehr noch als den unbeteiligten Beobachter die ihrem Gegenstand übergeordnete Macht eines Subjekts transportiert, zeichnet sich so die Problematik des auf der Theaterbühne anschaubaren Wissens ab: Augenscheinlich wird in der Vorstellung vor allem das An-

schauen des Gemachten – und dass es der Prozess des Anschauens ist, der das auf der Bühne Erscheinende augenscheinlich macht. Aber indem Anschaulichkeit, Offensichtlichkeit und Evidenz sich durch die bloße Anordnung herstellen, macht das Theater vergessen, dass Anschaulichkeit, Offensichtlichkeit und Evidenz der ›Vorstellung‹ einer kontingenten Anordnung entspringen: Sie unterliegen der Überzeugungskraft, mit welcher die Zentralperspektive es in den vergangenen Jahrhunderten geschafft hat, sich als die gelungene Nachbildung des Sichtbaren zu installieren (vgl. Campe 1997; Haverkamp 2002: 12-14). Sie unterliegen einer Entwicklung, in der das europäische Theater sich eben dieses Prinzip als Guckkastenbühne zueigen macht.

Das Format der Guckkastenbühne erhebt Kant zum Prinzip auch noch dessen, was selbst nicht die Vorderbühne der ›Vorstellung‹ betreten kann: Die kantische ›Vorstellung‹ findet auf einer Zeit-Raum-Bühne statt, wo die Zeit unendlich fortschreitet und der Raum unendlich in die Weite geht (vgl. Kant 1974: 71-73, 78-80). Das Organisationsprinzip dieser Bühne lässt sich letztlich nicht einsehen, denn diese »reine Form« (ebd.: 70) der sinnlichen Anschauung wird von Kant zum »transzendentale[n] Schema« (ebd.: 188) einer sämtliche ›Vorstellungen‹ umrahmenden Bühne erweitert. Die »Welt« als eine angenommene Gesamtheit des Bühnengeschehens, das »Ich« als Zuschauer dieses Bühnengeschehens in einem beständigen »Ich denke« sowie »Gott« als Garant für die Sinnhaltigkeit von beidem lassen sich aber bloß als »transzendentale Ideen« (ebd.: 338) fassen, welche laut Kant dem Denken zwar notwendig, ihm aber gleichermaßen auch notwendig nicht fassbar bleiben. Sie sind bloß zum »regulativen Gebrauch« (ebd.: 563) bestimmt: als Bühnenrahmen, der als Rahmen doch nie einsichtig wird und hinter den das Wissen nicht zurücktreten kann. Die Bühne bleibt Bedingung und Grenze des Wissens, weshalb das wissende Subjekt laut Kant bloß sehen kann, »wie es sich erscheint, nicht wie es ist« (ebd.: 93). Stets von der Apparatur des Schemas abhängig bleibt für Kant eine reine *theoria* »*allein dem Urwesen*« (ebd.: 95) zugänglich, das zuvor angenommen wurde, um den unendlichen Zeitraum der Bühne und den stets präsenten Zuschauer zusammenzuschmieden. Dabei würde es sich um jene rein »intellektuelle Anschauung« (ebd.: 95) handeln, mit der sich Platons höchste Idee dem antiken Weisen offenbart. Das blanke Bestreiten der höchsten platonischen Weihen bleibt jedoch unbefriedigend. Zu sehr bleibt in Kants Ausführungen die ›Vorstellung‹ das, was sie ist: Evidenz, deren theatrale Hergestelltheit offensichtlich ist – nicht die Klarheit und Deutlichkeit gesicherten Wissens, schon gar nicht die Epiphanie erscheinender *theoria*. Und gleichzeitig ist das ›Urwesen‹ doch die Instanz, die als ›regulative Idee‹ den Zusammenhalt zwischen Bühne (unendlicher Zeitraum) und Publikum (›Ich denke‹) garantieren soll, nur um in seiner Wirklichkeit als augenscheinliche Wahrheit bestritten zu werden.

Bekanntlich bleiben Bedenken und Widerspruch nicht aus. Zahlreiche Verbesserungsvorschläge und Weiterentwicklungen Kants verbleiben jedoch innerhalb der theatralen Struktur: In seiner Popularisierung Kants macht Karl Leonhard Reinhold die ›Vorstellung‹ zum Ankerpunkt der Philosophie: Die »Wissenschaft des Vorstellungsvermögens« muss »von dem *Begriffe* der *bloßen Vorstellung* ausgehen« (Reinhold 1998: 74). Die Frage »[W]orin besteht die *Vorstellung* selbst?« (Reinhold 1789: 223) lässt sich aber von der Philosophie nicht beantworten, da es sich bei dieser ›Vorstellung selbst‹ sowohl um »das Bekannteste, aber auch das Unerklärbarste« (ebd.: 224) handelt, sie somit jeder Definition vorausgeht und blinder Fleck wie Bedingung des Wissens bleiben muss. Die ›intellektuelle Anschauung‹ wird so zwar von ihrer randständigen Position in der »Kritik der reinen Vernunft« in den Mittelpunkt des philosophischen Projekts gerückt, aber streng kantisch jeglichen Inhalts entleert. Die *theoria* gibt sich nicht der Schau der höchsten Dinge hin, sondern erblickt den paradoxen »Stoff a priori« (ebd.: 301) einer »reinen Vorstellung« (ebd.: 302), die als vom Bewusstsein erzeugte von der Erfahrung »unabhängig« (ebd.: 309) bleibt.

Aber auch das entgegengesetzte Verfahren unterliegt dem theatralen Register: Die Texte Friedrich Schellings stellen gegen Kant eine Befähigung zur ›intellektuellen Anschauung‹ emphatisch ins Zentrum der ersten idealistischen Systeme. Sie wird, wo Schelling mit spinozistischer Pointierung die Einheit jeglichen Wissens mit der Natur in ihrer göttlichen Gesamtheit betont, geradezu Angelpunkt. In der ›intellektuellen Anschauung‹ erscheint die Natur sich selbst in der menschlichen Freiheit als ihrem Höhepunkt. Einen jeglichem Wissen überlegenen Ausdruck findet diese Freiheit in den Werken der Kunst, mit dem Drama als ihrer für Schelling höchsten Verwirklichung. Ist es doch die Tragödie, in der sich menschliche Freiheit für Schelling paradigmatisch offenbart (vgl. Schelling 1914). Von nicht geringem Interesse dürfte dabei sein, dass diese Offenbarung sich auf einer Bühne vollzieht, auf der es von einem Publikum angeschaut werden kann. Während Kant und Reinhold eine Wirklichkeit der ›intellektuellen Anschauung‹ abstreiten und die theatrale Logik so in Latenz halten, wird diese Latenz mit Schellings Affirmation der ›intellektuellen Anschauung‹ zwar manifest, darum aber nicht weniger problematisch. Manifest wird, dass der Augenschein der *theoria* in seiner Neufassung um 1800 auf Apparatur und mediale Erzeugung des Theaters angewiesen ist. Die Passivität, mit welcher diese Evidenz aufgenommen wird, ist eine inszenierte. Entsprechend provoziert sie in beiden Fassungen den beißenden Spott Georg Wilhelm Friedrich Hegels, der ihr eine beständige »Arbeit des Verstandes« entgegensetzt: Als »kraftlose Schönheit« (Hegel 1986: 36) wird hingegen die ›intellektuelle Anschauung‹ abgetan, welche sich für Schelling im Drama kundtut. Mit der Rede von einer »natürliche[n] Vorstellung« (ebd.: 68), die sich beim ersten Kontakt mit der Wirklich-

keit korrigieren muss, mokiert Hegel sich über die zurückgenommene Version Reinholds. Weder in Latenz noch in Manifestation lässt sich die theatrale Logik der ›intellektuellen Anschauung‹ halten. Das motiviert zwischen Kants einführender Rücknahme und Hegels vernichtender Kritik zahlreiche Entwürfe, die einen paradoxen Mittelweg anzielen. Autoren wie Fichte, Novalis oder Hölderlin gehen davon aus, dass die ›intellektuelle Anschauung‹ zwar jeglichem Weltverhalten voraus liegt, in diesem Weltverhalten aber gleichzeitig schon nicht mehr anzutreffen ist. Nur in »unendlicher Annäherung« (Frank 1997) ist die ›intellektuelle Anschauung‹ der Reflexion habbar, während die Reflexion selbst sich gleichzeitig in einer Bewegung »unendliche[r] Verdoppelung« (Menninghaus 1987: 72-96) von diesem immer bereits verlorenen Ursprung entfernt.

4. Bühnenmaterialität bei Hölderlin

Vor allem Friedrich Hölderlin und, eher ironisierend denn affirmativ, Friedrich Schlegel, binden auch diese Balance einer ›intellektuelle Anschauung‹ zwischen Manifestation und Latenz wieder an die materielle Apparatur der Theaterbühne zurück: So definiert Hölderlin das »tragische […] Gedicht« als »Metapher einer intellectuellen Anschauung« (Hölderlin 1979: 369). Die Formulierung besagt, dass die ›Vorstellung‹ einer Tragödie nicht mit der ›intellektuellen Anschauung‹ identisch ist, aber doch als ihr Transport beziehungsweise ihre Übertragung für sie einstehen können soll. Das bedeutet aber immer auch, dass die ›intellektuelle Anschauung‹ als Erscheinung auf der Bühne des Theaters in ihrer Unmittelbarkeit und Allumfassendheit bereits verloren gegangen und nur noch in Stellvertretung zu haben ist. Hier nimmt Hölderlin Kants Rede vom ›Urwesen‹, dem die ›intellektuelle Anschauung‹ einzig möglich ist, beim Wort. Die von ihm anvisierte ›intellektuelle Anschauung‹ ist nicht autonome Produktion eines einzelnen Subjekts. Wo sie dem einzelnen Subjekt erscheint, wird sie als eine spinozistische »Einigkeit mit allem, was lebt« (ebd.: 370) erfahren: Im menschlichen Bewusstsein kommt das für diese Gesamtheit einstehende ›Urwesen‹ zu einem Bewusstsein seiner selbst. Die ›intellektuelle Anschauung‹ gründet für Hölderlin entsprechend im Verhältnis des Bewusstseins zur es umgebenden Welt. Wo die Aufführung auf der Theaterbühne die ›intellektuelle Anschauung‹ metaphorisiert, finden sich die vielen einzelnen Bewusstsein ihrerseits zu dieser Einheit verbunden und erfahren sich gemeinsam als Blick des ›Urwesens‹ auf sich selbst.

Die Metaphorisierung der ›intellektuellen Anschauung‹ als eine Übertragung ist eben deswegen nötig, weil für Hölderlin der individuelle Verbleib in der ›intellektuellen Anschauung‹ bloß folgenlose Betroffenheit durch die Welt in ihrer Gesamtheit wäre. Dieser Neuauflage

der antiken *theoria* erteilt Hölderlin aber eine Absage. Wenig trüge sie zum Anspruch der Epoche bei, freie und sittlich geläuterte Subjekte herzustellen. Laut Hölderlin vergisst ein rein der ›intellektuellen Anschauung‹ ergebener Mensch in seiner übermäßigen Vereinigung ›mit allem, was lebt‹, die jeweilige Aktualität und Vergänglichkeit:

»[W]ir sind nicht selten versucht, zu denken, daß er, indem er den Geist des Ganzen fühle, das Einzelne zu wenig ins Auge fasse, daß er, wenn andere vor lauter Bäumen den Wald nicht sehn, über dem Walde die Bäume vergesse, daß er bei aller Seele, ziemlich unverständig [...] sei.« (Ebd.: 120)

Die reine ›intellektuelle Anschauung‹ erscheint so als nicht ins Wissen sondern ins Leere zielende Lethargie. Die sich ihr Hingebenden erscheinen jener menschlichen wie göttlichen Freiheit, von der die ›intellektuelle Anschauung‹ doch künden soll, beraubt. Die Passivität der antiken *theoria* wird der genussvollen Selbstaufgabe des mit der ›intellektuellen Anschauung‹ begabten Individuums an den Todestrieb gleichgesetzt. Die Übertragung der ›intellektuellen Anschauung‹ auf die Bühne löst sich gleichzeitig, indem sie transportiert, überträgt, und verändert, von der ›intellektuellen Anschauung‹. Das heißt aber auch, dass die Aufführung auf der Theaterbühne transportieren, übertragen und verändern soll, was die ›intellektuelle Anschauung‹ ausmacht: wie die ›Vorstellung‹ eines Theaters strukturiert zu sein. Die Theaterpraxis soll der ›intellektuellen Anschauung‹ die Theatermetapher austreiben und so ein Wissen ermöglichen, das den Anforderungen der Apparatur wie der *theoria* genügt: ein Wissen, dessen Bilder durch die mediale Apparatur der ›Vorstellung‹ zwar produziert werden und in denen gleichzeitig die von keiner Apparatur mediatisierte Passivität der *theoria* erhalten bleibt. Dieses Wissen stellt aber ein Paradoxon dar: Soll auf der Theaterbühne doch eine Versetzung der Theaterbühne ausgestellt werden, wenn nicht gar ihre Zerstörung.

Hölderlin löst in seinen dramatischen Projekten dieses Problem durch die Einführung einer Beobachtung zweiter Ordnung: Es sind die Figuren auf der Bühne, die ihrerseits mit dem Problem der ›intellektuellen Anschauung‹ befasst sind. Im frühen »Empedokles«-Projekt kann die übermenschliche Titelfigur die ›intellektuelle Anschauung‹ verkörpern. Eine Übertragungsleistung auf das Volk von Aggrigent, das es zu Freiheit und Wissen zu erziehen gilt, schlägt jedoch fehl. Zu unmittelbar ist diesem die lähmende Augenscheinlichkeit der Empedokles-Figur. Erst der durch seinen Todessprung ausgelöste Schock führt zum Eingedenken der eigenen Freiheit: Die ›intellektuelle Anschauung‹ wird von Empedokles auf das Volk von Aggrigent übertragen, indem sie als ›intellektuelle Anschauung‹ verschwindet. Als Erinnerung an die ›intellektuelle Anschauung‹ bezieht sie aber die beschränkten ›Vorstellungen‹ des Volks von Aggrigent auf eine ihnen zugrunde liegende

Einheit und bewirkt so eine Erziehung zur Freiheit (vgl. Schäfer 2003: 59-86). Bei einer ›Vorstellung‹ des »Empedokles«-Dramas erscheint so wirklich die Metapher einer ›intellektuellen Anschauung‹: eine ›intellektuelle Anschauung‹ wird von Empedokles auf das Volk von Aggrigent übertragen, indem sie sich zerstört. Ähnliche Dynamiken macht Hölderlin bei seiner Übersetzung und Kommentierung der Sophokles-Tragödien aus. Hier wird das Publikum vor der Bühne Zeuge, wie die Figuren auf der Bühne von ihrer übergroßen Nähe zum göttlichen Element, das heisst der ›intellektuelle Anschauung‹, entweder zerstört werden oder sich, um die eigene Lebendigkeit zu erhalten, von dieser distanzieren müssen (vgl. ebd.: 173-198). Dass die Übertragung der ›intellektuellen Anschauung‹ auf die Bühne die Bühnenstruktur der ›intellektuellen Anschauung‹ unterminieren soll, löst Hölderlin, indem sein dramatisches Projekt eine »Meta-Tragödie« (Szondi 1969: 18) beziehungsweise eine »Tragödie der Theorie der Tragödie« (Lacoue-Labarthe 1981: 224) entwirft und die Zersetzung des materiellen Bühnenrahmens innerhalb des materiellen Bühnenrahmens stattfinden lässt. So wird die Passivität, in welcher das Publikum sich dem Augenschein hingibt, mit jener medialen Apparatur konfrontiert, durch die nach Maßgabe der Epoche jeder Augenschein gefiltert werden muss, um als ein solcher auftreten zu können. Telos der theatralen ›Vorstellung‹ wäre es nach Hölderlin in diesem Sinne, dass statt der sich alternierenden Inhalte der ›Vorstellung‹ die Materialität der medialen Apparatur als »die *Vorstellung selber* erscheint« (Hölderlin 1988: 250). Derart offenbarte die Passivität des Augenscheins, dass dieser von der medialen Apparatur der Guckkastenbühen eigens hergestellt werden muss.

5. Bühnenzerstörung bei Schlegel

Radikaler als Hölderlin verfährt der wohl drastischste Text der Epoche über die Passivität. Mittels Ironie und Satire nähert sich das »Idylle über den Müßiggang« betitelte Teilstück aus Friedrich Schlegels »Lucinde«-Roman dem Problem der Augenscheinlichkeit des Wissens. Die »Idylle« tut dies ganz wie bei Hölderlin durch eine Auseinandersetzung mit der Guckkastenbühne. Zwar ist sie als – schon im Titel angekündigte – pastorale Textsorte zunächst nicht notwendig ans Theater gebunden. Die Selbstbezeichnung wandelt sich dann aber durch den kurzen Text hindurch immer wieder. Das Selbstgespräch eines Müßiggang praktizierenden wie lobenden Ichs verliert sich in »einer gedankenlosen Romanze« und droht in »kindlich rührende Elegieen« überzugehen, als es vom »Komischen« unterbrochen wird. Die »bunten Märchen«, die des Ichs »Einbildung« (Schlegel 1962: 26) wenig später hervortreibt, vollziehen sich als »Gedicht« sowie »zarte Musik der Fantasie« und führen doch zu einer Theorie der »bildenden Kunst« (ebd.:

26). Bekanntlich hat Schlegel die permanente Brechung und das beständige Wechseln des Genres für die Kunst seiner Epoche eingefordert. Die »Lucinde« stellt seinen Versuch dar, diese Verbindung in jener Kunstform herzustellen, die all diese Brüche laut Schlegel in sich vereinen kann: im Genre des Romans. Wo die ›Idylle‹ jedoch mit der These, dass »Denken und Dichten […] nur durch Passivität möglich« (ebd.: 27) sei, die antike *theoria* aufgreift, vollzieht sich der Romantext als die Vision einer Theateraufführung: »Die Natur selbst schien mich […] gleichsam in vielstimmigen Chorälen zum ferneren Müßiggang zu ermahnen, als sich plötzlich eine neue Erscheinung offenbarte. Ich glaubte unsichtbarerweise in einem Theater zu sein« (ebd.: 28). Bei der Plötzlichkeit neuer Erscheinungen handelt es sich um ein durchgängiges Motiv der »Idylle«, das in der Hektik des permanenten Umbruchs in sich eine beständige Unterwanderung seines Themas, des ruhigen Müßiggangs, evoziert. Auch als Teilstück des Romans lässt sich die »Idylle« nicht bloß als in der Zeit alleine stehendes Plädoyer gegen die Arbeitsanthropologie lesen (vgl. Dischner 1980: 7-35, 177-192). Die »Lucinde« beschreibt sich selbst eher als »erhabene[] künstlerische Arbeit« (Schlegel 1962: 50), welche durch die Komposition von jeweils in sich ironisch gebrochenen Teilstücken hervorgebracht wird. Nur ironisch geht daher auch das Müßiggehen müßig (vgl. Slessarev 1965) Das Praktizieren der anschauenden Passivität reißt den Müßiggänger seinerseits geradezu hektisch nicht nur von Genre zu Genre bis zum Theater, sondern auch von Erscheinung zu Erscheinung. Und für diesen Wechsel der beschriebenen Bilder scheint ihrerseits die am Ende auftauchende Guckkastenbühne die geeignete Matrix zu liefern.

Als erste Definition beziehungsweise erstes Bild des Müßiggängers taucht der genussvolle Selbstbezug als »Narzissus« auf. Indem der Schlegelsche sich aber »wie in einem Bach« (Schlegel 1965: 25) spiegelt, wird seinem reinen Selbstbezug die Vergänglichkeit des Heraklitschen ›Alles fließt‹ mit eingefügt. Das Müßige der Selbstversenkung erschaut so die Gesamtheit aller Dinge, oder doch zumindest eine antike Definition davon, im Blick in die Tiefe seiner selbst. Obwohl nicht mit der Außenwelt befasst, erscheint ihm im beständigen Fließen die Wahrheit als solche. Der über den Bach gebeugte Narzissus ergibt sich damit einer Variante der kantischen ›intellektuellen Anschauung‹. Dass Schlegel sich hier aber auf Heraklit bezieht und nicht auf die Beständigkeit der platonischen Idee, führt dazu, dass die passive Versenkung ins Selbst sich auch für anderes, das heißt für andere Erscheinungen, öffnet. Die Selbstbespiegelung wird bloß insofern möglich, als sich der Spiegel des Bachs konstant verändert. Nach der Logik des Bildes stellt es geradezu eine Notwendigkeit dar, dass das Ich sich bloß in seiner eigenen Fülle erblickt, da dieser Blick ins Selbst eine Fülle weiterer Erscheinungen herbeiführt. Dabei kann Schlegels Ironie sich durchaus auf Kants gestrenge Vorgaben berufen: Die Unerreichbarkeit

der ›intellektuellen Anschauung‹ wird in Kants zweiter Kritik mit der Unbegreifbarkeit menschlicher Freiheit parallel geführt. Und trotz dieser Unbegreifbarkeit gründet Kant seine Ethik auf der alltäglichen Umsetzung von Freiheit. Und in dem Maße diese Freiheit auf der nicht einsehbaren, aber anzunehmenden Vollkommenheit des ›Urwesens‹ gründet, verhält sie sich laut Kant nie egoistisch, sondern bleibt stets auf das allgemeine Gute der zu verwirklichenden bürgerlichen Ordnung ausgerichtet. In diesem Sinne ist auch das Selbstgespräch des Narzissus in seiner »Spekulation unaufhörlich nur um das allgemeine Gute besorgt« (ebd.: 25). Aber exakt an diesem Angelpunkt gerät diese ›intellektuelle Anschauung‹ der »Idylle« aus der Bahn, und zwar »nachdem die Kraft der angespannten Vernunft an der Unerreichbarkeit des Ideals brach und erschlaffte« (ebd.: 26). In ihrer Unerreichbarkeit ist die ›intellektuelle Anschauung‹ ein Kraftaufwand und zwar darum, weil dieser Grenzgang laut Kant nie an sein Ziel führt. Ganz dem allgemeinen Guten hingeben könnte sich konsequenter Weise auch bloß jenes Wesen, dem die ›intellektuelle Anschauung‹ möglich ist. Die Unerreichbarkeit der *theoria* wird für die, welche sich ihr trotzdem widmen wollen, als Praxis der Freiheit, zu einer nicht aushaltbaren Anspannung, welche das Menschenmögliche übersteigt.

An dieser Stelle setzt die von der »Idylle« geforderte Passivität ein: als Hingabe an den beständigen Wechsel im »Strome der Gedanken« (ebd.: 26), zu dem das Bild vom heraklitschen Strom der Selbstversenkung nun wird. Die Passivität führt laut Text so weg vom Wissen und hin zu einem »wundersamen Gewächs aus Willkür und Liebe« (ebd.: 26) Kants unerreichbarer Höhepunkt von Wissen und Ethik findet sich an eine sinnliche Dimension zurückgebunden, die der ganze Apparat des kantischen Systems überblenden und filtern sollte. Das geht soweit, dass die »Idylle« daran erinnert, dass der Narzissus seine pflanzliche Nachfahrin in der Narzisse als Blume findet: »Je göttlicher ein Mensch oder ein Werk des Menschen ist, je ähnlicher werden sie der Pflanze […]. Und also wäre das höchste vollendetste Leben nichts als ein *reines Vegetieren*« (ebd.: 27). Und ›reines Vegetieren‹, reiner Narzissmus, völlige Rücknahme der von Kant errichteten Apparatur heißt, sich eben der von Kant zurückgenommenen ›intellektuellen Anschauung‹ voll und ganz hinzugeben. Das Selbstgespräch des Ichs transformiert sich in ein spinozistisches »heiliges Hinbrüten und ruhiges Anschauen der ewigen Substanzen« (ebd.: 26), ganz wie es laut Hölderlin den von der intellektuellen Anschauung Geschlagenen widerfährt. Doch in der sich dem Strom der Bilder hingebenden Passivität ist die Schau der ewigen Wahrheit einerseits individuell geprägt. Und andererseits wird sie, wo der Strom der Bilder das Individuelle über sich hinausreißt, zu einer mit anderen in Liebe geteilten Individualität. Das ›Anschauen der ewigen Substanzen‹ widmet sich »vorzüglich der deinigen und der meinigen« (ebd.: 26). Trotz oder wegen der ironischen

Brechung provoziert die intellektuelle Anschauung hier im Hinbrüten die berühmt gewordenen Proklamationen Schlegels, welche die »gottähnliche[] Kunst der Faulheit« (ebd.: 25) ganz im antiken Sinne auf die Schau der *theoria* beziehen: »Nur […] in der heiligen Stille der echten Passivität kann man sich an sein ganzes Ich erinnern, und die Welt und das Leben anschauen« (ebd.: 27). Die »Idylle über den Müßiggang« ist, wo sie behauptet, die Kunst der Faulheit selbst zu betreiben, also eine ›intellektuelle Anschauung‹ – gerade indem sie deren Unmöglichkeit inszeniert. Der sich der Passivität eröffnende Augenschein weiß bloß vom beständigen Wandel.

Auch noch die Rede, welche die echte ›intellektuelle Anschauung‹ als echte Passivität feiert, muss folgerichtig ironisch aus der Bahn geworfen werden – durch die Erscheinung des Theaters, in dem sich damit das letzte Wort der ›intellektuellen Anschauung‹ offenbart. »[A]uf der einen Seite zeigten sich die bekannten Bretter, Lampen und bemalten Pappen; auf der anderen ein unermeßliches Gedränge von Zuschauern, ein wahres Meer von wißbegierigen Köpfen und teilnehmenden Augen« (ebd.: 28). Der Satz impliziert, dass das Wissen die Köpfe durch die teilnehmenden Augen, also tatsächlich über den Augenschein, erreichen wird. Gelenkt wird das geistige Auge der Lesenden aber in erster Linie auf das Scheinbare des Scheins, das heisst auf die Materialität der Bühne. Als Bretter, Lampen und Pappen ist jener ›Stoff a priori‹ einer ›reinen Vorstellung‹ ausgestellt, von dem bei Reinhold die Rede ist. Auf der Bühne des Müßiggängers findet die Handlung allein als diese Bühnenmaterialität statt, denn »an der rechten Seite der Bühne war statt der Dekoration ein Prometheus abgebildet, der Menschen verfertigte«. Diese Pappfigur wird nun aber verlebendigt. Die Figur »arbeitete mit der größten Hast und Anstrengung« unter der Aufsicht »einige[r] ungeheure[r] Gesellen« (ebd.: 28) und stellt in Anlehnung an die antike Überlieferung nun ihrerseits aus den auf der Bühne herumliegenden Materialien Menschenfiguren her. Die besondere Pointe einer Genealogie als Herauslösung lebendiger Figuren aus dem materiellen Bühnenrahmen besteht darin, dass das dem Augenschein ergebene Publikum nun eben aus diesen vor seinen Augen produzierten Figuren besteht. »In der Tat warfen auch die Gesellen jeden neuen Menschen, so wie er fertig war, unter die Zuschauer herab, wo man ihn sogleich gar nicht mehr unterscheiden konnte, so ähnlich waren sie alle« (ebd.: 28). Dies verkehrt die antike Überlieferung. Nach dieser ist Prometheus im guten wie schlechten Sinne der Begründer der menschlichen Arbeit. Er lehrt seine Geschöpfe die Naturbewältigung durch Arbeit. Er gilt deswegen, wie ein Chor auf der Bühne es kommentiert, als »Erfinder von Erziehung und Aufklärung« (ebd.: 29). Prometheus provoziert aber auch die Rache des Zeus, der in der Büchse der Pandora unter anderem das Elendige und Anstrengende der Arbeit sendet. Als Nachfahre der Titanen muss er selbst jedoch

nicht arbeiten. Auf und vor der Bühne der ›intellektuellen Anschauung‹ sind diese Rollen vertauscht. Die Geschöpfe des Prometheus geben sich dem für sie auf der Bühne, von der sie geworfen werden, Augenscheinlichen hin. Der Titanennachfahre Prometheus hingegen arbeitet. »Prometheus aber, weil er die Menschen zur Arbeit verführt hat, so muß er nun auch arbeiten, er mag wollen oder nicht« (ebd.: 29). Dies hat die paradoxe Folge, dass die Menschen vor der Bühne passiv und dem Augenschein der *theoria* folgend ein Wissen über ihre eigene Genese und damit über die Genese dieses Wissens erlangen: Es entstammt der unausgesetzten Produktivität einer medialen Apparatur. Die Pappmenschen erlangen insofern wirklich die dem ›Urwesen‹ vorbehaltene Einsicht in das Wesen der Dinge, als sie das Urwesen bei seiner Arbeit betrachten. Und dabei sehen sie, passiv, dass die Arbeit des Urwesens mit der Guckkastenbühne, auf welcher ihre ›Vorstellungen‹ auftreten, identisch ist. Das, was die Pappmenschen wissen, läuft der Wissensaufnahme über den Augenschein also völlig zuwider: Sie sehen sich als Produkte der hastigen Arbeit und der theatralen Apparatur. Von diesem Ursprung in Prometheus rührt es, so wird ihnen verkündet, »dass ihr nie ruhig sein könnt, und euch immer so treibt« (ebd.: 29).

Wo den Zuschauenden auf der Bühne der ›intellektuellen Anschauung‹ im ganz wörtlichen Sinne ein Wissen um den Urgrund ihrer Existenz vor Augen tritt, verführt das Leiden des Prometheus sie auf geradezu idealtypische Weise zu jenem Mitleid, das nach Lessing ein kommunikatives Band stiften soll. Das Leiden auf der Bühne ist ihr eigenes: »Da dies die Zuschauer hörten, brachen sie in Tränen aus« (ebd.: 29). In diesem Fall stiftet das Mitleid aber nicht das von Lessing anvisierte kommunikative Band, sondern zerreißt es. Die Pappmenschen »sprangen auf die Bühne um ihren Vater der lebhaftesten Teilnahme zu versichern; und so verschwand die allegorische Komödie« (ebd.: 29). Die Gemeinsamkeit im Mitleiden zerstört jene mediale Apparatur, die das Mitleiden erst hervorgebracht hatte. Vielleicht fehlt den Pappmenschen tatsächlich die Ruhe der Anschauung. Wahrscheinlich haben sie derer aber zu viel. Im Augenschein der Guckkastenbühne erblicken sie die Wahrheit und ziehen, wo dieses Wissen ihr Mitleiden provoziert, die einzig mögliche Konsequenz: die Zerstörung sowohl der ›Vorstellung‹ als auch des Publikumsraums durch den Sturm des Publikums auf die Bühne. Und mit dem Satz, der das Verschwinden der Theaterbühne besagt und damit auch das Selbstgespräch der ›intellektuellen Anschauung‹ zu beenden scheint, endet markanterweise auch die »Idylle über den Müßiggang« in der »Lucinde«. Das Selbstgespräch, das sich als ›intellektuelle Anschauung‹ vollzieht, endet mit deren Zerstörung, indem die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum niedergerissen wird. Das Problem der ›intellektuellen Anschauung‹ – das heißt die Fragen, in welchem Ausmaß sie sich

passiv der *theoria* hingeben und in welchem sie diese aktiv durch Medien und Apparate herstellen kann – wird einerseits verschärft und dabei gleichzeitig als diese Verschärfung demontiert: Es ist die vollendete Passivität der Zuschauer, die zu ihrer völligen Affizierung durch das Bühnengeschehen führt. Es ist ihre völlige Affizierung, die sie vergessen lässt, dass sie auf der Bühne doch bloß eine gemachte Erscheinung sehen. Stattdessen nehmen sie den theatralen Augenschein als Wahrheit. Ihre völlige Passivität schlägt in völlige Aktivität um. Die Zuschauer stürmen die Bühne und zerstören so aktiv die ›intellektuelle Anschauung‹ in eben jenem Moment, in dem sie ihr verfallen. Die Passivität der *theoria* und die Aktivität der medialen Produktion von Wissen kollabieren so nicht nur in eins. Sie beenden in der Zerstörung von Bühne (beziehungsweise des unendlichen Zeitraums bei Kant) und Publikumsraum (beziehungsweise des permanenten ›Ich denke‹) jegliche Möglichkeit von ›Vorstellung‹ und von Wissen überhaupt.

Indem der Zusammenbruch der Bühne die »Idylle über den Müßiggang« als Teilstück beendet, ist auch das in diesem ausgesprochene Lob der Passivität ironisiert. Endet die Passage doch mit Schlegels beim Wort genommener Definition der Ironie als einer permanenten Parekbase (vgl. Schlegel 1963: 85). Die von Schlegel vor allem für den Roman angedachte ironische Praxis ist an die Techniken der Komödie des Aristophanes angelehnt (vgl. Simon 2000: 259-263; Japp 1999: 12). In dieser referiert das Bühnengeschehen durch Rahmenbrüche beständig auf die Überschreitung der Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Spiel und Publikum. In der »Idylle« wird selbst noch die Parekbase parekbatisch überspitzt: Das Publikum besteht aus von der Bühne geworfenen Pappfiguren. Die Komödie endet mit einer Parekbase der Parekbase – nicht mit Durchbrechung des Bühnenrahmens von innen, sondern durch den Sturm der Bühne von Außen. Die ›intellektuelle Anschauung‹ als Theaterbühne führt zu dem von Hölderlin befürchteten Dilemma, dass sich vor lauter Wald die Bäume (das heißt die Bühne beziehungsweise das Publikum) nicht mehr sehen und nicht mehr wissen lassen. Im Unterschied zu Hölderlin ist dies für Schlegel nicht der Anfang, sondern das Ende der Dramentheorie und des Teilstücks »Idylle über den Müßiggang« – aber nicht das Ende des Wissens. In zahlreichen weiteren Teilstücken wird der vielleicht konstitutiv Fragment gebliebene Roman »Lucinde« ähnliche Problematiken aufnehmen und ironisch ins Leere laufen lassen. »Sich vertiefend in die Individualität nahm die Reflexion eine so individuelle Richtung, daß sie bald anfing aufzuhören und sich selbst zu vergessen« (Schlegel 1962: 73). So soll der Roman als Schrift und nicht das Theater als Augenschein Anteil an den medialen Restrukturierungen um 1800 haben (vgl. Matala 1999: 211-216). Diese parekbatische Ironie steht unter dem Wiederholungszwang der nicht bloß für Schlegel zeitgenössischen Arbeits- und Experimentalkultur und deren medialer Wissens- und An-

schauungserzeugung. Schlegels Ironie unterminiert und zerstört gleichermaßen beständig wie hektisch die eigenen Setzungen, das heisst sie zerstört die jeweils neu errichtete mediale Apparatur zugunsten eines Experiments mit einer neuen Setzung. Diese fleißige Ironie lässt die Arbeits- und Experimentalkultur deren Konfrontation mit der Passivität eines Augenscheins zwanghaft wiederholen, in dem sich nichts mehr zu sehen gibt als das Ende eben des Augenscheins: Der ironisierte Augenschein produziert kein Wissen, sondern Unverständnis (vgl. Schumacher 2000: 218-228), vielleicht gar Dummheit (vgl. Ronell 2003: 146-161).

Zu Kants Begriff der ›intellektuellen Anschauung‹, wie Fichte und Schelling ihn ausgetestet haben, nimmt Schlegel in seinen theoretischen Ausführungen ein mehrschichtiges, eher kritisches Verhältnis ein (vgl. Menninghaus 1987: 42-51). Die poetische Praxis der »Lucinde« exponiert seine Abstandnahme in ihrer analytischen Tragweite. Die ›intellektuelle Anschauung‹ wird als mediales Konstrukt ausgestellt: in letzter Konsequenz als Theaterrahmen, der zwischen seiner Gemachtheit und dem Anspruch auf Augenscheinlichkeit des Wissens vermitteln soll – und diese Vermittlung nur leisten kann, indem er als Theaterrahmen zusammenbricht. Das augenscheinliche Wissen als *theoria* kann bei Schlegel bloß als Unmöglichkeit erscheinen: in der Demontage jener Apparaturen, ohne welche es keine Geltung mehr hat.

Literatur

Arendt, Hannah (1967): *Vita activa, oder, Vom tätigen Leben*, München/Zürich: Piper.

Aristoteles (1981): *Politik*, Hamburg: Meiner.

Baschera, Marco (1989): *Das dramatische Denken. Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von Kants »Kritik der reinen Vernunft« und Diderots »Paradoxe sur le comédien«*, Heidelberg: Carl Winter.

Campe, Rüdiger (1997): »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«. In: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Eine Herasuforderung für die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 208-225.

Dischner, Gisela (1980): *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*, Hildesheim: Gerstenberg Verlag.

Frank, Manfred (1997): *›Unendliche Annäherung‹. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Goethe, Johann Wolfgang v. (1988): »Märchen«. In: *Sämtliche Werke*. Münchener Ausgabe, 4.I, München/Wien: Carl Hanser Verlag, S. 519-550.

Haverkamp, Anselm (2002): *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Hölderlin, Friedrich (1979): *Entwürfe zur Poetik*. Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Bd. 14, Frankfurt/Main: Stroemfeld.

Hölderlin, Friedrich (1988): *Sophokles*. Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Bd. 16, Frankfurt/Main: Stroemfeld.

Japp, Uwe (1999): *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*, Tübingen: Niemeyer.

Kant, Immanuel (1974): *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Band 3 und 4, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Kittler, Friedrich (1985): *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Koschorke, Albrecht (1999): *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Lacoue-Labarthe, Philippe (1981): »Die Zäsur des Spekulativen«. In: *Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft* 22, S. 203-231.

Luhmann, Niklas (1999): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Matala de Mazza, Ethel (1999): *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik*, Freiburg: Rombach.

Menninghaus, Winfried (1987): *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Platon (1985): *Das Trinkgelage*, Frankfurt/Main: Insel.

Reinhold, Karl Leonhard (1789): *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, Prag/Jena: Widtmann.

Reinhold, Karl Leonhard (1998): *Über das Fundament philosophischen Wissens. Über die Möglichkeit der Philosophie als strenge Wissenschaft*, Hamburg: Meiner.

Ronell, Avital (2003): *Stupidity*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Ronell, Avital (2005): *The Test Drive*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Schäfer, Martin Jörg (2003): *Szenischer Materialismus. Dionysische Theatralität zwischen Hölderlin und Hegel*, Wien: Passagen Verlag.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1914): *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, Leipzig: Meiner.

Schlegel, Friedrich (1962): *Lucinde. Ein Roman von Friedrich Schlegel*. In: Ders., *Dichtungen*, München/Paderborn/Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, Zürich: Thomas-Verlag, S. 1-92.

Schlegel, Friedrich (1963): *Philosophische Lehrjahre 1796-1806*, München/Paderborn/Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, Zürich: Thomas-Verlag.

Schiller, Friedrich (1962): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: *Schillers Werke*. Nationalausgabe, Zwanzigster Band. Philosophische Schriften, erster Teil, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, S. 309-412.

Schumacher, Eckhard (2000): *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Simon, Ralf (2000): »Romantische Verdoppelungen – komische Verwechslungen. Von der romantischen Reflexionsphilosophie über die Verwechslungskomödie zur Posse und zurück«. In: Uwe Japp/Stefan Scherer/Claudia Stockinger (Hg.): *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*, Tübingen: Niemeyer, S. 259-280.

Slessarev, Helga (1965): »Die Ironie in Friedrich Schlegels ›Idylle über den Müßiggang‹«. In: *German Quarterly* 38, S. 286-297.

Szondi, Peter (1969): *Versuch über das Tragische*, Frankfurt/Main: Insel.

Vogl, Joseph (2001): »Medien-Werden: ›Galileis Fernrohr‹«. In: *Archiv für Mediengeschichte 1. Mediale Historiographien*, Weimar: Universitätsverlag, S. 115-123.

Vogl, Joseph (2002): *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, München: sequenzia Verlag.

Unmittelbare Anschauung. Legitimation durch Verfahren in der Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts[1]

Thomas Weitin

1. Rhetorik der Evidenz

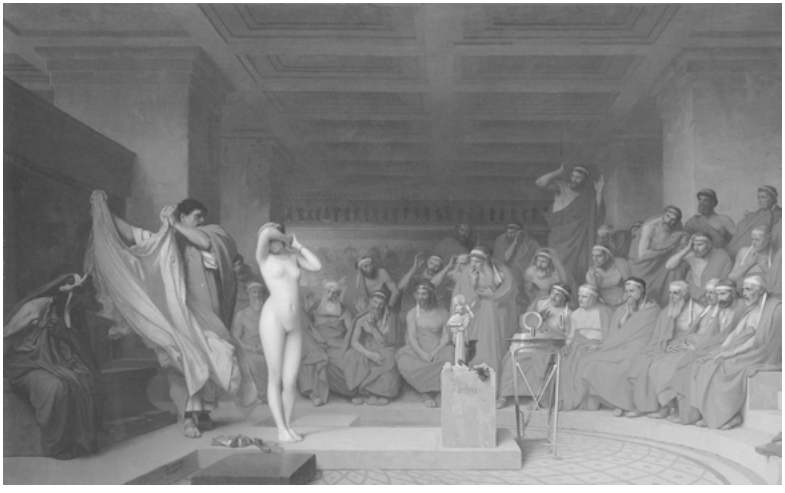


Abbildung 1: Jean-Léon Gerômes: Phryne devant l'areópage (1861)

Wann hatte ein Gericht so einen Auftritt gesehen? Die griechische Hetäre Phryne war der Legende nach so umwerfend schön, dass niemand ihrem Anblick widerstehen konnte. Der beträchtliche geschäftliche Erfolg hatte aus der einst armen Kapernhändlerin eine reiche Frau gemacht, die sich erbieten konnte, die von Alexander zerstörten Mauern Thebens auf eigene Kosten wieder aufbauen zu lassen. Wie es oft ge-

1. Dieser Aufsatz wurde ermöglicht durch ein Feodor-Lynen-Stipendium, das mir seitens der Alexander von Humboldt-Stiftung für einen Aufenthalt an der Johns Hopkins University in Baltimore, USA, gewährt wurde.

schieht, nahm mit dem rasanten gesellschaftlichen Aufstieg ihr Selbstbewusstsein ein für weniger beachtete Zeitgenossen schwer erträgliches Ausmaß an. Nachdem sie für eine Skulptur der Pallas Athene Modell gestanden hatte, verstieg sich die derart Geehrte zu der Behauptung, schöner zu sein als die Göttin selbst, was ihr unverzüglich eine Klage wegen Asebie, Gottlosigkeit, eintrug. Der Einfluss auf viele Mächtige Athens schien mit einem Male nicht mehr helfen zu können, brachte ihr aber immerhin mit Hypereides einen der begabtesten Oratoren der Stadt als Verteidiger ein. Doch selbst dieser begnadete Redner vermochte es nicht, die versammelten Richter im Sinne seiner Mandantin zu überzeugen. Als bereits alles verloren schien, riss er ihr deshalb mit dem Mut der Verzweiflung die Kleider vom Leib, um den Gerichtshof buchstäblich mit der ›nackten Wahrheit‹ zu konfrontieren. Die Sache ging auf, der überwältigende Anblick hatte die entsprechende Wirkung, und Phryne wurde freigesprochen.

Die von Jean-Léon Gerômes in dem berühmten Gemälde »Phryne devant l'areópage« (1861) festgehaltene Szene markiert die regulative Utopie der Rhetorik als den Augenblick, in dem sie dank unmittelbarer Anschauung in der unabweisbaren Evidenz eines Bildes aufgeht, das keiner Kommentierung bedarf. Wie das gesamte rhetorische System sind die innerhalb der *officia oratoris* zur *elocutio* zählenden Stilprinzipien dem horazischen Prinzip *ut pictura poesis* folgend visuell ausgerichtet (vgl. Sulzer 1786, Bd. 3: 31) und zielen darauf ab, dass eine überzeugende Rede vor allem mit Klarheit vorgetragen werden muss. Für Quintilian ist die Klarheit (*perspicuitas*) die vornehmste Eigenschaft des Ausdrucks (vgl. ebd., Bd. 1: 185), was in der stilistischen Umsetzung verlangt, die Wörter mit Blick auf ihr Anliegen durchsichtig werden zu lassen und den in Frage stehenden Sachverhalt möglichst plastisch den Anwesenden vor Augen zu führen (vgl. Wagner-Egelhaaf 1997; Campe 1997). Das heißt, *evidentia* zu produzieren. Evident wird eine Rede, wenn sie ein klares Bild von ihrem Gegenstand zu zeichnen vermag. In Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« heißt es dementsprechend: »Die Gedanken, die wir anderen mittheilen wollen, müssen wie ein schönes Gemählde, deutlich in unsrer Vorstellung liegen.« Dem Redner wird empfohlen, »sein Gemählde« durch die »Farben der Beredsamkeit« kräftiger zu machen. »Dieses ist bey gerichtlichen Erzählungen ein Kunstgriff, der den Sachen den Ausschlag geben kann […]« (Sulzer 1786, Bd. 2: 102).

In der Rhetorik reiner Sichtbarkeit erhält das Grundprinzip bildorientierter Verbalpersuasion einen Extremwert, der nur die stumme, anschauliche Geste bestehen lässt, die den Rahmen der Rede sprengt, indem sie für einen Moment die Erscheinung, auf die es ankommt, aus der Ordnung des Diskurses entlässt (vgl. Schneck 2000: 53). Der Augenblick durchschlagender Evidenzproduktion erweist sich dadurch als ebenso eindrucksvoll wie gefährlich, weil er seine Wirkungsmacht aus

der Aufgabe der Steuerungsgewalt bezieht, die für das rhetorische Sprechhandeln ansonsten konstitutiv ist. Sulzers im 18. Jahrhundert äußerst populäres Nachschlagewerk kommt diesem Zusammenhang auf die Spur, wenn es die Frage, warum »man die Beredsamkeit von den meisten Gerichtshöfen abgewiesen hat«, mit dem Hinweis beantwortet, dass ihre »Kraft« letzthin nicht zu kontrollieren und in jedem Fall vor »Mißbrauch« nicht sicher sei (Sulzer 1786, Bd. 1: 267).

Die sich hier noch innerhalb der Rhetorik ankündigende Rhetorikkritik verdichtet sich in der Spätaufklärung unter dem Einfluss der nach Natürlichkeit strebenden Empfindsamkeitsbewegung zu einem Trend, der Recht und Literatur gleichermaßen bestimmt. So wie Schiller sein Schaffen dezidiert von einem rhetorischen Verständnis von Literatur zu sondern sucht und zu den Dichtern auf Distanz geht, die »das Herz ihres Lesers durch hinreißenden Vortrag bestochen haben« (Schiller 1954: 8), wendet sich der ein ums andere Mal auf ihn Bezug nehmende Begründer des modernen Strafrechts, Anselm Feuerbach, gegen eine Verhandlungsführung, die »auf trügende Ueberredung, nicht auf wahre Ueberzeugung« (Feuerbach 1813: 188) ausgeht.[2] Im Auge hat er dabei freilich, was im deutschen Rechtsraum nicht die Regel, sondern die Ausnahme war, nämlich den öffentlich vor einem Geschworenengericht geführten Strafprozess, wie er ausschließlich in den französisch besetzten Provinzen stattfand. Allgemein galt in den deutschen Ländern des beginnenden 19. Jahrhunderts noch die alt hergebrachte Form des geheimen schriftlichen Inquisitionsprozesses, innerhalb dessen Untersuchen (Beweisaufnahme) und Erkennen (Urteilsfindung) instanzlich strikt voneinander geschieden sind (vgl. Ignor 2002: 147). Das Urteil ergeht, ohne dass die entscheidende Instanz den Angeklagten oder die Zeugen zu Gesicht bekäme, allein auf der Grundlage des Aktenstudiums. Die Beredsamkeit ist, was die Urteilsfindung betrifft, tatsächlich aus dem Gericht verbannt; einer Verteidigungsstrategie wie im Falle Phrynes wäre der Boden entzogen.

2. Diese Unterscheidung findet auch innerhalb der rhetorischen Theorie Anwendung. So schreibt Sulzer: »Wir machen einen Unterschied zwischen Ueberredung und Ueberzeugung. Jene setzen wir in dem [sic] Beyfall, der mehr erschmeichelt, als erzwungen wird. Von der Ueberzeugung ist sie darin unterschieden, daß diese aus unumstößlichen und völlig unzweifelhaften Gründen nothwendig erfolget. Die Ueberredung würket Beyfall und Glauben, die Ueberzeugung unumstößliche Kenntniß der Wahrheit« (Sulzer 1786, Bd. 4: 514f.). Entsprechend werden »die strengen Beweise, die zur Ueberzeugung führen«, von »den Beweisen« unterschieden, »die blos Ueberredung bewürken sollen«. Sie beruhen in der »Hauptsache auf Klarheit, Sinnlichkeit und Faßlichkeit der Vorstellungen«, und »[d]iese Eigenschaften bedeken das Schwache derselben [der Überredung; T.W.]« (ebd.: 519 [erstes Zitat], 515).

2. Dramatisierung des Rechts

Was muss ein Richter vor Augen haben, um eine urteilsfähige Anschauung zu gewinnen, die ihn Überzeugung und schließlich Gewissheit finden lässt?[3] Was sollte er sehen und was besser nicht? Mit Blick auf die heutige Rechtspraxis, deren Strafprozessordnung aus der mit der Kritik am schriftlichen Inquisitionsverfahren einsetzenden Reformdiskussion hervorgegangen ist, scheint die Antwort klar: Er bedarf unmittelbarer Anschauung, die ihrerseits beobachtet werden muss. Das ist der Sinn des Mündlichkeit verlangenden Unmittelbarkeitsprinzips und der Zugänglichkeit der Gerichtsverfahren für die breite Öffentlichkeit, die die Reichsstrafprozessordnung von 1877 nach mehr als hundertjährigen intensiven prozessrechtlichen Auseinandersetzungen in der bis heute gültigen Form kodifizierte. In der mündlichen Hauptverhandlung muss alles, was die Ermittlungen in Aktenform gespeichert haben, zur Sprache gebracht werden, um als Beweis gelten zu können (vgl. Vismann 2002: 142). Denn seine »Überzeugung« soll das Gericht, wie es in § 260 heißt, »aus dem Inbegriffe der Verhandlung« schöpfen (Schubert/Regge 1989: 705). Damit aber ändert sich »der Geist des ganzen Verfahrens«: Galt vordem der Schriftverkehr unter den Parteien als das »Verfahren selbst«, beginnt der eigentliche Prozess nach dem neuen Verständnis erst mit ihrem Auftritt vor Gericht (vgl. Feuerbach 1821: 325f.).

Keiner der Rechtsreformer, die diese Veränderung vorantrieben, hat den damit verbundenen medialen Wandel so differenziert erfasst wie Feuerbach, dessen prozessrechtliche Abhandlungen die Vor- und Nachteile sorgfältig abwägen. Während die unmittelbare Anschauung als solche entscheidend dazu beiträgt, dass der Richter sich ein eigenes Bild von seinem Entscheidungsgegenstand machen kann, indem er entsprechende Aussagen direkt verfolgt, lässt die medientechnische Modifikation der Entscheidungsfindung im Sinne der Umstellung vom eindimensionalen *Lesen* auf die Komplexität situativer *Wahrnehmung* die dabei zu bewältigende Datenmenge immens steigen. Im schriftlichen Verfahren funktioniert die Praxis der Aktenversendung wie ein

3. Mittermeiers Lehre vom Beweis im Strafprozess zufolge geht die Gewissheit des Richters über das verhandelte Geschehen aus einer sich sukzessive verfestigenden Überzeugung hervor. Beide Begriffe erscheinen dergestalt als Supplemente der Wahrheit. »Jener Zustand der Ueberzeugung nun, in welchem jemand aus einem Zusammenhang von Gründen, die die Gründe für die Annahme des Gegentheils ausschliessen, eine gewissen Thatsache für wahr hält, heisst Gewissheit. Sie ist es, mit welcher wir uns begnügen, um darnach unsere Handlungen zu bestimmen, und die Vernunft billigt dies, da sie als der einzige Zustand erscheint, den der Mensch bei seinem Streben nach historischer Wahrheit zu erreichen hoffen kann« (Mittermeier 1834: 72).

Filter, der die richterliche Entscheidung von den Unwägbarkeiten und der Störanfälligkeit unmittelbarer Beobachtungssituationen freihalten soll (vgl. Friedrich/Niehaus 1999: 167). Im reformierten Prozess muss diese Schutzeinrichtung naturgemäß ausfallen, so dass der Richter mit einer Vielzahl vornehmlich sinnlicher Eigenschaften einer Aussage konfrontiert wird, mit »Gestalt, Mine, Ton u.s.w.«, die Feuerbach wegen ihres »zweideutigen« und »schwankenden« Charakters zu den potentiell »trügerischen Wahrzeichen« rechnet (Feuerbach 1813: 143f.).

In dem Maße, wie der im Verborgenen geführte Inquisitionsprozess seinen aufgeklärten Kritikern als Ausdruck eines anachronistischen Absolutismus galt, unter welchem »alles Oeffentliche sich aus dem Volk zurückgezogen und in der tiefen Stille der Geheim-Zimmer seiner Regierung verloren hatte« (Feuerbach 1821: 6), sollte die neue Verfahrensform prinzipiell volksnah sein, um die Legitimität des Rechts und seiner Vollzugsinstanzen im Rechtsempfinden der Bevölkerung neu zu begründen. Darüber herrschte weitgehend Einvernehmen. So sehr, wie er diese Idee stützte, so tief greifend blieb Feuerbach doch skeptisch gegenüber einer, wie ihm schien, zu unkritischen Affirmation des Mündlichkeitsprinzips,[4] der er die Einsicht entgegenstellte, dass die neue gesellschaftspolitische Legitimation der Justiz auch einer entsprechend veränderten heuristischen und erkenntnistheoretischen Legitimation ihrer Verfahren bedurfte. Dies galt umso mehr, als ein Richter, der nunmehr unmittelbar und situativ über Aussagen von Angeklagten und Zeugen zu befinden hatte, schwerlich an feststehende Beweiswürdigungsregeln gebunden werden konnte, wie sie als integraler Bestandteil zum schriftlichen Verfahren gehört hatten (vgl. Koch 1994: 252, 261). Die Umstellung von Text- auf Interaktionshermeneutik, von formaler auf informelle Rationalität, ließ eine freiere, umstandsbezogene Beweiswürdigung unabdingbar erscheinen.[5]

Der Lösungsvorschlag lautete deshalb auf »Erweiterung der Rechtswissenschaft« (Feuerbach 1849, Vorwort V) um diejenigen frisch etablierten Leitdisziplinen, welche als Wissenschaften vom Menschen, die sich vor Gericht in Gestalt des ungebunden entscheidenden Rich-

4. »Daher sind Oeffentlichkeit und (zum Theil mit als Bedingung jener) Mündlichkeit der Rechtspflege die beiden großen Losungsworte, die seit einigen Jahren im Namen des Zeitgeistes so vielfältig, so laut und stark in die deutsche Welt hinein gerufen werden, daß wenn Worte allein die Macht hätten, zu zerstören und zu schaffen, an dem bisherigen Gerichtsgebäude schon lange kein Steinchen mehr mit dem andern zusammenhinge, und die Gerechtigkeit, aus jenen Mauern erlöst, wieder frei hinter den offnen Schrannen auf des Reiches Straßen zu Gericht säße« (Feuerbach 1821: 10).

5. »Einen Richter, der nur Protokolle liest, kann man an Regeln binden, bei einem, der den Zeugen selbst hört und sieht, werden sie sich stets machtlos erweisen.« (Glaser 1883: 203)

ters und der ›freien‹ Auftritte der Prozessbeteiligten umfassender denn je artikulierende, Subjektivität auf eine allgemeine Beurteilungsgrundlage stellen konnten. Als »Fundgrube der Menschen- und Seelenkentniß« (ebd.) erwies sich vornehmlich die anthropologisch und erfahrungsseelenkundlich orientierte Literatur, die innerhalb des Jahrhundertprojekts der ›literarischen Anthropologie‹ (vgl. Pfotenhauer 1987) nicht nur Zuträger, sondern vielfach genuines Medium des gesuchten Wissens war. Feuerbach verdankt in dieser Hinsicht vor allem dem Werk Schillers einiges, wo er die für ihn nahe liegende Aufforderung finden konnte, die Richter mögen nicht nur »in das Buch der Gesetze«, sondern vor allem in die »Gemütsverfassung des Beklagten« schauen (Schiller 1954: 11f.).[6]

Entscheidend für den Wissenstransfer zwischen Literatur und Recht war indes nicht nur die Korrespondenz über diese Standardpositionen des aufklärerisch-empfindsamen Zugriffs auf die Jurisprudenz. Entscheidendes erwuchs gerade aus den Herausforderungen, die die Umstellung des Verfahrens auf unmittelbare Anschauung nach sich zog. Was galt es in Verbindung mit dem Problem der ungefilterten Datenverarbeitung zu verstehen? Niklas Luhmann schreibt dazu, die Funktion der neuen Prozessmaximen liege in der »Ausgestaltung des Verfahrens als eines Dramas, das richtige und gerechte Entscheidungen symbolisiert« (Luhmann 1983: 124), und verweist damit auf ein Doppeltes. Nämlich zum einen auf die rechtspolitische Idee der Teilhabe der Öffentlichkeit und zum anderen auf die funktionale Veränderung, die der Prozess bei ihrer Durchsetzung erfährt. Die neue unmittelbare Verfahrensform bedeutet eine *Dramatisierung* des Rechts, die theoretisch einzuholen die Systemgrenzen der Rechtswissenschaft aufsprengen muss. Ansätze zur Erklärung finden sich, wie im Folgenden erläutert werden soll, in der Dramentheorie.

3. Unmögliche Semiotik

Im Zuge der mühsamen Herausbildung des heute selbstverständlichen triadischen Gattungssystems (vgl. Trappen 2001) wuchs dem Kriterium der Unmittelbarkeit zentrale klassifikatorische Bedeutung zu. Als Literaturwissenschaft *avant la lettre* war die Gattungspoetik zugleich Medientheorie des 18. Jahrhunderts und das heißt vor allem eine Reaktion auf die sich infolge der breiten Durchsetzung der Schriftkultur tief greifend wandelnde Organisationsform der Literatur. In dem Augen-

6. Im Vorwort zu seiner »Aktenmäßigen Darstellung merkwürdiger Verbrechen« zitiert Feuerbach zweimal aus der Einleitung zum »Verbrecher aus verlorener Ehre«, der dieses Zitat gleichfalls entstammt (vgl. Feuerbach 1849: Vorwort Vf.).

blick, da anstelle der rhetorischen Ansprache die Lektüre »in der Einsamkeit des Cabinets ohne Zeugen« (Bodmer 1740, Vorrede: 3) zum Regelfall wurde und die erstmals unter Marktbedingungen agierenden Schriftsteller sich im Unterschied zur höfischen Bezogenheit des Barock auf eine anonyme und disperse Leserschaft einstellen mussten, avancierte das direkte Gespräch nicht nur zur zentralen Imago des anschwellenden Schriftverkehrs (vgl. Koschorke 1999, bes. 292-302). Die Gattungspoetik begleitete diesen Prozess mit einer normativen Binnendifferenzierung, die innerhalb der Literaturtheorie die Darstellungsformen des Unmittelbaren und mithin das Drama privilegierte.

Sehr deutlich zeigt dies Lessings aristotelische Wirkungsästhetik, in der das Postulat vom mitleidenden Publikum eine entschiedene Präferenz der poetischen Form kommandiert. Es ist der einzig im Theater mögliche direkte Publikumskontakt, der in den Augen des um eine Nationalbühne ringenden Dramatikers einen entsprechenden kathartischen Effekt zeitigen kann. Lessing zeigt sich überzeugt davon, »daß unser Mitleid durch die Erzehlung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erreget wird« (Lessing 1894: 112), wie sie das Drama seinen Zuschauern präsentiert. Entsprechend harsch beschimpft er am Ende der »Hamburgischen Dramaturgie« das Publikum, das sich von der Gegenwärtigkeit nicht hatte in seinem Sinne beeindrucken lassen und die Zeugenschaft verweigerte.[7]

Weniger strikt und doch an Lessing anknüpfend, baut Johann Jakob Engel den Grundsatz der Vergegenwärtigung zu einem expliziten »Modell der Augenzeugenschaft« (Kallweit 1996: 638) aus, um Epik und Dramatik voneinander abzugrenzen: Während in der Erzählung ein »fremder Zeuge« von vergangenen Ereignissen berichte, mache uns das Drama »zu unmittelbaren Zeugen dieser sich eben itzt entwickelnden Veränderungen« (Engel 1845: 282).[8] Unter Veränderungen will

7. »Wenn das Publikum fragt; was ist denn nun geschehen? Und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet: so frage ich wiederum; und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas schlimmers, als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert: es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen« (Lessing 1893: 213).

8. Vgl. auch die Parallelstelle in der Abhandlung »Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung«: »*In der Erzählung ist die Handlung bereits geschehen; in dem Gespräche geschieht sie eben jetzt im gegenwärtigen Augenblicke*: dort giebt uns ein Zeuge Nachricht davon, der also auf keine Zuhörer Rücksicht nimmt, und einen gewissen Zweck hat, zu dem er erzehlt; hier kommen wir gleichsam nur zufälliger Weise hinzu, und die redenden Personen wissen durchaus von keinen andern Zeugen, als von sich selbst, durchaus von keinen andern Absichten, als die sie selbst untereinander durchsetzen wollen« (Engel 1774: 231f.).

Engel dabei ausdrücklich nur seelische Vorgänge verstanden wissen, die er allein für handlungsmotivierend hält und denen er das Körperliche als äußere Ausdrucksmöglichkeit nachordnet.[9] Der Körper gilt ihm als mittelbares Zeichen der Seele, die, wie er schreibt, von sich selbst »eine weit unmittelbarere, weit anschauendere Erkenntnis« (Engel 1774: 190) hat. Die semiologische Abstufung entspricht dem Grundsatzprogramm aufklärerischer Humanwissenschaft, »das Innere des Menschen aus dem Äußeren zu erkennen« (Kant 1907: 283), und der damit korrespondierenden anthropologischen Bestimmung der Literatur, gemäß welcher, der »Begriff der Poesie […] kein andrer ist, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben« (Schiller 1962: 437). Aus dieser Ausrichtung ergibt sich, wie bei Lessing, die Einschätzung, dass das ›dramatische Gespräch‹, was den möglichst unmittelbaren Seelenausdruck und mithin die Darstellung von Charakteren und deren Handlungen betrifft, die schlichtweg vorbildhafte Form ist. Die Überlegenheit des Ausdrucks im Gespräch resultiert aus der allein hier, nicht aber in der Prosaerzählung gegebenen Möglichkeit, über den semantischen Gehalt hinaus immer auch das umstandslos mitzurepräsentieren, was einem Gedanken erst seine individuelle Bestimmung gibt. Dazu zählt Engel die »Auswahl der Worte«, »Inversionen der Rede«, »das plötzliche Abbrechen eines Gedankens«, den »Klang« und »Ton der Stimme« und vor allem »das ganze Geberdenspiel«, das die Rede unwillkürlich begleitet (Engel 1774: 234). All dies eignet nur dem vom Publikum unmittelbar bezeugten Auftritt eines Sprechers, dessen dramatische Ausdrucksform durch keine Nacherzählung eingeholt werden kann. Engel konstatiert: »Der Anblick unterrichtet uns immer unendlich vollständiger, geschwinder, und um beider Ursachen willen, auch unendlich lebhafter, von der Beschaffenheit eines Gegenstandes, als die ausführlichste und schönste Beschreibung« (ebd.: 237).

Wenn Engel den unmittelbar anschaulichen Erkenntnisraum des Seelischen im Drama entfaltet sieht, wird ihm der Wahrnehmungsmodus der Unmittelbarkeit zugleich erklärungsbedürftig und fragwürdig. Das geschieht maßgeblich über das für die anthropologisch orientierte Gattungspoetik zentrale Problem des Gebärdenausdrucks (vgl. Bergermann 2001), dem er unter dem Titel »Ideen zu einer Mimik« eine breit rezipierte Abhandlung widmete. Anders als bei seinen Vorgän-

9. »Der eigentliche Schauplatz aller Handlung ist die denkende und empfindende Seele: und die körperlichen Veränderungen gehören nur in so ferne mit in diese Reihe, als sie durch die Seele gewirkt werden, die Seele ausdrücken, in der Seele, als Zeichen von den Absichten und Bewegungen einer andern Seele, Begriffe und Entschlüsse hervorbringen, oder irgend einen andern zur Handlung gehörigen Eindruck auf sie machen« (Engel 1774: 201).

gern auf diesem Gebiet, etwa Bodmer und Sulzer, geht es dabei nicht nur darum, Rednern und Schauspielern Anweisungen zu geben, wie Gebärden möglichst effektiv einzusetzen seien, sondern vor allem um die rezeptionsästhetischen Schwierigkeiten einer eindeutigen Wahrnehmung derselben und anderer akzidenteller Körperzeichen. Während er dem »Gesicht« und insbesondere dem »Auge« einen »unläugbaren Vortheil im Ausdruck des Innern der Seele« zuerkennt, merkt er zugleich an, wie »[s]chade« es sei, »daß sich die Veränderungen desselben so schwer beschreiben lassen!« (Engel 1844: 38). Er zitiert Descartes mit dem Hinweis, dass selbst die vermeintlich leicht zu entschlüsselnden, unverkennbaren Seelensignifikanten beim Einzelnen so sehr variieren und ineinander fließen, »daß es Menschen giebt, die beim Weinen eben so ein Gesicht machen, wie andere beim Lachen« (ebd.: 39).[10] Erfasst wird damit eine für die Situationshermeneutik zentrale Schwierigkeit, die von der *doppelten Kontingenz* der fokussierten Körperzeichen herrührt, die bei verschiedenen Personen nicht nur vorhanden oder abwesend sein, sondern auch dieses oder jenes bedeuten können (vgl. Schneider 1996: 171).

Die ausdrucksorientierte Gattungspoetik und die von ihr abgeleitete Theorie von Mimik und Gebärde erweist sich auf diese Weise als ein Entwurf, der just jene zentralen Probleme erkennt und verhandelt, die die Dramatisierung des Rechts im Übergang vom geheimen schriftlichen zum öffentlich-mündlichen Verfahren mit sich brachte. Merkmale und Medium des Ausdrucks in unmittelbarer Gesprächssituation in den Mittelpunkt seiner Erwägungen stellend, gelangt Engel zu Befunden, wie sie aus der Feder der Theoretiker der Prozessreformen nicht anders zu lesen sind. Und er kommt dabei unweigerlich den Dilemmata der Datenverarbeitung auf die Spur, die die Juristen in der, rechtspraktisch wie prozessrechtlich überaus schwierigen und darum lang währenden, Übergangsphase beschäftigten. Bestes Beispiel dafür ist der Aufsatz eines prominenten juristischen Lesers der Engelschen »Mimik«, Anton Mittermeiers »Bemerkungen über Geberdenprotocolle«, der die verfahrenspraktischen und erkenntnistheoretischen Konflikte der Transformationszeit anschaulich werden lässt. Bereits seit der Peinlichen Gerichtsordnung Kaisers Karls V. von 1532 (»Carolina«) waren die Untersuchungsinstanzen angewiesen, beim Verhör nicht nur die Aussage, sondern auch das Verhalten und äußere Erscheinungsbild von Zeugen in so genannten ›Gebärdenprotokollen‹ festzuhalten, ein Verfahren, das später auf die Beschuldigten ausgedehnt wurde. Derart sollte der urteilende Richter die Daten der unmittelbaren Vernehmungssituation zur Kenntnis nehmen können, als ob er selbst gegen-

10. Engel zitiert in eigener Übersetzung Art. 113 aus Descartes' »Passiones animae«.

wärtig gewesen wäre, ohne jedoch von ihr affiziert zu werden. Mittermeier, der die Notwendigkeit dessen bekräftigt, muss freilich einräumen, »daß dieser Zweck selten erreicht wird«, weil häufig ein routiniert an entsprechender Stelle notiertes »hat unbedenklich deponiert« die einzige Information ist, die der Urteiler erhält (Mittermeier 1817: 333f.). Indes ist der prozedurale Verschleiß in der Informationsübertragung nicht der einzige Grund, der den Reformjuristen skeptisch werden lässt. Seine grundsätzlichen Bedenken schließen direkt an die in der Gattungspoetik etablierte Ansicht vom uneinholbaren Vorteil unmittelbarer Anschauung und insbesondere an Engel an, den er als »treffliche[n] Menschenkenner« (ebd.: 332) würdigt und dreimal zitiert. Ganz im Stile des Literaturtheoretikers hält Mittermeier mit Blick auf die Protokollierung von Vernehmungen fest, dass auch »die treueste Wiedererzählung des Gesagten« den Vorteil nicht ersetzen kann, »welchen man hat, wenn man selbst hört« (ebd.: 328).[11]

Das eigentlich Interessante an der hier aufscheinenden Übergängigkeit von Literaturtheorie und juristischer Verfahrenspraxis kommt über die Einsicht zum Tragen, dass Unmittelbarkeit in jedem Fall und auf jedem Feld ein hohes Maß an Komplexität bedeutet, wenn sie nicht mehr allein nach den althergebrachten Regularien der Rhetorik gehandhabt werden soll. Weder die Dramentheorie der Aufklärung noch die angestrebte neue Form des Gerichtsverfahrens können daran zurückgebunden werden. Die Datenfülle unmittelbarer Anschauung macht eine schwierige, hermeneutische Verarbeitung notwendig, die kaum zu systematisieren ist und stetig Gefahr läuft, die »trügerischen Wahrzeichen« nicht in den Griff zu bekommen. Als Engel 1785 seine »Ideen« zu einer Mimik publizierte, hoffte er unter dem Eindruck der die Versöhnung von Sprache und nonverbaler Artikulation propagierenden Sprachursprungstheorien noch auf einen »sprachschöpferischen Beobachter«, der dazu befähigt wäre, sich dem unausdeutbaren Reichtum der Körperzeichen so systematisch anzuschmiegen, dass er am Ende als eine »in Classen gebrachte Sammlung« repräsentiert werden kann (Engel 1844: 41). Reichlich dreißig Jahre später lautet demgegenüber Mittermeiers nüchterne Bilanz: »Noch immer fehlt es an einer untrüglichen Semiotik der Leidenschaften und Affecten, selbst bei den gewöhnlichsten Erscheinungen, zum Beispiel dem Erröthen […]« (Mittermeier 1817: 336). Bezug genommen wird damit auf jenen Zeichenvorrat, den Engel gemeinsam mit dem *Erblassen* von seiner Kontingenzannahme ausgenommen hatte, weil er glaubte, darin zwei letzthin

11. Weiter heißt es an gleicher Stelle: »[D]ie Miene des Beschuldigten, sein Ton, seine ganze Haltung, die Thränen, welche seine Reue zeigen, die Begeisterung, mit welcher er spricht, sie alle gehen für den Richter, welcher den Beschuldigten gar nicht sieht, und welchem nur Gerichtsprotocolle vorgelegt werden, verloren.«

doch sichere unwillkürliche und nicht manipulierbare Anhaltspunkte für die Interpretation des Seelenausdrucks gefunden zu haben. Mittermeier korrigiert ihn mit dem Hinweis, dass gerade für das Erröten unmöglich »eine einzige Entstehungsursache« (ebd.) anzugeben sei, da es ebenso gut einem schlechten Gewissen, dem Ärger über eine falsche Anschuldigung oder aber schlichter Schüchternheit geschuldet sein könne.[12] Der negative Befund hinsichtlich des seit Ciceros »Topik« zentralen Verdachtszeichens (*rubor*) führt zu der weit reichenden Schlussfolgerung, dass zur »Menschenbeobachtung« eine »Kunst« gehöre, »die nicht auf Regeln gebracht ist, und nie darauf gebracht werden kann«.

Unmittelbare Anschauung, so können wir, auch mit nochmaligem Blick auf unser Einstiegsbeispiel Phryne, zusammenfassen, verspricht einen überzeugenden Eindruck von Evidenz, der mit schwer zu kalkulierenden hermeneutischen Steuerungsverlusten bezahlt werden muss. Das Recht versichert sich dagegen durch die Entwicklung einer differenzierten Aussagepsychologie (vgl. Arntzen 1970; Greuel 1997: 2000), die freilich, anders als Ende des 18. Jahrhunderts erwartet, dem nicht umfassend zu regulierenden Bereich der Pathognomik bald keine größere Aufmerksamkeit mehr schenkt.[13] Und es versichert sich durch die Rückbindung jedes mündlichen Verfahrens an ein System von Akten, das als solches die Steuerungsvorteile des Speichermediums Schrift in den reformierten Prozess zu integrieren erlaubt. Im ›Drama‹ der mündlichen Hauptverhandlung sind sämtliche Akte von der Verle-

12. Bestätigt wird Mittermeiers Position nicht zufällig bei Karl Philipp Moritz, dem Begründer des »Magazins zur Erfahrungsseelenkunde«, das sich als Vorläufer der modernen Psychologie der Semiologie der Seele verschrieb. Im »Anton Reiser«, dem pädagogischen Bildungsroman über die Komplikationen der Selbstbeobachtung, wird die Titelfigur zum Opfer mangelnder Einsicht in die individuelle Kontingenz der Zeichen. Vor dem Hintergrund einer als traumatisch erlebten falschen Verdächtigung als Dieb merkt der Erzähler zum Verhalten Antons an: »Wenn Reiser nachher irgendwo zugegen war, wo man etwa eine Kleinigkeit suchte, von der man glaubte, daß sie weggenommen sei, so konnte er sich nicht enthalten, rot zu werden, und in Verwirrung zu geraten, bloß weil er sich die Möglichkeit lebhaft dachte, daß man ihn, ohne es sich gerade merken lassen zu wollen, für den Täter halten könnte. – Ein Beweis, wie sehr man sich irren kann, wenn man oft die Beschämung und Verwirrung eines Angeklagten, als ein stillschweigendes Geständnis seines Verbrechens auslegt« (Moritz 1984, 168).

13. Das gilt natürlich nur für die Versuche der psychologischen Standardisierung, die die Kontingenz pathognomischer Codes wie Erröten/Nicht Erröten oder Stottern/flüssiges Sprechen letztlich nicht ausräumen können. Während man die Verdachtszeichen nicht fest bestimmten Bedeutungen zuordnen kann, sind sie sehr wohl messbar, wie die Entwicklung und der (freilich in Deutschland verbotene) Einsatz des Lügendetektors bei Verhören zeigen (vgl. Niehaus 2003: 342ff.).

sung der Anklage über die Zeugenaussagen bis zur Verkündung des Urteils Transformationen von Akten in gesprochene Worte. »Eine reine Mündlichkeit kommt im Recht trotz ihrer Installierung als Prinzip nicht vor« (Vismann 2002: 142). Auf diese Weise ist jeder prinzipiell eigendynamische Auftritt vorgeschrieben und adressierbar und kann im Zweifelsfall durch den Vorhalt dessen, was im Ermittlungsverfahren bereits zu Protokoll gegeben wurde, auf eventuelle Sinnabweichungen hin untersucht und entsprechend vereindeutigt werden.

4. Arbeit an Bild und Begriff

Die zeugenschaftliche Terminologie, die in der Gattungspoetik die Ausleuchtung des Unmittelbaren grundiert und dem juridischen Verfahren naherückt, zeigt die Literatur in einem dem Recht vergleichbaren Prozess der Legitimation und Selbstverständigung. Ein Blick auf den Erzählstil der empfindsamen Romane der Zeit, in deren Leseanweisungen die Herausgeberfiktion häufig zeugenschaftlich beglaubigt wird und deren meist dialogische Anlage ganz im Dienst der Simulation von Direktheit steht, bestätigt diese Beobachtung. Hinsichtlich der Literaturtheorie bliebe die Analyse von Unmittelbarkeit, auschaulicher Evidenz und Zeugenschaft unvollständig ohne jenen entscheidenden Text, der diesem Zusammenhang eine ganz neue Wendung gegeben hat. Die Rede ist von Schillers 1795/96 erschienener Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung«, die den Klassifikationseffekt des Unmittelbarkeitskriteriums für eine kulturanthropologische und historische Bestimmung des Dichterseins nutzt. Das geschieht unter dem, wie es im berühmten Geburtstagsbrief vom 23. August 1794 heißt, »Total-Eindruck« (Schiller 1958: 24f.) der ersten Begegnung mit Goethe, die unmittelbar vor Beginn der Arbeit an dem Text stattgefunden hatte. Das angestrebte Bündnis wird durch eine umfassende geschichtliche Perspektive vorbereitet, in der beide in ihren unterschiedlichen Verfahrensweisen verortet und zueinander in Stellung gebracht werden können.

»Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die Bewahrer der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr seyn können, und schon in sich selbst den zerstörenden Einfluß willkürlicher und künstlicher Formen erfahren oder doch mit demselben zu kämpfen gehabt haben, da werden sie als die Zeugen, und als die Rächer der Natur auftreten. Sie werden entweder Natur seyn, oder sie werden die verlorene suchen. Daraus entspringen zwey ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Alle Dichter, die es wirklich sind, werden, je nachdem die Zeit beschaffen ist, in der sie blühen, oder zufällige Umstände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemüthsstimmung Einfluß haben, entweder zu den *naiven* oder zu den *sentimentalischen* gehören.« (Schiller 1962: 432)

Bemerkenswert an der für die Bestimmung der Leitdifferenz inauguralen Passage ist, dass sie, für Schiller durchaus untypisch, nicht das Naheliegende sagt, sondern den Blick für einen weiten Umweg öffnet. Eingenommen wird der retrospektive Standpunkt des Beobachters, »der in der Kultur begriffen ist« (ebd.: 438) und begriffsbildend, reflektierend keinen reinen Eindruck der Natur mehr gewinnen und darstellen kann. Gerade er, dessen Kunst und Technik den Verlust des ursprünglich Authentischen bedeutet, nur mehr das Suchen desselben gestattet, und nicht der naive Dichter mit seinem unmittelbaren, ganz gegenstandsbezogenen Naturverhältnis, wird zum Inbegriff des Zeugen. Zeugenschaft wird folglich verstanden als ein Akt der Darstellung, der seine notwendige Entäußerung an die Künstlichkeit seiner Form nicht hintergehen kann, der, im Sinne Derridas, einen grundsätzlich aporetischen Charakter besitzt und aufgrund seiner Komplexität notwendigerweise konfliktär ist (vgl. Derrida 1998: 31, 47).

Der Gegensatz ›naiv/sentimentalisch‹ ruft mit der für die Gattungspoetik grundlegenden Differenz zwischen Antike und Moderne eine historische und zugleich geschichtsphilosophische Dimension auf, vor deren Hintergrund die Positionierung im Verhältnis zu Goethe gelingen soll. Schiller sieht sich selbst als subjektiv-sentimentalischen Dichter, der sich dem verlorenen Ursprung des Natürlichen »mit selbstthätiger freier Denkkraft« annähert und dabei allen Grund hat, »von der Philosophie zu borgen«, wohingegen ihm Goethes »Technik« des Schreibens in der Lage scheint, das »Nothwendige der Natur« durch sich selbst und seine Eigengesetzlichkeit hindurch im Anschein des Objektiven sprechen zu lassen (Schiller 1958: 25f.). Sein »beobachtender Blick« ruhe »still und rein auf den Dingen« (ebd.: 24). Um dem zukünftigen Bündnispartner plausibel zu machen, dass sich beide Verfahren dennoch »auf halbem Wege begegnen« werden, führt Schiller im Geburtstagsbrief den Nachweis, dass die strukturell naive Anschauungsweise eine keineswegs ursprüngliche Gabe, sondern das Produkt komplizierter Transformationsprozesse sei. Wäre er, so schreibt Schiller seinem Adressaten, »als ein Grieche, ja nur als ein Italiener gebohren worden«, hätte er bereits der »erste[n] Anschauung der Dinge […] die Form des Nothwendigen« entnehmen und so seinen »Styl« entwickeln können. (ebd.: 25) Als Deutschem aber sei ihm keine andere Wahl geblieben, als »gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebähren« (ebd.: 26). Seine aus der Anschauung der deutschen Umgebung gewonnene »nordische Natur« habe durch die in geistiger Bekanntschaft erworbene griechische korrigiert werden müssen, was »freilich nicht anders als nach leitenden Begriffen von Statten gehen« konnte. Und weil eine solche »logische Richtung« mit ästhetischer Schöpfung per se unverträglich sei, habe es schließlich gegolten, noch »eine Arbeit mehr« zu leisten und den bereits erfolgten Übergang »von der Anschauung zur Abstraktion« wieder

umzukehren. »[S]o mußten Sie nun rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen, und Gedanken in Gefühle verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann«.

Der Unterschied zwischen diesem Übersetzungsverfahren und den Konzepten ›gegenwärtiger Anschauung‹ bzw. ›unmittelbar anschauender Erkenntnis‹ bei Lessing und Engel ist beträchtlich. Mit Goethe als Kronzeugen gelingt es Schiller, deutlich zu machen, dass in dem gegebenen gesellschaftlichen und kulturellen Kontext des gemeinsamen Zeitalters auch die vermeintlich ›naive‹ Augenzeugenschaft je schon komplexen Konstruktionsleistungen unterliegt. Dadurch kann über die rezeptionsästhetische Problematik der hemeneutischen Steuerungsverluste hinausgehend die unmittelbare Anschauung selbst und als solche zum Thema werden. Schiller untersucht sie aufgespannt zwischen Wahrnehmung und Reflexion, Bild und Begriffsarbeit und begibt sich damit ins Zentrum der Kantischen Vernunftkritik. Dort spielt die Anschauung eine bemerkenswerte Doppelrolle, denn sie ist zugleich Grundlage und blinder Fleck der transzendentalen Deduktion der Verstandesbegriffe. Bekanntlich versteht Kant die »sinnliche« oder »empirische Anschauung« als den mannigfaltigen bildlichen »Stoff«, den der Verstand auf der Basis der grundlegenden Anschauungsformen von Raum und Zeit und mit Hilfe der kategorialen Formen der Vernunft schematisiert und begrifflich verarbeitet (Kant 1974: 147, 145). Bild und Begriff sind in diesem kognitiven Konstitutionsprozess aufeinander verwiesen, wobei Kant ausdrücklich betont, dass das Mannigfaltige einer gegebenen Anschauung notwendig »unter« (ebd.: 143) die Kategorien gehört, die es allererst intelligibel machen. Die Anschauung selbst wird folglich als etwas aufgefasst, das »nur sinnlich und nicht intellektuell« ist (ebd.: 146), was nichts anderes bedeutet, als dass die visuell gestützte Aufklärung, mit welcher der Verstand sich begreift, nicht wiederum eingesehen werden kann. Die Anschauung erscheint im Begriff, ohne an sich begriffen zu werden, woraus unabdingbar folgen muss, dass sich das über die Akte seiner Bilderproduktion orientierende »Subjekt nur als Erscheinung, nicht aber nach dem, was es an sich selbst ist, erkennen« kann (ebd.: 152).

Schillers Kant-Rezeption gehört zu den meistkommentierten germanistischen Gegenständen des 18. Jahrhunderts, und spätestens mit Paul de Mans einschlägigem Aufsatz hat sich diejenige Lesart durchgesetzt, die in dem idealistischen Zugang des Dichters zu den Kantischen Kritiken eine bisweilen gefährliche Komplexitätsreduktion erblickt (vgl. de Man 1996): Was immer Kant aus epistemologischen und heuristischen Gründen voneinander trennt, vor allem natürlich Ästhetik und politische Moral, das sucht Schiller formvollendet miteinander in Einklang zu bringen. So scheint es auch in unserem Fall, denn während Kant die intellektuelle Anschauung explizit aus seinem System ausgeschlossen sehen will, etabliert Schiller eine Art des reflexiven

Sehens, die das Verbannte wieder in den Bereich des Denkbaren zurückholt. Kant wäre es kaum in den Sinn gekommen, den Übergang von der Anschauung zur Abstraktion, den das transzendentale Subjekt leistet, als reversibel vorzustellen. Wenn Schiller eben dies für möglich hält und gar zur exemplarischen Norm erhebt, um damit literarische und anthropologische Gattungstheorie zu verbinden, legitimiert die dem Übertragungsverfahren zugrunde liegende Verschaltung von Bild- und Begriffsarbeit ein Denken von Unmittelbarkeit, das an dieser Stelle schwerlich unterkomplex genannt zu werden verdient. Schiller schreibt Goethe mit Blick auf dessen ›Umweg‹ zur naiven Anschauung, er werde wohl in seinem Leben das Ziel nicht erreichen können, aber »einen solchen Weg auch nur einzuschlagen« sei »mehr werth, als jeden anderen zu endigen« (Schiller 1958: 25). Diese klare Wertsetzung stellt über das Verständnis unmittelbarer Anschauung als nicht näher aufzuschlüsselnder, aber direkt wirksamer Aufnahme von Sinnesdaten jenes der Anschauung als einer »Arbeit«, die sich in der Spannung und im Konflikt zwischen Geschautem, Vergegenwärtigtem und Begriffenem vollzieht. Als Arbeit aufgefasst, ist Anschauung nicht nur Ausgangspunkt, sondern auch Ergebnis des so bestimmten Prozesses, der sich vom Konzept rhetorischer Evidenzproduktion ebenso unterscheidet wie von der verstandesmäßigen Schematisierung des Visuellen bei Kant. Anders als im Fall Phryne, dem Paradebeispiel bildorientierter Evidenzproduktion in der Rhetorik, muss unmittelbares Einleuchten unter diesen Voraussetzungen als unwahrscheinlich gelten, weil im Begreifen des Gesehenen kein Ausblenden des Supplements der Sprache mehr stattfindet. Auf der anderen Seite aber können in Differenz zu Kant die bildliche Grundlage und der visuelle Modus der Verstandestätigkeit nicht länger nach dem Maßstab der logozentrischen Ausrichtung derselben als schlichtweg »*unbestimmt[er]*« (Kant 1974: 144) Stoff angesehen werden. In dem Maße, wie die Übergängigkeit von Anschauung und Abstraktion in beide Richtungen verläuft, kommen sie als intellektuelle Strukturen in Betracht, die ihrerseits auf die Begriffsarbeit einwirken. Auf eine eingehende Erläuterung dessen verzichtet Schiller, aber er lässt durchblicken, dass das Hin und Her zwischen Bild und Begriff nicht unbedingt eine harmonische Einheit hervorbringt, ja dass es überhaupt nicht zwangsläufig zu einem Ende gelangen muss. Für zu stark hält er den jede Annahme unverstellter Unmittelbarkeit aufsprengenden »Einfluß willkürlicher und künstlicher Formen«, womit über die bekannte idealistische Verlustfigur der sprachlichen Signifikation einer unschuldigen »ersten Anschauung« hinaus auch die visuelle Formatierung und Prädetermination der Wahrnehmung ins Blickfeld gerät, die »Imagination« nämlich, über die die »Seele sich aus der äußern Welt ihre innere bildet« (Schiller 1958: 26). Wo aber Bild wie Begriff als Exteriorisierungsfunktionen wahrhaftiger Wahrnehmung in Betracht kommen, kann von Evidenz im Sinne des

einfach überzeugenden Aufscheinens der ›nackten‹ Wahrheit keine Rede mehr sein. An ihre Stelle tritt der erste Schritt zu einer ästhetischen Theorie der Bildbearbeitung.

Literatur

Ackerman, Gerald M. (1986): *The Life and Work of Jean-Léon Gerômes*, London/New York: Sotheby's Publications.

Arntzen, Friedrich (1970): *Psychologie der Zeugenaussage. Einführung in die forensische Aussagepsychologie*, Göttingen: Dr. Hogrefe.

Bergermann, Ulrike (2001): *Ein Bild von einer Sprache. Konzepte von Bild und Schrift und das Hamburger Notationssystem für Gebärdensprache*, München: Fink.

Bodmer, Johann Jacob (1740): *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohrnen Paradiese; Der beygefüget ist Joseph Addisons Abhandlung von den Schönheiten in demselben Gedichte*, Zürich: Orell.

Campe, Rüdiger (1997): »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«. In: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 208-225.

Derrida, Jacques (1998): *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris: Galileé.

Engel, Johann Jakob (1774): »Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung«. In: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. 16, 2. Stück, Leipzig: Dyckische Buchhandlung. [Faksimiledruck, hg. von Ernst Theodor Voss, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1964, S. 177-256.]

Engel, Johann Jakob (1844): *Ideen zu einer Mimik*. Erster Theil. In: Ders., *Schriften*, Bd. 7, Berlin: Mylius.

Engel, Johann Jakob (1845): »Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten«. In: Ders., *Schriften*, Bd. 11: *Die Poetik*, Berlin: Mylius.

Feuerbach, Paul Johann Anselm (1813): *Betrachtungen über das Geschwornen-Gericht*, Landshut: Krüll [Neudruck: Leipzig 1970].

Feuerbach, Paul Johann Anselm (1821): *Betrachtungen über die Öffentlichkeit und Mündlichkeit der Gerechtigkeitspflege*, Gießen: Georg Friedrich Heyer.

Feuerbach, Paul Johann Anselm von (1849): *Aktenmäßige Darstellung merkwürdiger Verbrechen*, Frankfurt/Main: Georg Friedrich Heyer's Verlag [Neudruck: Aalen 1970].

Friedrich, Peter/Niehaus, Michael (1999): »Transparenz und Maskerade. Zur Diskussion über das öffentlich-mündliche Gerichtsverfahren um 1800 in Deutschland«. In: Joseph Vogl (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink, S. 163-185.

Glaser, Julius (1883): *Beiträge zur Lehre vom Beweis im Strafprozess*, Leipzig 1883 [Neudruck: Aalen: Scientia Verlag, 1978].

Greuel, Luise (Hg.) (1997): *Psychologie der Zeugenaussage. Ergebnisse der rechtspsychologischen Forschung*, Weinheim: Beltz.

Ignor, Alexander (2002): *Geschichte des Strafprozesses in Deutschland 1532-1846. Von der Carolina Karls V. bis zu den Reformen des Vormärz*, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh.

Kallweit, Hilmar (1996): »Ausdruck. Homogenisierung des Textes ans ›lebendige Princip‹ in Seele und Körper«. In: Jan-Dirk Müller (Hg.), *›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 638-653.

Kant, Immanuel (1907): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: Ders., *Werke*, Bd. 7, Berlin: Reimer u.a., S. 117-333.

Kant, Immanuel (1974): *Kritik der reinen Vernunft 1*. In: Ders., *Werke*, Bd. 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Koch, Elisabeth (1994): »Der Zeugenbeweis in der deutschen Strafprozeßrechtsreform des 19. Jahrhunderts«. In: André Gouron/Laurent Mayali/Antonio Padoa Schioppa/Dieter Simon (Hg.), *Subjektivierung des justiziellen Beweisverfahrens. Beiträge zum Zeugenbeweis in Europa und den USA (18.-20. Jahrhundert)*, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, S. 245-263.

Koschorke, Albrecht (1999): *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink.

Lessing, Gotthold Ephraim (1893, 1894): »Hamburgische Dramaturgie«. In: Ders., *Sämtliche Schriften, erster Band*: Bd. 9, Stuttgart: G.I. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, S. 179-406, *zweiter Band*: Bd. 10, Stuttgart: G.I. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, S. 1-221.

Luhmann, Niklas (1983): *Legitimation durch Verfahren*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Man, Paul de (1996): »Kant and Schiller«. In: Ders., *Aesthetic Ideology*, London/Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 129-162.

Mittermeier, Carl Josef Anton (1817): »Bemerkungen über Geberdenprotokolle im Criminalprozesse«. In: *Neues Archiv des Criminalrechts*, Bd. 1, 3. Stück, Halle: Hemmerde und Schwetschke, S. 327-351.

Mittermeier, Carl Joseph Anton (1834): *Die Lehre vom Beweise im deutschen Strafprozesse nach Fortbildung durch Gerichtsgebrauch und deutsche Gesetzbücher in Vergleichung mit den Ansichten des englischen und französischen Strafverfahrens*, Darmstadt: Johann Wilhelm Heyer's Verlagshandlung.

Moritz, Karl Philipp (1984): *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

Niehaus, Michael (2003): *Das Verhör. Geschichte – Theorie – Fiktion*, München: Fink.

Pfotenhauer, Helmut (1987): *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart: Metzler.

Schneck, Peter (2000): »Wort und Bild im Kreuzverhör: Rhetorik, Evidenz und Intermedialität im Gerichtsdrama«. In: Annegret Heitmann/Joachim Schiedermair (Hg.), *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*, Freiburg: Rombach, S. 43-63.

Schiller, Friedrich (1954): »Der Verbrecher aus verlorener Ehre«. In: Ders., *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 16, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, S. 7-29.

Schiller, Friedrich (1958): Brief an Goethe vom 23. August 1794. In: Ders., *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 27, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, S. 24-27.

Schiller, Friedrich (1962): »Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung«. In: Ders., *Werke*. Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, S. 413-503.

Schneider, Manfred (1996): »Die Beobachtung des Zeugen nach Artikel 71 der ›Carolina‹. Der Aufbau eines Codes der Glaubwürdigkeit 1532-1850«. In: Ders./Rüdiger Campe (Hg.), *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*, Freiburg: Rombach, S. 153-182.

Schubert, Werner/Regge, Jürgen (Hg.) (1989): *Entstehung und Quellen der Strafprozeßordnung von 1877*, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann.

Sulzer, Johann Georg (1786): *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Reihenfolge der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, 4 Bde., Leipzig: M.G. Weidmanns Erben und Reich.

Trappen, Stefan (2001): *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*, Heidelberg: Winter.

Vismann, Cornelia (2002): »Action writing. Zur Mündlichkeit im Recht«. In: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie Verlag, S. 133-151.

Wagner-Egelhaaf, Martina (1997): »Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten. Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Hinrich Brockes'«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 71, Heft 2, S. 183-216.

Von der Kunst des Demonstrierens. Zur Figuration von Evidenz in der Performance des Vortrags

Sibylle Peters

1. Evidenz, Wissenschaft, Öffentlichkeit

»Die intellektuelle Anschauung […] ist das, wodurch ich etwas weiß, weil ich es tue« (Fichte 1910: 47), schreibt Johann Gottlieb Fichte in seiner »Wissenschaftslehre« und beschreibt damit die Art von Gewissheit, aus der die neuzeitliche Philosophie seit Descartes die Einheit allen Wissens abzuleiten hoffte, jener Gewissheit, die die Eigenwahrnehmung gedanklicher Operationen ausmacht. Als *intellektuelle Anschauung* wird seit Kant das bezeichnet, was man zuvor *Evidenz* nannte – ein Konzept auf dessen enorme wissensstrategische Bedeutung für das 17. und 18. Jahrhundert Rüdiger Campe hingewiesen hat:

> »Evidenz führt den Gesichtspunkt ein, von dem aus man auf die Unterscheidung zwischen notwendigen und kontingenten Aussagen zurück- oder vorausblicken kann. […] Die Theorie der Evidenz gibt also einen Punkt an, von dem aus die alte aristotelische Konstruktion des Wissens überhaupt erst als Einheit der Wissensoperationen formuliert und damit auch reformuliert werden konnte.« (Campe 2002: 17)

Ganz im Sinne dieses Programms einer neuzeitlichen Einung des Wissens lautete die Preisfrage der Berliner Akademie der Wissenschaften von 1763, ob und unter welchen Bedingungen die Evidenz der geometrischen und mathematischen Methode auf die Gegenstände der Metaphysik und Moral angewandt werden könne (vgl. ebd.). Noch die Vorrede zur »Kritik der reinen Vernunft« lässt sich als Antwort auf diese Preisfrage lesen. Dabei werden bekanntlich drei verschiedene Gründungsszenarien von Wissenschaft benannt und auseinander abgeleitet: Die mathematische Demonstration, das naturwissenschaftliche Experiment und die metaphysische Spekulation (Kant 1974: 22ff.). Gemeinsam ist allen dreien, dass Wissenschaftlichkeit nicht schon in der Be-

obachtung und Beschreibung von Gegenständen, sondern jeweils erst in der Reflexion auf die eigenen Verfahren entsteht, also letztlich in dem gründet, ›was ich weiß, weil ich es tue‹. Die Kritik der reinen Vernunft ist jedoch nicht nur Höhepunkt und Erfüllung der neuzeitlich-philosophischen ›Preisfrage‹, sondern auch der Umschlagpunkt, an dem sich erste Risse im alles einenden Konzept der Evidenz zeigen. Denn die intellektuelle Anschauung, die Innenwahrnehmung des Denkens, impliziert an entscheidender Stelle eine Konvergenz von Begriff und Bild (vgl. Boehm 1995: 23), die in der Kritik der reinen Vernunft fragwürdig wird: Inwiefern entsprechen die Begriffe den Anschauungen? Im Zuge einer Demonstratio der Demonstratio führt Kant zwar die transzendental-pragmatische Notwendigkeit vor Augen, eine solche Konvergenz von Bild und Begriff anzunehmen, verweist diese Konvergenz jedoch im gleichen Zug ins Jenseits dessen, was gewusst werden kann (Kant 1974: 95). Ungewiss bleibt also, was die Konvergenz von Anschauung und Begriff trägt, durch die die innere Gewissheit des Denkens selbst erst zu einer solchen wird. Damit bleibt, zwar nicht im Einzelfall der konkreten Erscheinung, wohl aber im Sinne eines allumfassenden epistemologischen Fundaments letztlich unbestimmt, wie Aussagen und Anschauen – also das, was ausgesagt werden kann und das, was sich zeigt – aufeinander bezogen sein müssen, um Evidenz zu erzeugen.

Dieser Verweis der intellektuellen Anschauung vom Bereich des Wissens in den des gerade noch Denkbaren lässt sich als eine Verzeitlichung von Evidenz verstehen und beschreiben: Intellektuelle Anschauung kann nicht als solche, sondern nur noch als Wirkung einer entsprechenden transzendental-pragmatischen Annahme in der gelungenen Praxis gedanklicher und wissenschaftlicher Operationen erfahrbar werden. Evidenz ist nicht mehr prinzipiell gegeben, sondern rückt in die Position dessen, was sich immer wieder aufs Neue einstellt – und zwar in durchaus wandelbarer Weise. Daher beendet diese Krise der Evidenz die *Epoche der Evidenz* nicht ohne weiteres; vielmehr stimuliert Kants Absage an die intellektuelle Anschauung stattdessen eine Unzahl von Versuchen, ihre unmögliche Evidenz performativ herzustellen. So betonen die Konzepte des Idealismus den aktiven, produktiven und prozessualen Charakter der intellektuellen Anschauung. Für Schelling ist sie ein Wissen,

»dessen Objekt nicht von ihm unabhängig ist, also ein Wissen, das zugleich ein Producieren seines Objekts ist – eine Anschauung, welche überhaupt frei producirend, und in welcher das Producierende mit dem Producirten ein und dasselbe ist.« (Schelling 1927: 369)

Doch dieser ›performative turn‹ der intellektuellen Anschauung erfasst und verändert nicht nur philosophische Konzepte (vgl. Peters 2003),

sondern auch weite Bereiche der wissenschaftlichen und künstlerischen Praxis. Dabei scheint die mit Kant zutage tretende Krise der Evidenz die Wissenschaft auch für eine neue Adressierung der Öffentlichkeit zu prädisponieren. Zumindest setzt man gerade in der öffentlichen Darstellung von Wissenschaft in der Nachfolge Kants umso nachdrücklicher auf das Prinzip der Anschauung: »Ich habe den obersten Grundsatz des Unterrichts in der Anerkennung der Anschauung als dem absoluten Fundament aller Erkenntnis festgesetzt« (Pestalozzi 1944: 237), schreibt der Pädagoge Pestalozzi im ersten Jahr des neunzehnten Jahrhunderts. Nicht schon beantwortet, sondern allererst gestellt, ist damit jedoch die Frage, in welches Verhältnis Bild und Begriff im Zuge der Präsentation von Wissen nun im Einzelnen gebracht werden sollen. Diese Frage steht zur gleichen Zeit im Mittelpunkt einer bewegten Debatte um den populären wissenschaftlichen Vortrag, auf die sich dieser Beitrag im Folgenden konzentrieren wird.

Die Diskussion leidet zunächst an konfundierenden Differenzierungen, da Darstellung und Dargestelltes ständig ineinander übergehen: Geht es darum, in welches Verhältnis Bild und Begriff in der jeweiligen Darstellung eintreten, oder darum, welches Verhältnis zwischen beiden inhaltlich dargestellt werden soll? Welchen Einfluss hat das eine auf das andere? Und soll der populäre oder gar der künstlerische Vortrag ein anderes Verhältnis zwischen Bild und Begriff etablieren als der rein wissenschaftliche? Ob dieser Fragen zerstreiten sich 1795 Schiller und Fichte, wenn Ersterer an Letzteren schreibt: »Von einer guten Darstellung fordre ich […] eine Wechselwirkung zwischen Bild und Begriff, keine Abwechslung zwischen beyden, wie in Ihren Briefen häufig der Fall ist« (zit. n. Riedl 1997: 286).

Erst im Kontext der humboldtschen Universitätsreform bildet sich ein erstes stabiles Paradigma, eine ›Kunst des Vortrags‹ entsteht, die zur Klärung der Problematik auf die Zeitlichkeit des Vortragens selbst setzt. Schleiermacher schreibt:

> »Der Lehrer muß alles, was er sagt, vor den Zuhörern entstehen lassen: er muß nicht erzählen, was er weiß, sondern sein eignes Erkennen, die Tat selbst, reproduzieren, damit sie beständig nicht etwa nur Kenntnisse sammeln, sondern die Tätigkeit der Vernunft im Hervorbringen der Erkenntnis unmittelbar anschauen und anschauend nachbilden.« (Schleiermacher 1964: 252)

Hier geht es nicht mehr nur darum, wie der Vortrag Bild und Begriff ins Verhältnis setzten soll, sondern umgekehrt immer auch darum, in welches Verhältnis Bild und Begriff im Vortrag selbst eintreten. Damit wird der wissenschaftliche Vortrag als solcher zu einem Szenario intellektueller Anschauung, das nach dem Modell eines Geistes funktioniert, der sich selbst beim Denken zuschaut und aus dieser Selbstbeobachtung Erkenntnis generiert. Eine Verzeitlichung von Evidenz findet

hier also nicht nur insofern statt, als der Vorgang des Denkens *in actu* vorgeführt wird; vor allem wird der Vortrag als zeitliches Geschehen und öffentliches Szenario des Wissens ganz buchstäblich zu einer Figuration von Evidenz.

Entscheidend ist hier, dass sich die Frage nach dem Fundament der Erkenntnis in der Konvergenz von Begriff und Anschauung dabei in das veränderliche Spektrum all jener Beziehungen zwischen Sagen, Zeigen und Sichzeigen verlagert und erweitert, die wissenschaftliche Präsentationen ausmachen, ohne doch selbst immer ›streng wissenschaftlich‹ zu sein. Dieses Spektrum ist das Feld einer Kunst der Demonstration, die fortan inmitten der Wissenschaft insistiert – angesiedelt zugleich im Kern ihres Kerngeschäfts *und* in der peripheren Position der Vermittlung.

2. Verzeitlichung von Evidenz: Diversion und Synchronisation

Besonders prägnant lässt dieser Zusammenhang sich am Beispiel des Lichtbildvortrags darstellen: In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gehört der Lichtbildprojektor zur Grundausstattung des naturwissenschaftlichen ebenso wie des kunsthistorischen Hörsaals. In Gestalt des Sonnenmikroskops oder des Skioptikons wird er zu einem zentralen Instrument jener modernen Schulen, in denen die vielfältigen Beziehungen zwischen Wissen und Sehen, Sehen und Erkennen – jenseits der alten Selbstverständlichkeiten – nun allererst einstudiert werden sollen (vgl. Stein 1887; Grimm 1980; Dilly 1994). Zudem zeigt das Repertoire des Projektoren- und Lichtbildversandhandels, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts »Views from Nature« ebenso umfasst wie »Illustratives« zu Themen der Poetik, der Geschichte oder der Moral, welche bedeutende Rolle die Projektion im Szenario des populärwissenschaftlichen Vortrags spielte. Auch die Protokolle der Bildungsvereine sprechen eine klare Sprache: Jenes massenwirksame Vortragswesen, das sich die Popularisierung der Wissenschaft zur Aufgabe macht und dabei ganz auf das Primat der Anschauung setzt, ist ohne Lichtbildprojektion nicht denkbar (vgl. Ruchatz 2003: 244ff.). Dabei werden die Förderer des Lichtbildvortrags nicht müde, den erstaunlichen Effekt der Zusammenschau zu beschwören. Bei dem Kunsthistoriker Herman Grimm heißt es beispielsweise: »Jeder Zuhörer empfängt, durch die Dunkelheit isoliert, diesem Anblicke einsam gegenüber, völlig ungestört die Erklärung des Werkes aus diesem selber.« (zit. n. Wenk 1999: 302). Qua Verdunkelung sind die Betrachter voneinander isoliert und sehen doch gleichzeitig, eine genuin moderne gesellschaftliche Gruppenformation entsteht. Zusammenschau meint hier aber vor allem, dass die Zuhörer gleichzeitig sehen *und* hören: Sie sehen das Lichtbild, hören den Vortragstext und erleben präzise das

Zusammenkommen von Rede und Ansicht als Ereignis der Evidenz – im Sinne einer »Erklärung des Werkes aus diesem selber«. Dieses Ereignis der Evidenz bezieht seine Wirksamkeit nun jedoch gerade daraus, dass Rede und Anschauung eben nicht eines sind, sondern zunächst auch medientechnisch voneinander unterschieden. Erst dadurch wird der Effekt ihres Einswerdens als quasi sekundäre Figuration der klassischen Figur der *evidentia* erfahrbar. Auf diese Weise wird jener Bezug zwischen Bildern und Begriffen, der sich im Sinne eines Fundaments der Erkenntnis nicht mehr begründen lässt, im Lichtbildvortrag performativ hergestellt.

Überträgt man diesen Befund nun versuchsweise auf das populäre Vortragswesen insgesamt, wird deutlich, dass dessen Funktion für die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts über die öffentliche Legitimation wissenschaftlichen Tuns weit hinausgeht. Die Historikerin Ulrike Felt schreibt:

»Denn in einer von beschleunigter Ausdifferenzierung und Spezialisierung gekennzeichneten Entwicklung wird diese Popularisierungstätigkeit für viele Wissenschaftler zur Kompensation. Sie transformiert sich in einen alternativen Raum, in dem es möglich wird, verlorene Querverbindungen und Zusammenhänge wieder herzustellen; in dem jenseits der immer stärker standardisierten Regeln wissenschaftlichen Arbeitens die eigenen Erkenntnisse neu gedacht, in dem spekuliert und gewagte Verbindungen hergestellt werden können [...].« (Felt 2000: 186)

Das Primat der Anschauung, so ist zu ergänzen, ist in diesem »Raum« zwar meist als ein Desiderat der Vermittlung, ein Zugeständnis an die Nichtfachwelt markiert, hat aber zugleich eine ganz andere Aufgabe: Was als Anschauliches scheinbar die nicht mehr vermittelbaren Komplexitäten der Forschung in sich schließt, verbirgt immer auch die Kontingenzen, aus denen die Wissenschaft ihre Sinnbezüge nun allererst gewinnen muss, ist also immer auch Kompensation für eine Einheit des Wissens, die nicht mehr ohne weiteres verfügbar ist. Oder mit den Worten Ludwik Fleks und dessen Studie zur »Entstehung und Entwicklung wissenschaftlicher Tatsachen«: »Gewissheit, Einfachheit, Anschaulichkeit entstehen erst im populären Wissen; den Glauben an sie als Ideal des Wissens holt sich der Fachmann von dort. Darin liegt die allgemeine erkenntnistheoretische Bedeutung populärer Wissenschaft« (Fleck 1980: 152).

Die Lichtbildprojektion ist nicht die einzige Technik der Aufmerksamkeit, die dabei als Zugeständnis an den ungeübten Geist deklariert wird und doch von entscheidender Bedeutung für die wissenschaftliche Figuration von Evidenz ist. In seinem jüngsten Buch fasst Jonathan Crary den Topos der Aufmerksamkeit als jenen Interventionsraum, der in Folge der Tilgung der Selbstpräsenz der Welt für den Betrachter entsteht (vgl. Crary 2002). Gerade die Fraglichkeit der Beziehung zwi-

schen Begriff und Bild, Sehen und Erkenntnis prädestiniert die Wahrnehmung zu einem neuen Spielraum für Operationen der Macht. Um in diesem Interventionsraum bestimmte Formen von Aufmerksamkeit einzurichten, werden im 19. Jahrhundert Elemente und Faktoren der Wahrnehmung isoliert und spezifische Formen der Synthese nahegelegt. Die vielfach als Signum der aufkommenden Moderne beschworene Erfahrung der Zerstreuung und Fragmentarisierung muss daher Crary zufolge immer auch im Kontext neu entwickelter Praktiken zur Synthetisierung von Aufmerksamkeit begriffen werden, die sich im Prozess einer Industrialisierung der Kontemplation verdichten.

Im Hinblick auf den oben skizzierten Zusammenhang ist diese Relation für die wissenschaftliche Erkenntnis und ihre Darstellung folgendermaßen zu fassen: Wo die populäre oder didaktische Darstellung von Wissenschaft Aufmerksamkeitstechniken zum Einsatz bringt und dabei scheinbar Zugeständnisse an die Zerstreuung im Sinne der Unterhaltung macht, verweist dies doch immer auch auf eine prinzipielle Diversion im Erkennen selbst – eine Diversion, die nichts anderes als das Signum der verzeitlichten Evidenz ist. Ein Brief des jungen Heinrich von Kleist, der 1799 über Probleme seines Studiums der Mathematik berichtet, kann dafür als Zeitzeugnis dienen: Höre er, so schreibt Kleist, der Beweisführung seines Lehrers zu, so bilde sich in seiner Seele

»der Entwurf eines anderen [Beweises], und die Abweichung von diesem macht eine störende Diversion in meinem Denkgeschäfte, oder ich falle mit Lebhaftigkeit über einen uns merkwürdigen Umstand her, der noch nicht berührt worden ist, und mich unwillkürlich beschäftigt, meine Aufmerksamkeit vom Ziele abzieht, […].« (Kleist 1996: 45)

Traditionell ist Evidenz an das ›Zugleich‹ gekoppelt; ›evident‹ ist, was augenblicklich und somit unbestreitbar ins Auge fällt. Kleists Erfahrung macht dagegen deutlich, dass die Figuration von Evidenz im Szenario des Vortrags eine Synchronisation, eine komplexe Abstimmung unterschiedlicher Prozesse aufeinander verlangt. Es ist insbesondere diese Ebene zeitlicher Steuerung, auf der Techniken der Aufmerksamkeit – wie etwa die Lichtbildprojektion mit ihrem Prinzip von Isolation und Synthese – intervenieren. Alle entsprechend eingesetzten Medien lassen sich mithin als Konfigurationen von Aufmerksamkeit und Ablenkung lesen. Dies meint nicht nur moderne Apparaturen – auch und gerade der Körper des Vortragenden kann als ein solches Medium in Erscheinung treten, insofern sich an ihm die auf der Bühne des Vortrags vorzuführende ›geistige Tätigkeit‹ abzeichnet.

In einem Erlebnisbericht über den Vortrag des berühmten Berliner Historiker Ranke heißt es beispielsweise: »Der Wechsel seines Mienenspiels, die Unruhe seiner Hände, verrieten dem Zuhörer die beständige Arbeit seines Geistes« (zit. n. Fischer 1943: 161). Hier verwandelt sich

der Lehrkörper in einen ›body of evidence‹, an dem Körperzeichen als Zeichen eines Denkens in Aktion ablesbar werden, das als (mit)geteilter Prozess der Erkenntnis den Zeugen im Auditorium in neuer Weise involviert. Insofern dies gerade anhand der medialen Zäsur geschieht, in der die Referenz des Vortrags auf seinen Gegenstand unterbrochen wird, handelt es sich hier jedoch auch um die Geburtsstunde der Figur des zerstreuten Professors. David Friedrich Strauss berichtet von den letzten Vorlesungen Hegels:

»Ich hörte beide Vorlesungen bei ihm: über Geschichte der Philosophie und Rechtsphilosophie. Sein Vortrag [...] war weit mehr ein lautes Sinnen als eine an Zuhörer gerichtete Rede. Daher die nur halblaute Stimme, die unvollendeten Sätze, wie sie so augenblicklich in Gedanken aufsteigen mögen. Zugleich aber war es ein Nachdenken, wie man wohl an einem nicht ganz ungestörten Orte dazu kommen mag, es bewegte sich in den bequemsten, konkretesten Formen und Beispielen, die nur durch die Verbindungen und den Zusammenhang, in welchem sie standen, höhere Bedeutung erhielten.« (Strauss 1895: 8f.)

Ein Nachdenken, »wie man wohl an einem nicht ganz ungestörten Ort dazu kommen mag« – Hegel erscheint als der zerstreute Professor par excellence. Gerade insofern hier das Denken in actu vorgeführt und der Vortrag selbst zum Szenario der intellektuellen Anschauung wird, wird er auch zu einem Szenario der Zerstreuung. Aufmerksamkeit und Ablenkung gehen ineinander über, ja scheinen einander wechselseitig zum Nachweis zu dienen, bis das Ereignis der Erkenntnis von einem Moment der Diversion nicht mehr zu unterscheiden ist.

3. Der Vortrag als Performance

Für den vielleicht größten Propheten der intellektuellen Anschauung, Fichte, bleibt dies ein reines Ärgernis. Er klagt, für ein Publikum, das nicht aktiv an der intellektuellen Anschauung teilnehme, sei »unser ganzes Sprechen das Sprechen von dem reinen leeren Nichts, also selber ein leerer Schall, Worthauch, Lufterschütterung und nichts weiter« (zit. n. Oesterreich 1999: 117f.). Ein affirmatives oder gar analytisches Verhältnis zu Zerstreuung inmitten der Erkenntnis zu entwickeln, ist keine Sache des 19. Jahrhunderts. Dies geschieht erst, als Künstler des 20. Jahrhunderts den Vortrag als Performance entdecken und ihn explizit als solche in Szene setzen. So nimmt beispielsweise John Cages »Vortrag über nichts« den Faden präzise dort wieder auf, wo Fichtes »Sprechen von dem reinen leeren Nichts« ihn zu verlieren fürchtete (vgl. Cage 1987). Cage thematisiert in diesem Vortrag das Strukturale als Prinzip seiner Kompositionen und lässt es zugleich in der Struktur des Vortrags selbst wirksam und, wenn man so will, anschaulich wer-

den. Diese spezifische Performanz des Vortragens wird jedoch vor allem dadurch erfahrbar, dass Cage den Anspruch, Aussagen zu treffen, schon im Titel des Vortrags ›über nichts‹ weitest möglich zurücknimmt. Dieser Figuration von Evidenz bleibt ihre Defiguration also immer schon eingeschrieben.

Eine in gewisser Weise umgekehrte Strategie verfolgt der Performer Joshua Sofaer in einer Vortragsperformance jüngeren Datums zum Thema der Peinlichkeit. Anders als Cage kündigt Sofaer explizit an, das Thema seines Vortrags exemplarisch vorzuführen, indem er das Gefühl der Peinlichkeit beim Publikum erzeugt. Natürlich scheitert diese Demonstration, denn entweder man ist gerade nicht peinlich berührt, wenn man es sein soll, oder man ist es bereits, dies ist dann aber gerade nicht mehr exemplarisch. In der Folge kann der Vortragende eine ›angewandte‹ Theorie der Peinlichkeit gerade aus dem Scheitern seiner Demonstration ableiten, und so arbeitet auch diese Vortragsperformance mit der Defiguration ihrer Evidenz. Wäre nun eine vergleichbare Vortragsperformance zum Thema der Ablenkung vorstellbar, die das Spiel von Aufmerksamkeit und Diversion in der Figuration von Evidenz herausstellt, indem sie das Publikum erklärtermaßen vom Thema der Ablenkung abzulenken sucht?

In den vergangenen Jahren hatte das hybride Format der Vortragsperformance Konjunktur. Doch insofern Vortragsperformances sich formal gerade von den Konventionen wissenschaftlicher Vortragspraxis zu unterscheiden suchen, scheinen sie jene Performance, die der wissenschaftliche Vortrag als Figuration von Evidenz ja immer schon ist, zumindest ebenso sehr zu verstellen wie zu verhandeln. Auf genau diese Performance des wissenschaftlichen Vortrags konzentriert sich daher die Vortragsperformance »The Art of Demonstration«, die ich im Jahr 2005 gemeinsam mit Matthias Anton entwickelt habe. Der zweite Teil des vorliegenden Beitrags dokumentiert in Auszügen den Text dieser Performance, die im Juni 2005 im Programm »Theater und Wissenschaft« der Hamburger Kampnagelfabrik Premiere hatte.

The Art of Demonstration

Zweite Szene

Sibylle Peters tritt ans Rednerpult.

Guten Abend, herzlich willkommen zu »The Art of Demonstration«. Dies ist Matthias Anton und mein Name ist Sibylle Peters und wir wollen uns in der folgenden Stunde mit dem wissenschaftlichen Vortrag als Performance beschäftigen. […]

Wie Sie möglicherweise bereits bemerkt haben, spricht die Person, die Sie in diesem Augenblick sprechen sehen, nicht wirklich. Anders formuliert: Ich spreche eigentlich nicht in diesem Augenblick mit Ihnen, sondern sitze in meinem Atelier und spreche in ein Mikrophon, während die Person, die Sie sprechen sehen, im Playback-Modus zu Ihnen spricht. Wir werden das kurz demonstrieren: Sprecherin – bitte den folgenden Satz nicht mitsprechen. Danke, und den folgenden Satz bitte wieder mitsprechen. Dieses Verfahren mag Ihnen etwas merkwürdig erscheinen, tatsächlich steuern sich Vortragende aber meist von einem anderen Ort aus fern. Normalerweise ist dies allerdings der Schreibtisch, wo der zu sprechende Text in schriftlicher Form fixiert wird. Man spricht deshalb ja auch von der Vorlesung.

Wir haben heute eine andere Form der Fernsteuerung gewählt, weil das reine Ablesen von Text ja im Allgemeinen nicht besonders beliebt ist. Schon immer galten die Vortragenden als besonders gut, die ihr Ferngesteuertsein, also ihr Vorbereitetsein auf die eine oder andere Weise verbergen konnten, die also frei vortragen konnten.

Matthias Anton platziert vor einer Live-Kamera eine Fernbedienung, deren Bild neben die Vortragende an die Wand projiziert wird.

Das ist ganz interessant, denn daran wird deutlich, dass der wissenschaftliche Vortrag nicht nur der Vermittlung bereits gegebenen Wissens dient, denn dann wäre ja gegen das reine Ablesen nichts auszusetzen. Vielmehr soll im Vortrag selbst etwas Neues passieren, es soll sich etwas ereignen, Wissen soll als Erkenntnis sich ereignen. Der Vortrag steht also immer in einer Spannung zwischen Aufzeichnung und Aktualisierung. Im Vortrag soll nicht nur etwas gesagt, sondern auch etwas gezeigt werden. Das kann, muss aber nicht unbedingt, heißen, dass der Vortragende etwas vorzeigt, also ein Dokument, ein Artefakt, ein Diagramm, ein Tafelbild oder ein Experiment. Auch schon im Sagen selbst kann der Vortrag etwas zeigen; doch während ›Sagen‹ immer heißt, dass etwas gesagt wird, gibt es das Zeigen immer schon doppelt: Zum einen kann etwas gezeigt werden, zum anderen kann sich etwas zeigen, von selbst zeigen. Wenn im Vortrag also etwas passieren soll, dann dadurch, dass Sagen und Zeigen so kombiniert werden, dass sich dabei etwas von selbst zeigt, etwas Drittes.

Diesen Moment nennt man *Evidenz*: das, was sich zeigt, tritt aus dem Verborgenen ans Licht. Und diesen Moment zu erzeugen, nennen wir *die Kunst der Demonstration*. Die Kunst der Demonstration meint also: Sagen und Zeigen so zu kombinieren, dass dabei etwas von selbst sich zeigt.

Matthias Anton legt folgende Aufschriften neben die Fernbedienung in die Projektion: »Husten für Pause«, »Gähnen für Vorspulen«. Mithilfe der Fernbedienung setzt Matthias Anton die solchermaßen codierten Anweisungen des Publikums in die Tat um.

In der abendländischen Wissenschaft haben sich verschiedene Methoden der Demonstration entwickelt; und das, was sich zeigt, wird dabei von Methode zu Methode anders bestimmt und anders genannt: Es kann ein mathematisches Gesetz sein, oder ein Naturgesetz, oder eine historische Wahrheit, oder auch das, was man die Intention des Künstlers genannt hat. Anders als man vermuten könnte, haben diese traditionellen Methoden jedoch keine scharf zu ziehenden Grenzen. Sagen und Zeigen so zu kombinieren, dass dabei etwas sich zeigt, bleibt ein Spiel, das sich nicht vollends beherrschen lässt, und zwar auch deshalb, weil es sich immer zwischen der Demonstration und ihrem Publikum abspielt. Vielleicht haben Sie schon bemerkt, dass man als HörerIn eines Vortrags manchmal mehr lernen kann, als die Vortragende weiß. Denn, wenn sich im Zuge des Vortrags etwas zeigt, ist das oft mit einer Unentscheidbarkeit verbunden, die manchmal deutlicher und manchmal weniger deutlich spürbar wird: Man fragt sich, ob die Vortragende das, was sich zeigt, tatsächlich zeigen wollte; man fragt sich, ob sich das, was sich mir zeigt, nur mir zeigt oder allen anderen auch; man fragt sich, ob das, was sich zeigt, tatsächlich das Produkt einer methodischen Demonstration ist oder ob es vielleicht eher etwas mit *Stil* oder mit *Habitus* oder mit einem zufälligen Zusammenspiel von Nebenumständen zu tun hat? Und die Kunst der Demonstration ist nun nichts anderes als dieser seltsame Übergang zwischen dem methodischen Kern von Wissenschaftlichkeit und dem Rand, also eine Unschärfezone, aus der immer wieder neue Arten von Demonstration entstehen können. Die Kunst der Demonstration ist damit das Verborgene, das Geheime und zugleich das Öffentlichste der Wissenschaft und sie schiebt die Entscheidung darüber, was nun eigentlich Wissenschaft ist und was nicht, ein ums andere Mal auf.

Gerade wenn man nicht von Beruf ›Wissenschaftlerin‹ ist, fragt man sich oft, ob das, was sich einem zeigt, überhaupt der Rede wert ist? Schließlich zeigt sich in gewisser Weise ständig irgendwas. Ist das, was sich mir zeigt, also wissenschaftlich relevant, oder habe ich mich nur vom eigentlichen Punkt ablenken lassen? Tatsächlich hat die Kunst der Demonstration aber viel mit diesem Punkt zu tun, in dem Aufmerksamkeit in Ablenkung umschlägt und umgekehrt.

Sagen und Zeigen so zu kombinieren, dass dabei etwas sich zeigt, kann damit beginnen, dass eine selbstverständliche Verbindung von Sagen und Zeigen, also zum Beispiel, dass jemand, der mir etwas sagen will, sich mir zugleich zeigen muss, auseinander genommen und in neuer Weise zusammengefügt wird. Dieses Auseinandernehmen und

neu Kombinieren wirkt dann ablenkend und konzentrationssteigernd zugleich. Und wenn man dann zugleich konzentriert und abgelenkt ist, dann kann die Ablenkung unversehens in ein Moment der Evidenz umschlagen.

Oder was meinen Sie? Vielleicht können wir das einmal testen? Wer von Ihnen ist im Augenblick abgelenkt, bitte einmal die Hand heben, wenn's geht, ja, nur zu.

Ja, vielen Dank, das ist ein sehr gutes Ergebnis, und das ist zugleich unsere Handlungsanweisung an Sie, was den heutigen Vortrag angeht, dessen Publikum Sie sind: Versuchen Sie bitte, zugleich abgelenkt und konzentriert zu sein. – Vielen Dank.

Vierte Szene

Sibylle Peters tritt ans Rednerpult. Zuvor wurde ein Freiwilliger aus dem Publikum rekrutiert, um während des nun folgenden Vortrags Notizen zu machen. Per Live-Kamera werden diese Notizen über die Vortragende projiziert. Auf dem Rednerpult erscheinen im Folgenden anatomische Zeichnungen – in der Anordnung dem Körper der Vortragenden hinter dem Katheder entsprechend. In dieser Szene wird frei vorgetragen. Der folgende Text ist eine Rekonstruktion; er gibt nicht wieder, dass die Vortragende zwischendurch zuweilen den Faden verliert.

Ein freier Vortrag über den freien Vortrag oder: eine kleine Theorie vom Lehrkörper

Die erste Art von Vorlesung, in der eine neuzeitliche Form von Demonstration als Ereignis zelebriert wurde, war die Anatomievorlesung. In einem abgedunkelten und architektonisch extra zu diesem Zweck entworfenen Raum wurden Leichen geöffnet – das Innere des Menschen kam zum Vorschein, das Verborgene kam ans Licht. Einige bedeutende Anatomen vermachten ihren Körper nach ihrem Tod der Wissenschaft, so wurden die Sezierenden zu Sezierten. Passend dazu stand auf dem Vorsatzblatt der alten Anatomieatlanten der Satz »Nosce te ipsum« – »Erkenne Dich selbst«.

Der Aufruf zur Selbsterkenntnis scheint die Anatomievorlesung mit jener Form des Vortrags zu verbinden, die sich später, um 1800 herum, im Zusammenhang mit der Philosophie des Subjekts entwickelte, nämlich mit dem freien oder wie Schelling sagt, dem genetischen, dem lebendigen Vortrag: Beim lebendigen Vortrag sollte der Prozess der Erkenntnis am Beispiel des Vortragenden selbst anschaulich werden. Auch hier scheint es also darum zu gehen, das verborgene Innere des Menschen nach außen zu kehren. Im Unterschied zur Anatomie ist diese Demonstration menschlicher Erkenntnis jedoch von vornherein ein Selbstversuch: Der Vortragende ist zugleich Leiter und Objekt dessel-

ben. Wohl vorbereitet soll sich der Vortragende doch vom Gang seiner Gedanken leiten lassen, sich der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden aussetzen. Dabei läuft er Gefahr abzuschweifen, abgelenkt zu werden, den Faden zu verlieren. Eine Gefahr, die sich in der Figur des zerstreuten Professors mit seinen körperlichen Ticks personalisiert.

Gegen die skizzierte Parallele zwischen Anatomievorlesung und freiem Vortrag wäre einzuwenden, dass es im Fall der Anatomie um den Körper und im Fall des freien Vortrags um den Geist geht. Doch: Was ist es denn eigentlich, was sich zeigt, wenn der Vortragende den Prozess der Erkenntnis an sich selbst demonstriert? Das Ereignis der Erkenntnis muss sich von jenem Vorgang abheben, in dem der Vortragende ein bereits gegebenes Wissen referiert. Damit das Ereignis der Erkenntnis zur Erscheinung kommen kann, muss daher der Verweis der Rede auf ihren Gegenstand unterbrochen werden. In dieser Unterbrechung des Verweises kommt die Rede in ihrer Materialität zur Erscheinung. Das Ereignis der Erkenntnis ist damit auch ein Moment, in dem der Körper des Vortragenden als Medium zum Ereignis wird. Und so bezeugen die Hörer, die Schüler in ihren Berichten nicht zuletzt gerade das Stocken der Rede, das Blitzen der Augen, das Zucken der Mimik.

Es ist die wissenschaftliche These, die Theorie, die Lehre, die tradiert, die niedergeschrieben wird und die in der Mitschrift als ›Vorlesung‹ firmiert. Die Anekdote – *anek dota*, wörtlich: das nicht Herauszugebende – berichtet von etwas anderem, nämlich davon, wie der Vortragende sich im Zuge der Demonstration der Erkenntnis mit seiner Person dem Publikum ausliefert, und davon, wie gerade dieses Moment des sich Aussetzens die Bindung des Schülers an den Lehrern begründet, obwohl oder gerade weil der Körper des Vortragenden bis auf den für die Rede funktionalen Teil vom Katheder verborgen und damit als nicht Herauszugebendes, Persönliches markiert ist. Das Ereignis der Erkenntnis ist also zugleich ein Moment der Ablenkung, der Zerstreuung, ein Moment, in dem die Mitteilung unterbrochen wird und aufs Neue einsetzt – als ›Mit-teilung‹, als etwas, das zwischen dem Vortragenden und dem Publikum geschieht. Ein Moment, den Studierende immer wieder als Initiation in eine lebenslange Bindung an die Wissenschaft erlebt und beschrieben haben. So reproduziert sich im Durchgang durch die Evidenz des Lehrkörpers zugleich die Körperschaft der Universität, die wissenschaftliche Gemeinschaft – lange Zeit ein Männerbund, der den weiblichen Blick, Körper und Geist aus seiner Reproduktion ausschloss.

Wenn die Körperlichkeit und damit die Sterblichkeit des Vortragenden gerade in jenen Augenblicken zur Erscheinung kommt, in denen das Wirken des Geists selbst zum Ereignis zu werden scheint, so klingt darin zugleich jenes alte europäische Todesritual an, bei dem es

um die Aufhebung des Körpers in den Geist und zugleich um die Überführung des sterblichen Körpers in den Körper des unsterblichen Werks geht. Im 19. Jahrhundert wird das Auditorium zu einem sakralen Raum, in dem dieses Ritual vollzogen wird. Denn: Worin besteht die Verpflichtung der Schüler gegenüber dem Lehrer, der sich auf der Szene des Vortrags der Öffentlichkeit aussetzt, um den Prozess der Erkenntnis am eigenen Leib zu demonstrieren? Es ist die Verpflichtung des Bewahrens, die Verpflichtung, das, was im Prozess der Demonstration sich ereignet, dem Vergessen zu entreißen, es niederzuschreiben, so dass die Vorlesungsmitschrift schließlich posthum veröffentlicht werden kann und zwar – das versteht sich – im Namen des Lehrers. Auf diese Weise wird aus dem, was man als Produkt des Auditoriums, des Vortragskollektivs begreifen könnte, das Werk des Vortragenden.

Ich danke Ihnen fürs Mitschreiben.

Sechste Szene

In der fünften Szene hat Matthias Anton die Vortragende durch einen Zaubertrick verschwinden lassen, genauer gesagt: er hat sie in ein weißes Seidentuch hineingezaubert. Nun entrollt er das Seidentuch und die Augen der Vortragenden, die wie durch einen Spalt in den dunklen Kasten des Auditoriums hineinschauen, werden (qua Projektion) darauf sichtbar.

Der erste Lichtbildvortrag fand ungefähr 1660 statt und erzählte von der abenteuerlichen Reise eines Jesuitenpaters ins ferne China und zurück. Den ersten Lichtbildprojektor, die Laterna Magica hat Athanasius Kircher in seinem Buch *Die große Kunst von Licht und Schatten* 1685 beschrieben. Schon kurz danach machte man den Vorschlag, die Laterna Magica in Anatomievorlesungen einzusetzen. Die ersten Motive, die mit der Laterna Magica projiziert wurden, sahen tatsächlich ein bisschen nach Anatomie aus. Sie wurden jedoch nicht im Unterricht eingesetzt, sondern dienten – wie so oft bei der Einführung neuer Medien – einem anderen Zweck, nämlich der vermeintlichen Kommunikation mit dem Jenseits, der Geisterbeschwörung.

Die Leute gingen gern zur Geisterbeschwörungsvorstellung, um zu sehen, wie leicht man sich täuschen kann und um die Grenze zwischen Täuschung, Wahrheit und Fiktion zu erkunden.

Damit wurde das Lichtbild zu einem Bild dafür, dass wir die Welt – wie Descartes und Kant im Verweis auf die Entdeckungen der optischen Wissenschaft lehrten – niemals sehen wie sie ist, sondern immer nur so, wie sie uns erscheint. Die Lichtbildprojektion bot eine Vorstellung vom Konzept der Vorstellung selbst, eine Vorstellung von der inneren Anschauung, die wir uns von den Dingen machen. Evidenz – das meint in der alten Rhetorik eine Art der Rede, die dem Hörer das, wovon die Rede ist, innerlich vor Augen stellt. In der Lichtbildprojektion

wurde dieses innere Anschaulichwerden selbst anschaulich. Dazu trägt der Charakter des Lichtbilds bei: körperlose Erscheinung, Epiphanie, zugleich aber auch Verlebendigung, im Sinne der Evidenz dessen, was plötzlich klar vor Augen steht: ein Bild, das eher als Bild wirkt, denn Bild ist, wie die Vorstellung selbst.

Die Lichtbildprojektion ist eine Technologie der Aufmerksamkeit, eine Technologie, die bestimmte Faktoren von Wahrnehmung isoliert, um sie dann in der gewünschten Weise wieder zusammenzusetzen. Herman Grimm, einer der ersten Kunsthistoriker, glaubte deshalb sogar, dass man mithilfe des Lichtbildprojektors die Qualität eines Gemäldes überprüfen könne, er betrachtete den Lichtbildprojektor als experimentelle Anordnung ähnlich dem Mikroskop.

Das lag nahe, denn tatsächlich ist der Lichtbildprojektor auch als Mikroskop genutzt worden. In Sigmund Theodor Steins Buch »Das Licht im Dienste der wissenschaftlichen Forschung« von 1877 findet sich unter dem Stichwort »Projektions-Experimente für den Unterricht« folgende Auflistung: »Wasserkurve zwischen Glasplatten«, »Projektionsbild magnetischer Kraftlinien«, »Projektion von Tonschwingungen«, »Strahlenbrechung durch Glas«, »Projektion des Sonnenspektrums«, »Untersuchung lebender Wasserthiere«.

Der vielleicht schönste Moment der Evidenzproduktion in diesem Zusammenhang stammt jedoch aus dem berühmten Vortrag, den Louis Pasteur 1864 im Rahmen der sogenannten »Soiree´de Sciences« an der Sorbonne hielt, aus jenem Vortrag, in dem Pasteur die Bakterien ins Leben rief und die These, dass Krankheitsherde spontan aus dem Nichts entstehen könnten, widerlegte. In diesem Vortrag kommt er auf die Staubpartikel in der Luft als auf mögliche Träger von Bakterien, ja mögliche Sendboten des Todes zu sprechen. Pasteur sagt:

»Wir sehen sie jetzt nicht, aus demselben Grund aus dem wir bei Tageslicht die Sterne nicht sehen können. Aber wenn wir der Nacht erlauben uns zu umfangen und nur die Staubpartikel erleuchten, werden wir sie ebenso klar sehen, wie die Sterne bei Nacht. Verdunkeln wir also den Saal bis auf einen einzigen Lichtstrahl.«

Die Projektion auf dem Seidentuch fadet langsam ins Weiß. Die Vortragende tritt im Rücken des Publikums auf.

Wenn Sie ganz nah an den Projektor schauen, sehen Sie die Staubpartikel.

Die Projektion geht aus, eine sich drehende Spiegelkugel lässt Lichtpunkte durch den Raum kreisen.

Sternenstaub. Die Sterne sind ohnehin das allerbeste Thema für einen Lichtbildvortrag und das Planetarium überhaupt das Schönste aller

Auditorien. Aber ist Ihnen schon mal aufgefallen, wie merkwürdig es sich mit der Evidenz im Planetarium verhält? Der Rundkino-Effekt gibt uns das Gefühl, dass der Boden unter uns wegsackt, und deshalb leuchtet uns ein, was normalerweise nicht spürbar ist, nämlich die kopernikanische Wende, die Bewegung im Punkt des Betrachters, dass also die Erde sich dreht und nicht etwa der Sternenhimmel um uns herum. Und dabei ist es doch gerade im Planetarium genau umgekehrt.

Siebte Szene

Die folgenden Textabschnitte werden ausschließlich im Licht jeweils einer Wunderkerze gelesen. Sobald die Wunderkerze heruntergebrannt ist, stoppt die Vortragende, eine neue Kerze wird angezündet und der nächste Abschnitt wird gelesen.

Eine kurze Geschichte vom Geistesblitz in sieben Wunderkerzen:

Eine der wichtigsten neuzeitlichen Arten der Demonstration ist das naturwissenschaftliche Experiment. Wie die mathematischen und geometrischen Demonstrationen, mit denen die abendländische Kulturgeschichte des Demonstrierens beginnt, beruht auch das naturwissenschaftliche Experiment auf einer Idee von Evidenz. Es ist ein Verfahren, das dazu führt, dass etwas sich von selbst zeigt. Es bezieht sich jedoch nicht auf ein universell-mathematisches Gesetz, sondern zeigt eine Regelmäßigkeit, die den irdischen Dingen innewohnt. Richtet sich die mathematisch-geometrische Demonstration eher auf die Konstruktion eines zeitlosen, nicht der Veränderung unterworfenen …

Zunächst hatte es das Experiment schwer, als wissenschaftliches Verfahren anerkannt zu werden. Viele angesehene Gelehrte betrachteten die Experimentalvorführung anfänglich als eine Form von Zauberei. Schließlich wurden dabei Spezialeffekte vorgeführt, die in der Natur üblicherweise gar nicht anzutreffen waren. Bestenfalls, so fand man noch im 18. Jahrhundert, konnten Experimentalvorführungen der Veranschaulichung von Wahrheiten dienen, die es zuvor durch Abstraktion zu gewinnen galt. Man war deshalb der Ansicht, dass Experimentalvorführungen speziell in der Erziehung von Mädchen und Frauen einzusetzen seien, die man für weniger …

Experimentalvorführungen waren denn auch zunächst keineswegs nur eine Sache der Universitäten, sondern auch eine Sache der Jahrmärkte, der Salons, der Geheimgesellschaften. In jedem Fall aber waren sie Vorträge. Ja, die Experimentalvorführungen machten das Format des Vortrags erst richtig populär. Besonders beliebt waren die Experimentalvorführungen, in denen es um die Entdeckung der Elektrizität ging.

Dabei wirkten Publikum und Demonstrator bei der Entwicklung neuer elektrischer Vorrichtungen zuweilen zusammen. Dem Vernehmen nach wurde sogar die Leidener Flasche, das erste Speichermedium für Elektrizität, auf diese Weise entwickelt: Der Kaufmann Andreas Cunaeus …

In den Vorführungen der sogenannten Elektrisierer, die über die Jahrmärkte zogen, passierte etwas, es ereignete sich etwas bisher nicht Gesehenes, eine unsichtbare Kraft kam zur Erscheinung in Form eines Blitzes, eines Funkenschlags. Diese Erfahrung veränderte die Erwartungen, die man an Vorträge hatte. Fortan sollte auch in den Vorträgen, die nur aus Worten bestanden, nicht mehr nur ein Text vorgetragen werden. Auch hier sollte sich etwas Verborgenes zeigen – vielleicht in Form eines Geistesblitzes, der plötzlich den Vortragenden und mit ihm das ganze Auditorium durchzuckt. Mit der Elektrizität eröffnete sich ein neues metaphorisches Feld …

So verglich Heinrich von Kleist den Vorgang der »allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« mit dem Vorgang der elektrischen Aufladung und Entladung, wie er in der Leydener Flasche geschah. Schließlich hatte sich gezeigt, dass Menschen Elektrizität leiten konnten. Kurz nach Erfindung der Leydener Flasche, also 1746, hatte der französische Elektrisierer Nollet 180 Gardesoldaten in Anwesenheit des französischen Königs Ludwig des XV. einander bei den Händen fassen und einen großen Kreis um eine Leidener Flasche bilden lassen. Dann elektrisierte er den ersten …

Immer wieder hatten Elektrisierer ihrem Publikum ganz wörtlich die Haare zu Berge stehen lassen und gezeigt, wie elektrische Ladung tote Frösche wieder in Bewegung versetzen konnte. Offenbar flößte Elektrizität dem Nervensystem Leben ein. Und ging es beim lebendigen Vortrag nicht genau darum: dem Geist Leben einzuflößen, die geistigen Kräfte der Zuschauer zur Selbstständigkeit zu erwecken? War der Vortrag also nicht tatsächlich eine besondere Form, Elektrizität fließen zu lassen? Statt lediglich über Elektrizität vorzutragen, schienen die Experimentalvorführungen der Elektrisierer …

Wozu Elektrizität darüber hinaus gut sein könnte, davon hatten die frühen Elektrisierer übrigens keine besonders genaue Vorstellung. Man warf ihnen daher vor, dass der elektrische Experimentalvortrag trotz aller Versprechen doch eigentlich nur ein Spektakel sei. Kann man den Experimentalvortrag der Elektrisierer also vielleicht als das erste in der Reihe der elektronischen Unterhaltungsmedien betrachten? Ein Medium, das in der Vorführung der elektrischen Effekte nichts anderes tut, als allmählich herauszufinden, wie es selbst mittels

Elektrizität kommunizieren könnte? Haben wir es hier mit dem ersten Medium zu tun, das selbst die Message …

Achte Szene

Während des folgenden Texts wird die Stimme der Vortragenden mit einem Voice-Changer verändert und erscheint allmählich immer tiefer.

Mit dem kleinen Dorf Hydesville im Staate New York war nicht viel los, bis in den 1840er Jahren die erste Telegraphenleitung der USA den Ort durchquerte. Bald darauf trat im Haus der Schwestern Fox ein übernatürliches Phänomen auf: Scheinbar aus dem Nichts wurden Klopfzeichen laut, die sich als ein quasi-telegraphischer Kanal aus dem Jenseits entpuppten. Der Kanal schien sich alsbald überall dort zu öffnen, wo die Schwestern Fox auftauchten. Die Kunde verbreitete sich schnell und so gingen die Schwestern Fox auf Vortragsreise, um ihre Klopfkommunikation landauf landab für die Kontaktaufnahme mit Verstorbenen zur Verfügung zu stellen. Irgendwann stellte sich heraus, dass die Schwestern das Klopfen mit einer virtuosen Form des Tapdances selbst erzeugten. Nichtsdestoweniger begründete ihr öffentliches Auftreten eine Bewegung: Überall in den USA traten nun Dutzende von weiblichen Medien an die Öffentlichkeit und beanspruchten, die Toten fänden in ihnen eine Stimme. Dabei erwies sich die quasi-telegraphische Klopfkommunikation schnell als zu umständlich: Vor ihren Auftritten fielen die Rednerinnen kurzerhand in Trance, traten ans Rednerpult und ließen dann die Toten frei zum Publikum sprechen. Auch was die Toten den Lebenden zu sagen hatten veränderte sich; es wurde ausführlicher, fundierter, nahm mehr und mehr die Form vollständiger Vorträge an; etwa zum Thema der Transzendentalphilosophie oder der Astronomie oder der Sklaverei.

Dieses Foto zeigt Achsa White Sprague, eine besonders erfolgreiche Vortragende dieser Zeit. Ihre Auftritte machten Eindruck, und bemerkenswert ist, dass kein Anwesender sie jemals des Betrugs bezichtigt hat. Warum eigentlich nicht? Um das zu erklären, gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass Frauen niemals zuvor vom Katheder aus das Wort an ein gemischtgeschlechtliches Publikum gerichtet hatten. Damit war die pure Tatsache, dass eine junge Frau in eloquenter und fundierter Weise über philosophische und wissenschaftliche Themen sprach, bereits Beweis genug, dass tatsächlich ein toter Mann durch sie sprach. Und es war tatsächlich dieser Kniff, mit dem Frauen erstmals in großer Zahl das Katheder eroberten – als Medien traten sie auf die Szene des Vortragswesens.

Den nun folgenden Simulationsversuch wollen wir daher dem Andenken von Achsa White Sprague widmen.

Am Rednerpult werden zwei Antennen ausgefahren, ein elektrischer Kontakt wird hergestellt, ein Tuner angebaut.

Wir werden nun – mit Ihrer Unterstützung – versuchen, den Geist einiger verstorbener Vortragender zu beschwören. Dafür haben wir das Katheder in einen elektromagnetischen Vortragsempfänger umgebaut. Der Versuch wird folgendermaßen vor sich gehen.

Durch unsere gemeinsame Konzentration werden wir den Geist einer Vortragenden oder eines Vortragenden zunächst dazu bringen, sich hier auf dieser Tafel, die Sie hier projiziert sehen können, zu manifestieren und zwar mit ihren oder seinen Initialen.

Wir werden diese Initialen dann in den Vortragsempfänger eingeben, um die richtige Frequenz einzustellen. Ich gehe davon aus, dass Sie mit der Methode, Geisterstimmen aus dem Äther zu empfangen alle mehr oder weniger vertraut sind und werde hier nicht weiter ins Detail gehen. Sind Sie bereit?

Versuch folgt.

Der Vortragsempfänger wird eingeschaltet – Rauschen. Auf der Tafel erscheint nach einiger Zeit die Signatur »HA«. Die Buchstaben werden in den Tuner eingegeben. Eine historische Aufnahme tritt aus dem Rauschen hervor:

»Das Wagnis der Öffentlichkeit scheint mir klar zu sein: Man exponiert sich – im Lichte der Öffentlichkeit – und zwar als Person. Wenn ich auch der Meinung bin, dass man nicht auf sich selbst reflektiert in der Öffentlichkeit erscheinen und handeln darf, so weiß ich doch, dass im Handeln die Person in einer Weise zum Ausdruck kommt, wie in keiner anderen … – im Handeln und Sprechen, das Sprechen ist eine Form des Handelns – wie in keiner anderen Tätigkeit. Also das ist das eine. Das zweite Wagnis ist: Wir fangen etwas an, wir schlagen unseren Faden in ein Netz der Beziehungen; was daraus wird, wissen wir nie. Wir sind alle darauf angewiesen zu sagen, ›Herr, vergib Ihnen, was sie tun, sie wissen nicht, was sie tun‹. Das gilt für alles Handeln, einfach ganz konkret, weil man es nicht wissen kann. Das ist ein Wagnis. Und nur würde ich sagen – abschließend – dass dieses Wagnis nur möglich ist, im Vertrauen auf die Menschen. Das heißt in irgendeinem, schwer zu fassenden, grundsätzlichen«

Rauschen.

Ein zweiter Versuch mit dem gleichen Procedere. Die Signatur »JD« erscheint.

»This will, no doubt, be like a profession of faith. The profession of faith of a professor who will act, as if he were nevertheless asking your permission to be unfaithful or act like a traitor to his habitual practice. So here is the thesis, in direct and broadly simple terms, that I will submit for your discussion. In truth it will be less a thesis or even an hypothesis but a declaring of engagement, an appeal in the form of a profession of faith, faith in the university and within the university faith in the humanities of tomorrow. … To link in a certain way faith to knowledge, or faith in knowledge, is to articulate movements that could be called performative with constative, descriptive or theoretical movements. A profession of faith, a commitment, a promise, an assumed responsibility, all that calls not upon discourses of knowledge, but upon performative discourses that produce the events they speak of. One will therefore have to ask oneself, what ›professing‹ means, what is one doing, when performatively one professes, or when one exercises a ›profession‹ and singularly the profession of ›professor‹. I will thus rely, and at length, on Austin's classic distinction between performative speechacts and constative speechacts. This distinction will have been an event in this century, and it will first have been an academic event, an academic event …«

Rauschen.

Neunte Szene

Der Vortrag wird offiziell für beendet erklärt. Das Publikum wird jedoch aufgefordert, Fragen zu stellen und zwar in schriftlicher Form. Die Fragen werden – wieder mithilfe der Live-Kamera über die Vortragende projiziert. Die Vortragende antwortet, ohne die Fragen lesen zu können.

Eine Auswahl von Fragen, die bisher gestellt worden sind:

a) Was passierte mit den restlichen Soldaten, nachdem der erste elektrisiert worden war?
b) Es wurde gesprochen über Momente, in denen der Vortragende abgelenkt ist und man selbst somit mehr aufpasst. Warum war dann die Vortragende selbst so selten abgelenkt während ihres Vortrags?
c) Wie funktioniert der Empfänger?
d) Was ist der Unterschied zwischen einer *Lecture* und einer *Performance*?
e) Why was the beginning so good?

Die Antworten:

a) Vielen Dank, es ist sehr freundlich, dass Sie mich danach fragen. Also, die Vorträge, die mir am meisten bedeuten, sind diejenigen, die in gewisser Weise über sich selbst sprechen, die also nach dem Prinzip der Selbstexemplifikation verfahren. Wie der eben gehörte Vortrag von Jacques Derrida, in dem er über den Akt des ›professer‹ spricht und sich damit im Akt des Vortragens, des ›professer‹, gewissermaßen selbst zum Beispiel wird. Ein anderes Beispiel ist die berühmte Antrittsvorlesung von Michel Foucault »Die Ordnung des Diskurses«, die damit beginnt, dass Foucault von dem Diskurs, dem Vortrag spricht, den er selbst gerade zu halten beginnt.

b) Ja, es freut mich, dass Sie auf die politische Dimension noch einmal hinweisen. Mir ist der Vortrag in diesem Zusammenhang vor allem als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit wichtig. Moderne Wissenschaft basiert ja prinzipiell darauf, dass jede Stimme, die ein Argument vortragen will, Gehör finden muss. Allerdings wissen wir genug über Disziplinen und Diskurse um sicher zu sein, dass wissenschaftliche Einrichtungen selbst diesem Anspruch kaum gerecht werden. Deshalb ist es von Bedeutung, dass gerade der öffentliche Vortrag ein Format ist, das immer schon besonders intensiv von Leuten genutzt wurde, die in den wissenschaftlichen Institutionen keinen Platz fanden. Oft haben solche Leute eine Art parasitärer Strategie entwickelt und sich selbst in den Dienst der sogenannten Popularisierung der Wissenschaft gestellt, das heißt sie haben sich als Mittler zwischen der disziplinären Wissenschaft und der Öffentlichkeit in Szene gesetzt, um auf dieser Basis ihre eigenen, womöglich abwegigen Theorien in den öffentlichen Diskurs einzuschleusen.

c) Sicher wäre das denkbar, zum Beispiel in einer Art ›Vortrags-Karaoke‹: In einer nach vorne offenen Kabine müsste der Besucher einen Kopfhörer aufsetzen und könnte dann zwischen verschiedenen prominenten historischen Vorträgen wählen, die eingespielt werden – hörbar nur für den Besucher. Der Besucher hätte dann die Aufgabe, den Vortrag durch seine eigene Stimme an die Umgebung zu übertragen, den Vortrag also mitzusprechen. Man könnte in der Einspielung jeweils Pausen programmieren, so dass der Besucher darüber hinaus die Möglichkeit hätte, die Pausen mit eigenen Worten zu füllen.

d) Kennen Sie dieses Spiel, bei dem eine Person so vor der anderen steht, dass die Arme der hinteren Person als Arme der vorderen Person erscheinen? Die hintere Person denkt sich dann einen Begriff aus, über den die vordere Person vortragen soll. Und während die vordere Person vorzutragen beginnt, ohne zu wissen worüber eigentlich, gibt die hintere Person der vorderen Person nur mittels ihrer Gestik zu verstehen, wovon die Rede sein soll beziehungsweise ob die Vortragende auf dem richtigen Weg ist oder nicht. Ich

meine …, ich denke, man muss sich das ganz konkret vorstellen: vor – hinter.

e) Das ist eine sehr gute Frage, die ich nicht durch eine Antwort verderben möchte.

Literatur

Boehm, Gottfried (1995): »Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache«. In: Ders./Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München: Fink, S. 23-40.

Cage, John (1987): »Vortrag über nichts«. In: Ders., *Silence*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 6-36.

Campe, Rüdiger (2002): »›Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit‹. Evidenz im 18. Jahrhundert«. In: Roland Borgads/Johannes F. Lehmann (Hg.), *Diskrete Gebote. Geschichte der Macht um 1800,* Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 15-32.

Crary, Jonathan (2002): *Aufmerksamkeit: Wahrnehmung und moderne Kultur,* Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Dilly, Heinrich (1994): »Die Bilderwerfer: 121 Jahre kunstwissenschaftliche Projektion«. In: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Im Bann der Medien, Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, S. 134-164.

Felt, Ulrike (2000): »Die Stadt als verdichteter Raum der Begegnung zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit«. In: Constantin Goschler (Hg.), *Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin 1870-1930,* Göttingen: Franz Steiner, S. 185-220.

Fichte, Johann Gottlieb (1910): *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre und Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, Leipzig: o. Verlagsangabe.

Fischer, Walter W.G. (Hg.) (1943): *Hochschullehrer. Zeugnisse der Schüler*, Karlsbad und Leipzig: Kraft.

Fleck, Ludwik (1980): *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und vom Denkkollektiv,* Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Grimm, Herman(n) (1892/1980): »Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons«. In: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie: eine Anthologie,* Bd. I: 1834-1912, München: Schirmer/Mosel, S. 200-205.

Kant, Immanuel (1974): *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Band 3&4, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Kleist, Heinrich von (1996): *Sämtliche Werke, Briefe I*, Bd.4, Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern.

Oesterreich, Peter L. (1999): »Erfindung des Absoluten. Die Entdeckung des rhetorischen Geistes der Metaphysik«. In: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch.* Bd. 18*: Rhetorik und Philosophie,* Tübingen: Niemeyer, S. 114-127.

Pestalozzi, Johann Heinrich (1944): »Wie Gertrud ihre Kinder lehrt«. In: Ders., *Gesammelte Werke,* Bd. 9, Zürich: Rascher, S. 49-324.

Peters, Sibylle (2003): »Performative Writing 1800/2000? Evidenz und Performanz in der medialen Refiguration des Wissens«. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen/Basel: Francke, S. 99-116.

Peters, Sibylle (2005): »Actio, Affekt, Anschauung: die ›Performance Denken‹. Figuren des wissenschaftlichen Vortrags um 1800«. In: *KulturPoetik*, Bd. 5 (1/2005), S. 31-50

Ridl, Peter Philipp (1997): *Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und Geschichte um 1800*, Tübigen: Niemeyer.

Ruchatz, Jens (2003): *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion,* München: Fink.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1927): »System des transzendentalen Idealismus«. In: Ders., *Werke,* Bd. 2*: Schriften zur Naturphilosophie*, München: Beck, S. 327-634.

Schleiermacher, Friedrich (1964): »Gelegentliche Gedanken über Universitäten in deutschem Sinn«. In: Ernst Anrich (Hg.), *Die Idee der Deutschen Universität,* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 219-308.

Stein, Siegfried Theodor (1887): *Die optische Projektionskunst im Dienste der exakten Wissenschaften. Ein Lehr- und Hilfsbuch zur Unterstützung des naturwissenschaftlichen Unterrichts,* Halle: Knapp.

Strauss, David Friedrich (1895): *Ausgewählte Briefe,* Bonn: Strauß.

Wenk, Silke (1999): »Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion«. In: Sigrid Schade/Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen: zwischen Kunst und Medien.* München: Fink, S. 292-305.

Zahlen- und Menschenbilder

Die üblichen Verdächtigen.
Das Bild des Kriminellen bei Quetelet und Galton

Paul Fleming

Während es sicherlich schon immer durchschnittliche Menschen gegeben hat, ist der Begriff selbst, als Produkt der modernen Sozialstatistik des 19. Jahrhunderts, relativ neu. Im Zuge der zunehmenden Bedeutung von Statistiken lösen Wahrscheinlichkeiten, Neigungen und Tendenzen die bisherigen Zentralkategorien, sei es die der Seele oder der Vernunft, in den Diskussionen über das Wesen des Menschen ab. Bezeichnete die Aufklärung das Individuum als Sitz der Vernunft, so verlagerte die junge Disziplin der Statistik diesen Ort der Ratio vom Subjekt zur Gesellschaft. Denn selbst wenn das Individuum dem Diktat der Vernunft nicht folgt oder nicht folgen kann, zeigt die Gesellschaft als Ganzes eine bemerkenswerte Regelmäßigkeit und Berechenbarkeit, eine Art universeller ›Rationalität‹ innerhalb einer Welt, die sonst von individueller ›Irrationalität‹ bestimmt zu sein scheint (vgl. Gigerenzer 1989: 37-38). Aus dem scheinbaren Chaos der individuellen Handlungen entsteht so ein konsequentes Handlungsmuster, das innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit erforscht, kalkuliert und vorhergesagt werden kann. Der Name für diese Stabilität in großen Zahlen ist *l'homme moyen*.

Zwei Denker im Besonderen, die jedoch hinsichtlich ihrer Einschätzung und Mobilisierung dieses theoretischen Begriffs prinzipiell gegensätzliche Ansichten vertreten, bestimmen den Diskurs über den durchschnittlichen Menschen im 19. Jahrhundert: der belgische Statistiker Adolphe Lambert Quetelet, der den Begriff in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts einführte, und der britische Wissenschaftler und Statistiker Francis Galton, der 1883 den Begriff ›Eugenik‹ prägte. Nach Quetelet handelt es sich beim Durchschnittsmenschen um ein statistisches Konglomerat und eine Vergleichsfigur, anhand derer sich die Tendenzen einer Gesellschaft kristallisieren und verständlich machen lassen. Als Erzeugnis einer Reihe von Zahlen ist Quetelets durchschnittlicher Mensch ein moderner numerischer Jedermann, welcher zugleich ein Niemand ist. Er ist – laut Quetelet – »un être fictif« (Quete-

let 1835: 44), dem mehr Wahrheitsgehalt zukommt als jedem Einzelnen. Im Durchschnittsmenschen findet sich der gesellschaftliche Schwerpunkt, der als aus der Gruppe abgeleiteter gleichzeitig deren Neigungen bestimmt. Als eine Abstraktion stellt er so einerseits die gesellschaftlichen Tendenzen zusammengefasst dar, sagt andererseits aber nichts über das jeweilige Individuum aus. Da Statistik auf dem Gesetz der großen Zahl beruht, kann sie zwar relativ präzise Auskunft über eine Gruppe, nicht aber über das Individuum in seiner Individualität geben. Um 1880 versuchte Galton dieses Problem statistischer Abstraktion auf zwei Weisen zu lösen: Zum einen schloss er an Entwicklungen der vorherigen Jahrzehnte an, die dazu führten, statistische Daten zu differenzieren und die Gesellschaft nach Klassen oder Gruppen zu untersuchen (vgl. Gigerenzer 1989: 48-53): In diesem Sinne ging es Galton nicht länger um allgemeine durchschnittliche Menschen, sondern um durchschnittliche Typen innerhalb einer Gesellschaft. Zum anderen strebte Galton eine Verbildlichung der abstrakten Evidenz der Zahlen an. Durch die fotomechanische Methode der Überlagerung mehrerer Bilder entwickelte Galton die von ihm so genannte »pictorial statistics« (Galton 1919: 233): die Verwandlung abstrakter Zahlen in ein konkretes Bild.

Der vorliegende Aufsatz untersucht das Verhältnis zwischen Bild und Statistik, zwischen konkreter Evidenz und generellen Tendenzen anhand von Quetelets und Galtons jeweiligen Thesen zur Kriminalität. Quetelet verwendet die Anhäufung statistischer Daten, um den Beweis dafür zu liefern, dass ein Verbrechen nicht mit dem Individuum, sondern mit den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen beginnt, weshalb jede Beschäftigung mit Kriminalität mit der Untersuchung der Gesellschaft als ganzer beginnen müsse. Da Galtons eugenische Projekt mit dem Individuum (oder, genauer gesagt, mit der Erzeugung des Individuums aus zwei erblichen Stämmen) beginnt und endet, determiniert allein die Qualität der Individuen die Gesellschaft. Um den Kriminellen besser identifizieren und isolieren zu können – das heißt um ihn als Typus vorhersehbar und erkennbar zu machen –, muss der Durchschnittsmensch (hier als verbrecherischer Typus) konkretisiert und in einer deutlichen Form sichtbar gemacht werden. Galton verwendet deshalb die relativ neue Technologie der Fotografie, um übereinander gelagerte Bilder oder Fotomontagen der menschlichen ›Klassen‹ zu erstellen, die Namen wie ›Krankheit‹, ›Gesundheit‹ oder ›Kriminalität‹ erhalten. Dies geschieht in der Hoffnung, ›bildliche Evidenz‹ für sogenannte höhere und niedrigere Typen bereitzustellen.

1. Der durchschnittliche Mensch und die Kriminalität

Quetelets theoretische Modelle für das, was er ›soziale Statistik‹, ›soziale Physik‹ oder ›moralische Statistik‹ nannte, gingen auf Astronomie und Wahrscheinlichkeitstheorie zurück. Seine große Einsicht bestand darin, die für die Positionierung der Planeten verwendeten Methoden auch auf menschliches Sozialverhalten anzuwenden. Quetelet entdeckte, dass nicht nur ›natürliche‹ Ereignisse wie Geburten und Todesfälle sondern auch scheinbar freiwillige Handlungen wie Suizid- und Mordraten in großem Maßstab betrachtet eine erstaunliche Regelmäßigkeit aufweisen. Auf der Grundlage einer angemessenen Stichprobe siedelt sich deshalb soziales Verhalten auf der Normalverteilung der Glockenkurve an. Quetelet beschreibt die Voraussetzungen seiner Methode in »Sur l'homme et le développement de ses facultés« (1835) folgendermaßen:

»Ainsi, les phénomènes moraux, quand on observe les masses, rentreraient en quelque sorte dans l'ordre des phénomènes physiques; et nous serions conduits à admettre comme principe fondamental dans les recherches de cette nature, que *plus le nombre des individus que l'on observe est grand, plus les particularités individuelles, soit physiques, soit morales, s'effacent et laissent prédominer la série des faits généraux en vertu desquels la société existe et se conserve*.« (Quetelet 1835: 37)

Nimmt die Masse der gesammelten Daten zu, so beginnt sich eine Ordnung und Uniformität zu zeigen, die den Resultaten aus den Naturwissenschaften ähnelt. ›Normales‹ Verhalten gruppiert sich um ein Zentrum, wodurch ein Bild der Gesellschaft in ihren generellen, vorhersehbaren Tendenzen entsteht, während Idiosynkrasien in den Hintergrund treten. Es überrascht nicht, dass relativ statische Attribute wie Gewicht und Größe zu einem Mittelwert neigen. Neu dagegen erscheint Quetelets Entdeckung, dass so genannte ›moralische Phänomene‹ – die, aus der Perspektive des freien Willens betrachtet, keiner berechenbaren Wahrscheinlichkeit folgen, sondern beträchtlich schwanken sollten – ebenfalls einer statistischen Stabilität unterliegen. Mit Verwunderung erkennt Quetelet, dass sich die Anzahl der Morde und Verurteilungen sowie die Art der Tatwaffen in Frankreich mit relativ hoher Präzision jährlich wiederholen:

»Cette constance avec laquelle les mêmes crimes se reproduisent annuellement dans le même ordre et attirent les mêmes peines dans les mêmes proportions, est un des faits les plus curieux que nous apprennent les statistiques des tribunaux.« (Quetelet 1835: 34)

Die emphatische Wiederholung von ›même‹ in diesem Passus ist kaum zu übersehen. Trotz aller Individualität und freiem Willen ergibt sich

eine gesellschaftliche Uniformität der Handlungs- und Entscheidungsweisen, die sich im Gesetz der großen Zahl zeigt. Quetelets paradoxe Formulierung – ›moralische Statistik‹[1] – erhält hier ihre konkrete Bedeutung: Es gibt eine Regelmäßigkeit der ›moralischen‹ Handlungen, deren Wahrscheinlichkeit den Status einer Wissenschaft annimmt. Aus der Distanz, die die Statistik gewährt, gibt es nach Quetelet deshalb nur *eine* Erklärung für das Auftreten von Kriminalität: »Regularity of statistics points not to willful actions but to the dominant influence of underlying social forces« (Quetelet 1843: X). Die Konsequenzen dieser Betonung gesellschaftlicher Einflüsse vor der individuellen Verantwortung sind weit reichend: Es folgen daraus nicht nur Debatten über den freien Willen (vgl. Porter 1986: 151-192), sondern notwendigerweise auch ein neues Bild der Menschheit, das einen Satz von Marx vorwegnimmt: »In seiner Wirklichkeit ist es [das menschliche Wesen, P.F.] das ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse« (Marx 1969: 6). Quetelet war jedoch kein protomarxistischer Revolutionär. Sein Ziel bestand zum einen darin, die verhältnismäßige Stabilität der Gesellschaft bloßzulegen. Zum anderen legte er größten Wert auf die Verabschiedung von Gesetzen, die auf Grundlage seiner Einsicht in gesellschaftliche Tendenzen Elend beseitigen sollten.[2]

Quetelets durchschnittlicher Mensch liefert ein Bild der Gesellschaft in ihrer Regelmäßigkeit, aber gerade weil er als Abstraktion notwendigerweise alle individuellen Merkmale ausblendet, sagt er letztlich herzlich wenig über Individuen aus: »Car c'est encore le cas de faire observer ici que les lois générales relatives aux masses sont essentiellement fausses, étant appliquées à des individus.« (Quetelet 1835: 504) Dies stellt jedoch kein Problem für Quetelets soziale Physik dar, sondern ist gerade deren Pointe. Vom Individuum abzusehen, hat den Vorteil, dass die Bedeutung des Zufalls und der Willkür minimal, ja sogar unbedeutend wird. Die Wahrheit liegt im Ganzen, auch wenn die Motivation jedes Einzelnen unberechenbar bleibt. Sobald genug Daten gesammelt sind, findet Quetelet die absolute Beweiskraft in den Resultaten: »[M]undem regent numeri« schreibt er – »Zahlen regieren die Welt« (Porter 1986: 45).

Moralität und Kriminalität werden dann bei Quetelet letztendlich sozialwissenschaftliche Phänomene, die sich nicht auf den freien Wil-

1. Quetelet war jedoch nicht der erste, der den Begriff ›moralische Statistik‹ verwendete. Vgl. Guerry 1833.

2. »That is, the social physicist can learn how to avoid disorder and social turmoil, which Quetelet assumed to be inessential or perturbational. He also found congenial the consequence of his model that crime was a social responsibility, subject to social amelioration, and that the criminal was more a victim than an agent.« (Gigerenzer 1989: 43)

len des Individuums reduzieren lassen. Die aus der Statistik abgeleitete Evidenz ist für ihn unwiderlegbar: »C'est elle [die Gesellschaft, P.F.], en quelque sorte, qui prépare ces crimes, et la coupable n'est que l'instrument qui les exécute« (Quetelet 1835: 35). Nicht das Individuum sucht und findet Möglichkeiten zum kriminellen Handeln; denn wäre dies der Fall, dann müsste die Anzahl der jährlichen Straftaten fluktuieren. Vielmehr verweist die Regelmäßigkeit, mit der Verbrechen geschehen, darauf, dass gesellschaftliche Verhältnisse den Grund für illegale Handlungen bereiten. Das Individuum setzt einfach nur das in die Tat um, was die Gesellschaft bereits in Gang gebracht hat. Die Umkehrung des bestimmenden Verhältnisses zwischen dem Individuum und der Gesellschaft hat Folgen für Quetelets implizite Programmatik des Durchschnittlichen: »*Il est un budget qu'on paie avec une régularité effrayante, c'est celui des prisons, des bagnes et des échafauds; c'est celui-là surtout qu'il faudrait s'attacher à réduire*« (ebd.: 35). Es gibt bei Quetelet kein Zusammentreiben der üblichen Verdächtigen. Die Uniformität der Statistik verdammt nicht den Verbrecher, sondern die Gesellschaft, die solche Taten ermöglicht.

2. Bildliche Statistik

Indem er der Gesellschaft mehr Bedeutung zumisst als dem Individuum, unternimmt Quetelet zugleich eine Neubestimmung des Genies, das für Galtons Eugenik – wie der Titel seiner Studie von 1869 »Hereditary Genius« zeigt – von solch großer Bedeutung sein wird. Während das Genie im 18. Jahrhundert ausschließlich durch ein angeborenes Talent bestimmt wurde, setzt Quetelet das Genie in ein direktes Verhältnis zum sozialen Ganzen. Das Genie kann nur so talentiert, so außerordentlich sein wie die Gesellschaft selbst. Die Neigung zum Genie und zum Fortschritt steht und fällt mit dem Zustand des Durchschnitts, da Quetelet zufolge eine direkte kausale Verbindung zwischen dem Ganzen und dem Teil, zwischen der Gesellschaft und dem Individuum besteht:

»Les grands événements ont leurs nécessités comme les grands hommes; et comment cela pourrait-il nous surprendre, quand nous avons vu que les actions mêmes des simples individus ont leur nécessités, quand nous avons vu que d'une organisation sociale donnée, dérive, comme conséquence nécessaire, un certain nombre de vertus et de crimes, et que crimes sont de telle ou telle nature, sont exécutés avec tels ou tels instruments?« (Ebd.: 514)

Sowohl der außerordentliche wie auch der einfache Mensch unterstehen demselben Gesetz der Notwendigkeit. Die sozialen Umstände, die Verbrechen verursachen, bringen gleichermaßen das Genie hervor.

Galton, der das Los der Menschen durch selektive Fortpflanzung verbessern wollte, teilte Quetelets progressiv-politische Ansichten und Ambitionen nicht. Obwohl Galton in dem Buch, das aufgrund seines Titels – »Inquiries into Human Faculty and its Development« – als direkte Antwort auf Quetelets Hauptwerk gelesen werden kann, die heute berühmte Unterscheidung zwischen ›nature‹ und ›nurture‹ geprägt hat, ist Erziehung (›nurture‹) in Galtons Denken fast bedeutungslos. Bei Galton wurzelt alle Entwicklung in Vererbung. Ob Genius oder Verbrecher – die Anlagen sind angeboren. Deshalb kann die Gesellschaft nicht durch die Verbesserung der Verhältnisse für alle verändert werden, sondern nur durch die Beschleunigung und Manipulation von Darwins Prozess der ›natürlichen Auslese‹.[3] In seinen Essays zur Eugenik, verfasst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, schlägt Galton deshalb eine doppelte Strategie für die selektive Reproduktion vor: 1) Fortpflanzungsverbot für die so genannten unteren Klassen und 2) die Beförderung von Umständen, die Menschen von so genannter höherer Abstammung zur Fortpflanzung motivieren. Der Fortschritt der Menschheit ist in diesem Ansatz nicht durch die Pflege der Mittel- oder Unterklassen zu erreichen – dies würde nach Galton nur Mittelmäßigkeit und Verderbtheit reproduzieren –, sondern durch die Verhinderung der Weitervererbung ihres Erbguts. Es wäre »a great benefit to society if all habitual criminals were resolutely segregated under merciful surveillance and peremptorily denied opportunities for producing offspring« (Galton 2004: 20; vgl. ebd.: 62). Mit dem so genannten »favoured stock« (ebd.: 24) ist natürlich genau entgegengesetzt zu verfahren. Frauen sollen dazu ermuntert werden, früh zu heiraten, um mehr Kinder gebären zu können. Und ironischerweise gilt es, eine Form des Wohlfahrtsstaates gerade für die Privilegierten zu errichten, der diese zur Reproduktion motivieren soll.[4] Kaum bedarf es des Kommentars, dass solche Gedankengänge mit Auschwitz ihre barbarische Konsequenz erreichen.

Galton setzte anfangs große Hoffnungen auf die Fotografie als Hilfsmittel bezüglich seiner Absicht, die Begabten vom Rest abzusondern. Er entwickelte in der Folge mehrere komplizierte Techniken[5]

3. Galton verfehlt – oder vernachlässigt – die fundamentale Rolle der Kontingenz und den daraus folgenden wesentlichen Mangel an Teleologie bei Darwin.

4. »The means that might be employed to encompass these ends are dowries, especially for those to whom moderate sums are important, assured help in emergencies during the early years of married life, healthy homes, the pressure of public opinion, honours, and above all the introduction of motives of religious or quasi-religious character« (Galton 2004: 25).

5. Für eine eingehende Darstellung von Galtons Technik vgl. den Anhang »Composite Portraiture« in Galton 1919, S. 221-242 sowie Pearson 1930, Bd. 3, S. 283-298.

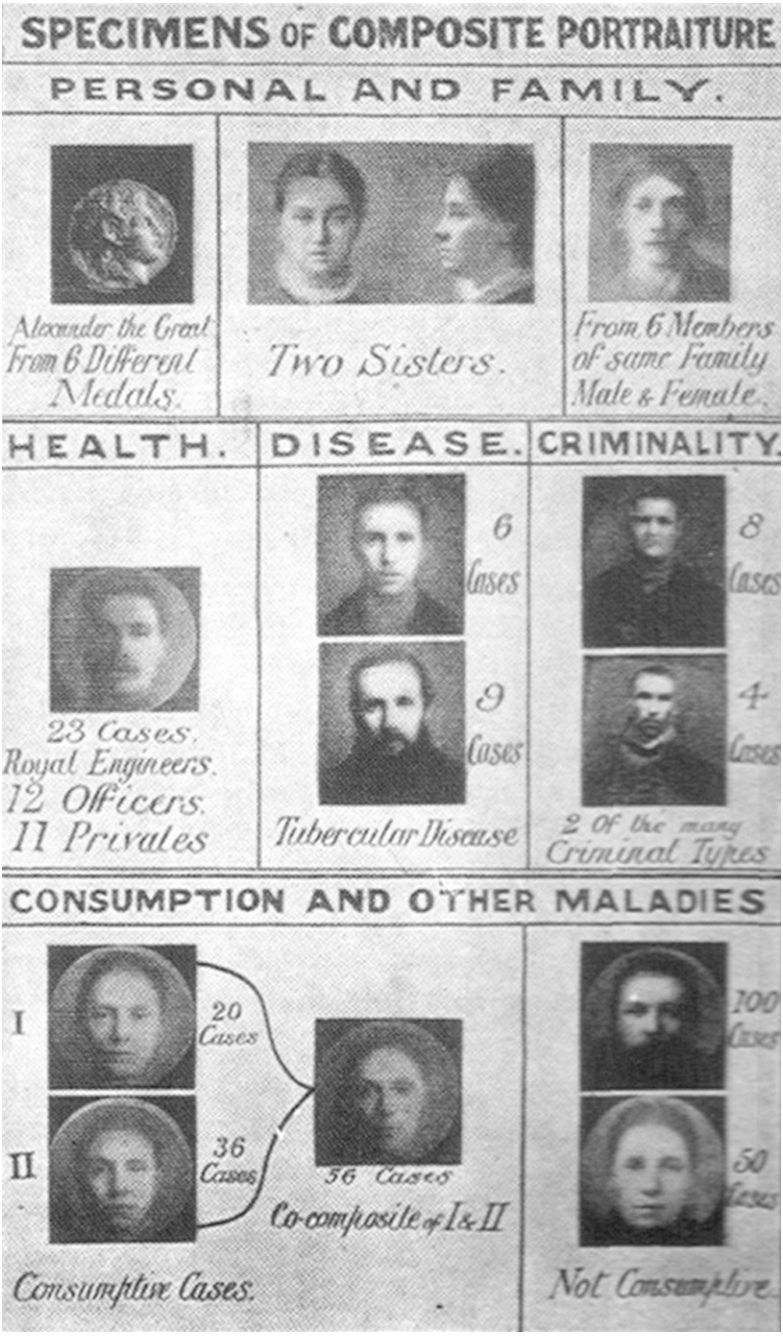
zur Produktion von Fotomontagen, die die abstrakte numerische Information statistischer Tabellen in ein einfaches überzeugendes Bild umwandeln sollten. Galtons paradoxe Bezeichnungen für sein Verfahren – »pictorial statistics« (Galton 1919: 233) oder »pictorial averages« (ebd.: 239) – sind programmatisch zu verstehen, da die übereinander gelagerten Bilder die Glockenkurve in ein Bild fassen sollen:

»Those of its outlines are sharpest and darkest that are common to the largest number of the components; the purely individual peculiarities leave little or no visible trace. The latter being necessarily disposed equally on both sides of the average, the outline of the composite is the average of the components.« (Ebd.: 233)

Die Logik der Glockenkurve beherrscht Galtons Auffassung der Bildmontage: Jedes Element in der Fotomontage entspricht angeblich einem statistischen Messwert und da, wo das Bild (aus Bildern) zu einem klaren Umriss gelangt, sollen sich die gemeinsamen, übereinstimmenden Eigenschaften zeigen. Dagegen finden sich in den Unschärfen Spuren der abweichenden, nicht gemeinsamen Eigenschaften.

Ulrich Baer hat gezeigt, dass »[t]he medium of photography *always* raises the question of the relationship between seeing and knowing« (Baer 2002: 87). Die von Galtons Bildmontagen aufgeworfene Frage ist dann: Wer oder was wird hier überhaupt gesehen und was wird dadurch erkannt? Die theoretische Prämisse von Galtons Fotomontagen kann gleichsam als Radikalisierung von Lavaters Physiognomie verstanden werden. Für Lavater ist der Körper unmittelbarer Abdruck und Abschrift des psychologischen Charakters; um Einblick in die Seele eines anderen zu gewinnen, ist einfach der Körper zu lesen. Alle Beweise liegen auf der Oberfläche. So schreibt Lavater: »Dieß Aeußerliche und Innere stehen offenbar in einem genauen, unmittelbaren Zusammenhang. Das Aeußerliche ist nichts, als die Endung, die Grenzen des Innern, und das Innere eine unmittelbare Fortsetzung des Aueßern. Es ist also ein wesentliches Verhältniß zwischen seiner Außenseite und seinem Inwendigen« (Lavater 1884: 23). Lavater zufolge prägt sich die Charaktereigenschaft als eine deutliche und deutbare Spur aus. Galton denkt diese physiognomische Vorstellung eines »genauen, unmittelbaren Zusammenhang[s]« zwischen Innerem und Äußerem nur zu Ende, wenn er vertritt, dass *alle* Individuen eines Typs (gesund, kriminell, intelligent und so weiter) körperlich dieselben lesbaren Beweisspuren aufweisen müssten. Wenn alle Menschen eines Typs denselben Charakter teilen, dann sollte sich, montiert man die einzelnen Bilder übereinander, ein kohärentes Bild des inneren Wesens – als Abdruck einer gemeinsamen Seele – ergeben. Kurzum: Was hier gesehen werden soll, ist eine kollektive Seele, eine Art statistische Einheit, die in *einem* Gesicht ausgedrückt und wieder erkennbar wird (Abb. 1).

Abbildung 1: Francis Galton: Inquiries into Human Faculty



Alan Sekula beschreibt daher Galtons ›bildliche Statistik‹ als eine Art Archiv im Taschenformat, das die unterschiedlichen, in dem Archiv (hier: der statistischen Tabelle) zusammengetragenen Daten in ein unwiderlegbares Beweisstück komprimiert:

»[T]he Galtonian composite can be seen as the collapsed version of the archive. In this blurred configuration, the archive attempts to exist as a single potent image, and the single image attempts to achieve the authority of the archive, of the general, abstract propositions.« (Sekula 1989: 373)

Sekula unterstreicht sehr richtig die doppelte Bewegung, der Galtons übereinander gelagerten Bilder folgen: Sie reduzieren alle Informationen auf ein einziges, wieder erkennbares Gesicht, ohne dabei die totale Autorität, auf die das Archiv Anspruch erhebt, zu unterlaufen. Mit anderen Worten, Galtons Fotomontagen streben nach dem Unmöglichen: gleichzeitig individuell und allgemein zu sein. In diese Richtung weist Galton selbst:

»Composite pictures, are, however, much more than averages; they are rather the equivalents of those large statistical tables whose totals, divided by the number of cases, and entered in the bottom line, are the averages. They are real generalizations, because they include the whole of the material under consideration. The blur of their outlines, which is never great in truly generic composites, except in unimportant details, measures the tendency of individuals to deviate from the central type.« (Galton 1919: 233)

Die übereinander geschichteten Bilder ergeben also nicht allein die Darstellung des resultierenden Mittelwerts, sondern zeigen den Durchschnitt *und* die Sammlung aller individuellen Daten. Galtons Bezeichnung ›real generalizations‹ für die montierten Bilder sollte deshalb mit ›konkrete Verallgemeinerungen‹ übersetzt werden. In dem Medienwechsel von Zahl zum Bild geht – so Galton – nichts verloren. Dies impliziert die kühne Behauptung, dem Abstrakten, ja dem Numerischen könne buchstäblich ein Gesicht, eine unverkennbare Wiedererkennbarkeit gegeben werden. So behauptet Galton, dass ein überlagertes Bild »is the portrait of a type and not of an individual« (ebd.: 222). Präziser ausgedrückt bedeutet dies, dass jede dieser Fotografien die Hauptmerkmale einer Gattung in *einem* Bild wiedergeben soll; sie soll die Schnittstelle zwischen Individuum und Gattung darstellen, da jede Fotomontage »a curious air of individuality« (ebd.: 234) aufweist.

Die dieser Unternehmung zugrunde liegende Politik ist unverkennbar. Der Direktor der Gefängnisse in Großbritannien, Sir Edmund Du Cane, der Galton das Bildmaterial für die Fotomontage der Kriminellen gab, erhoffte sich von Galtons Methode die Grundlage für vorbeugende polizeiliche Arbeit. Wenn der Verbrecher-Typ bestimmte, physiognomische Eigenschaften aufweist, dann »the tendency to crime

is in those persons born or bred in them, and either they are incurable or the tendency can be checked by taking them in hand at the earliest periods of their life« (Gillham 2001: 217).[6] Auf der Grundlage der perfekten physiognomischen Evidenz der »pictorial statistics« könnten dann ›die üblichen Verdächtigen‹ zusammengetrieben werden – nicht nach, sondern vor der Tat.

Die Hauptfrage, die von Galtons Fotomontagen aufgeworfen wird, ist dann folgende: Welcher ›zentrale Typus‹ wird dargestellt? Verweist in den übereinander gelagerten Bildern die Unschärfe oder aber das verhältnismäßig scharfe Antlitz auf das kriminelle Element? Mit anderen Worten: Ist im Fall von Verbrechern das Kriminelle das Gemeinsame oder aber das Individuelle, das in die Unschärfe zurücktritt? Der Logik der Glockenkurve folgend behauptet Galton: »All that is common remains, all that is individual tends to disappear« (Galton 1919: 230). Indem Galton überhaupt die Vorentscheidung trifft, *dass* es eine kriminelle ›Klasse‹ gibt, die erbliche, physiognomische Merkmale teilt, setzt er das voraus, was er mit seinen Bildmontagen zu beweisen sucht. Die Bezeichnung »generic portraits«, die Galton für seine Bilder vorschlägt, legt diese Voraussetzung bloß: »The word generic presupposes a genus, that is to say, a collection of individuals who have much in common« (ebd.: 230).

Doch im Prozess der Überlagerung zahlreicher Bilder der Verbrecher geschieht etwas für Galton Unerwartbares. Nach sorgfältigem Studium der Resultate muss Galton zugeben, durchaus nicht das erwartete Bild des Super-Kriminellen in Händen zu halten: Der entstandene allgemeine »Typ« weist keine Intensivierung und Konkretisierung der vermeintlich kriminellen Züge auf. Vielmehr starrt den Betrachter ein Bild der »common humanity« an. Über die Fotomontagen von Mördern, Totschlägern und gewalttätigen Räubern schreibt Galton in dem Vortrag »Composite Portraiture« (1881):

»It will be observed that the features of the composites are much better looking than those of the components. The special villainous irregularities in the latter have disappeared, and the common humanity that underlies them has prevailed. They represent, not the criminal, but the man who is liable to fall into crime. All composites are better looking than their components, because the averaged portrait of many persons is free from the irregularities that variously blemish the looks of each of them.« (Ebd.: 224)

Die Idee einer Verschönerung durch Überlagerung kehrt in Galtons Reflexionen über seine Fotomontagen, unabhängig vom dargestellten

6. »If physical features reflected specific behavioral or racial traits and if these were inherited, composite photography provided a means of identifying these characteristics« (Gillham 2001: 217).

Typ, immer wieder.[7] Galton überrascht mit dem Eingeständnis, dass gerade die ›villainous irregularities‹ zugunsten der ihnen zugrunde liegenden ›common humanity‹ getilgt werden. Dieses Verschwinden der kriminellen ›Eigenartigkeiten‹ wäre von einer Quetelet'schen Perspektive und Vorgehensweise zu erwarten, die *alle* Mitglieder der Gesellschaft auf einer Glockenkurve verteilt. Da Galton jedoch einen ausgesuchten Abschnitt der Glockenkurve untersucht – nämlich denjenigen Teil der Gesellschaft, der der von ihm so bezeichneten ›kriminellen Klasse‹ angehört –, ist die Abweichung vom ›Normalen‹ tatsächlich eine gemeinsame oder geteilte und deshalb, wenn aufeinanderbezogen, letztlich keine Abweichung. Anders gesagt, in dem Kampf darum, welcher Charakterzug (der normale oder der abnormale) die Oberhand gewinnen und die klaren Konturen des Bildes abgeben wird, setzt sich nichtsdestotrotz die gemeinsame Menschlichkeit durch, nicht die gemeinsame Kriminalität.

Doch so einfach ist Galtons Deutung nicht. In den gleichzeitig erscheinenden »Inquiries into Human Faculty and its Development« (1883) heißt es hinsichtlich eben dieser Fotomontagen: »They produce faces of a mean description, with no villainy written on them. The individual faces are villainous enough, but they are villainous in different ways, and when they are combined, the individual peculiarities disappear, and the common humanity *of a low type* is all that is left« (Galton 1919: 11, Hervorhebung P.F.). Auch hier gibt Galton also zu, dass mit der Bildmontage der Verbrecher keine eindeutige physiognomische Evidenz des kriminellen Typs vorliegt. In beiden Deutungen erbringt die Portraitmontage des Mörders nicht, wie Galton gehofft hatte, den perfekten Beweis des leibhaftigen Verbrechers. Zwischen den Ausdrücken ›common humanity‹ und ›community humanity of a low type‹ liegen jedoch, wenn nicht Welten, so doch eine deutliche Verlagerung der Emphase. Denn entweder kommt etwas, was alle Menschen (das heißt jede Klasse oder jeder Typ im Galton'schen Sinn) teilen, zum Vorschein, oder nur das, was den ›niedrigen‹ Typus auszeichnet. 1881 betont Galton die ästhetische Qualität der Bildmontagen im allgemeinen, während er 1883 den Beweischarakter bekräftigt – nicht für den Verbrecher aber für den ›niedrigen‹ Typ. Als solche bleiben die Fotomontagen Beweisstücke innerhalb seiner Eugenik.

7. Das Individuum als Individuum wird immer Unregelmäßigkeiten aufzeigen und dadurch von der Norm abweichen. So hat Galton aufgrund von Fotografieren von Münzstücken eine Fotomontage von Kleopatra erstellt und bemerkt, dass keines der Bilder für sich genommen »gave any indication of her reputed beauty; in fact, her features are not only plain, but to an ordinary English taste are simply hideous« (Pearson 1930: 295). Erst in dem sich aus der Schichtung ergebenden Bild erweist sich ihre wahre Schönheit. Vgl. Abbildung XL in Pearson, *Life*, Bd. 3.

Die Spannung zwischen Ästhetik und Beweismaterial ist bemerkenswert, da Galton nur bezüglich der Fotomontagen der Kriminellen sein Unbehagen ausdrückt und auf deren Evidenzcharakter beharrt. Hingegen schreibt Galton über eine Fotomontage männlicher Tuberkulosekranker: »The result is a very striking face, thoroughly ideal and artistic, and singularly beautiful. It is, indeed, most notable how beautiful all composites are. Individual peculiarities are all irregularities, and the composite is always regular« (Galton 1919: 240). Was jedoch die Kriminellen betrifft, so kann Galton seinen Ekel in »Inquires into Human Faculty« nicht unterdrücken: »It was quite otherwise with the criminals. I did not adequately appreciate the degradation of their expression for some time; at last the sense of it took firm hold of me, and I cannot now handle the portraits without overcoming by an effort the aversion they suggest« (ebd.: 12-13). Wenn die Technik der übereinander gelagerten Bilder nur im Fall von Kriminellen anwendbar ist, dann muss der Zweck, zu dem diese Technik eigentlich eingesetzt werden soll, die »bildliche Statistik« nämlich, in seinen Grundfesten wanken. Die Abscheu, die Galton einzig und allein für Kriminalität empfindet, verweist letztlich, aus der Perspektive der Eugenik gesehen, auf die Unhaltbarkeit seiner ausschließlichen Betonung von Vererbung. Der Beweis eines ›niedrigeren Typs‹ sollte in jedem Bild eines solchen Typs auffindbar (und fühlbar) sein. Doch nur der Kriminelle – das heißt der Typ Mensch, der am meisten mit den Kategorien der Wahl und einem Grad an freiem Willen in Verbindung gebracht wird – ruft eine solche Abscheu in Galton hervor.

Was aber in Galtons Verwendung und Analyse der Fotomontagen am häufigsten Erwähnung findet, ist deren Schönheit (einschließlich der Kriminellen im Vortrag von 1881). Allgemein gesprochen mündet Galtons Versuch, bildliche Evidenz für eine Typologie der so genannten ›niedrigen‹ Menschenklassen – Kranke, Schwache, Verbrecher und so weiter – herzustellen, in einem ästhetischen Projekt. So werden beispielsweise gerade die Tuberkulosekranken im Zuge der Ansammlung und Überlagerung ›singularly beautiful‹ genannt – ausgerechnet jener Typ oder jene Klasse von Menschen, der Galtons Eugenik das Recht auf Reproduktion absprach. Da das Singuläre keinen Vergleich zulässt, bildet solche ›singuläre Schönheit‹ das Gegenteil von Statistik und Durchschnitten, ja das blanke Gegenteil des Begriffs ›Typ‹. Man sollte glauben, dass die unvergleichliche Schönheit, die Galton in den so genannten niedrigeren Klassen auffindet, eine Veränderung in seiner Eugenik bewirkt hätte. Denn in ihrer Einzigartigkeit liefert eine solche Schönheit nur den Beweis ihrer selbst, ihrer Vollendung, die mit nichts, was für besser oder schlechter befunden wird, verglichen werden kann. Aber gerade deshalb überzeugen ihn die montierten Bilder nur von der Notwendigkeit, sie als Beweisstücke für sein eugenisches Programm zurückzuweisen. Galton ließ daher seine Porträtmontagen

als eine gescheiterte Form ›bildlicher Statistik‹ fallen[8] und betrieb energisch sein Programm einer Eugenik weiter.

Am Ende seines Lebens versuchte sich Galton jedoch an einer anderen Art der Überzeugung, die nicht auf der unmöglichen Verschmelzung des Generellen und des Konkreten basierte, sondern auf Literatur. Galton war sich des Umstandes bewusst, dass er gerade bei denjenigen Menschen, denen sein Denken feindlich gesinnt war, den Massen nämlich, Überzeugungsarbeit für sein eugenisches Projekt zu leisten hatte. Und als Folge dieser Einsicht begann Galton mit der Niederschrift einer populären utopischen Erzählung namens »Kantsaywhere«, die zu den verstörendsten Beispielen dieser Gattung gehört. Die Hoffnung auf eine unwiderlegbare, wissenschaftliche, bildliche Beweiskraft mündet in ein skurriles Märchen über selektive Zucht und den vermeintlichen Fortschritt der Art. Die Fotomontagen spielen auch in »Kantsaywhere« noch eine Rolle, wenn auch nicht länger in der Funktion einer ›bildlichen Statistik‹. Vielmehr sind sie nun auf ein Kultobjekt reduziert, in dem ästhetische Qualität in quasi-religiöse Bedeutung übergeht. Der Held der Erzählung, I. Donoghue (das heißt ›ich weiß nicht‹), erklärt: »A peculiar interest lies in the close analogy between composite portraits and their religious imagery« (Pearson 1930: 423). Karl Pearson, Biograph Galtons und selbst berühmter Statistiker, kommentiert diese Neubestimmung der Fotomontagen folgendermaßen: »He [Galton, P.F.] held that any form of superstition held by a tribe or nation as a whole – even the worst type of fetishism – was a source of strength to the believing group« (Pearson 1930: 424).[9] Dass Galtons Fotomontagen letztendlich zu einer Art religiöser Propaganda herabsinken konnten, beweist nur, wie fern ihnen schon immer ein Bezug zur wissenschaftlichen Evidenz lag.

Literatur

Baer, Ulrich (2002): *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Galton, Francis (1919): *Inquiries into Human Faculty and its Development* (1883), London: J. M. Dent & Sons.

8. »Galton sought a Rosetta Stone to the mind, and composite photography did not provide it.« (Gillham 2001: 220)

9. Galton war immer der Meinung, dass Eugenik, wollte sie je weitläufige Anerkennung finden, die Form einer nahezu religiösen Mission annehmen müsse. »Indeed, an enthusiasm to improve the race is so noble in its aim that it might well give rise to the sense of religious obligation.« (Galton 2004: 25)

Galton, Francis (2004): *Essays in Eugenics* (1909), Hawaii: University Press of the Pacific Honolulu.

Gigerenzer, Gerd et al (1989): *The Empire of Chance. How probability changed science and everyday life*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gillham, Nicholas Wright (2001): *Sir Francis Galton. From African Exploration to the Birth of Eugenics*, Oxford: Oxford University Press.

Guerry, André-Michel (1833): *Essai sur la statistique morale de la France précédé d'un rapport à l'Académie des Sciences par Mme Lacroix et altera*, Paris: Crochard.

Lavater, Johann Kaspar (1884): *Ausgewählte Schriften,* Bd. 3 (1775), Zürich: Schultheß Verlag.

Marx, Karl (1969): *Werke*, Bd. 3, Berlin: Dietz Verlag.

Pearson, Karl (1930): *The Life, Letters and Labours of Francis Galton.* Volume 3, Cambridge: University of Cambridge Press.

Porter, Theodore M. (1986): *The Rise of Statistical Thinking 1820-1900*, Princeton: Princeton University Press.

Quetelet, Adolphe (1835): *Sur l'homme et le développement de ses facultés ou essai de physique sociale*, Paris: Fayard.

Quetelet, Adolphe (1843): *A Treatise on Man and the Development of his Faculties*, Gainesville, Florida: Scholars' Facsimiles & Reprints.

Sekula, Alan (1989): »The Body and the Archive«. In: Richard Bolton (Hg.), *The Contest of Meaning*, Boston: MIT Press, S. 342-389.

Stigler, Stephen M. (1986): *The History of Statistics. The Measurement of Uncertainty before 1900*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Zwischen Tabelle und Augenschein.
Abstraktion und Evidenz bei Franz Kafka[1]

Burkhardt Wolf

Bekannt sind Kafkas Klagen über sein »schreckliches Doppelleben«: »Schreiben« und »Bureau« schlossen einander aus, »das Jusstudium« und seine Amtstätigkeit waren lediglich »das Sinnlose«, wenn man einem Tagebucheintrag des Jahres 1921 glauben will (KKAT: 29, 870, BF: 412). Das Abstrakte und »Nebensächliche« des bürokratischen Brotberufs, die tiefe Nacht, in der aus dem sinn- und bilderreichen »innern Leben« geschöpft wird (KKAT: 546) – dieser Gegensatz ist seinerseits eine Ausgeburt des nächtlichen Schreibens. Er wäre weniger wörtlich zu nehmen, als poetologisch zu befragen: Auf welchen Darstellungsproblemen gründet Kafkas Verdikt und welche Lösungsstrategie verfolgt sein vermeintlich ›authentisches‹ Schreiben?

1. Vorspiel im statistischen Bureau

Kafka wusste schon von Amts wegen, was es mit der Authentizität des Schreibens auf sich hat: In der Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt (*auva*) war er der bevorzugte ›Anstaltsautor‹. Wo Kafka als Autor zeichnete, war er zumeist nicht der Verfasser; wo sein Vorgesetzter autorisierte, war fast immer Kafka am Werk. Eine Autorschaft des ›Authentischen‹, von eigener Hand Gezeichneten, war mithin null und nichtig. Was sich hier artikulierte, war ein modernes Verwaltungssystem: ein unpersönliches und heterogenes Diskursgefüge von Hand- und Maschinenschriftlichem, von Gutachten und Rekursen, Konzepten und Berechnungen. Nur durch ihre bürokratische Effizienz konnte die halb staatliche, halb selbstverwaltete *auva* den versicherungstechni-

1. Für ihre hilfreichen Hinweise danke ich Joseph Vogl und Benno Wagner.

schen Segen über das hochindustrialisierte Böhmen bringen. Sie war in Habsburg das Prunkstück dessen, was François Ewald für das ausgehende 19. Jahrhundert als ›Vorsorge-Staat‹ beschrieben hat. Das Programm eines *État Providence* datiert indes viel weiter zurück. Es formuliert nicht nur die erste Konzeption staatlicher Versicherungen und statistischer Büros, sondern benennt auch die verwaltungs- und darstellungstechnischen Grundlagen neuzeitlicher Regierungstechnologien. Denn was spätestens Mitte des 17. Jahrhunderts – fernab aller höfischen Zeremonien und Rhetorik – als tatsächlicher Gegenstand aller Regierungstätigkeit identifiziert wurde, war der Staat in der Erscheinungsweise der Statistik: der tatsächliche Zustand, die ›physische‹ Konstitution, so wie sie auf einen begrenztem Territorium zu einem bestimmten Zeitpunkt in Form der Bevölkerung und der Reichtümer besteht.

Die Statistik ist eine ›Staatszustandswissenschaft‹, wie es Wilhelm Butte 1808 nannte, die den Staat präzise – zunächst deskriptiv, später auch rechnerisch – erfassen und in seiner Konstitution darstellbar machen soll. Zum einen besorgt sie die verwaltungstechnische Registratur in Form abstrakter Aufstellungen und bloßer Zahlenwerke, zum anderen soll sie, wie der Kameralist Becher 1668 schreibt, den Staatszustand »*ad oculum demonstriren*«, damit der Souverän die Notwendigkeit gewisser vorsorgender oder präventiver Maßnahmen einsehen kann (Becher 1990: 11). Zugleich Zahlenwerk und Verbildlichung, operiert die Statistik so sehr im Register der Abstraktion wie dem der Anschauung. Das zeigt bereits John Graunt mit seinen »Observations Made Upon The Bills of Mortality« (1662), für die er *perspicuous tables*, graphisch angeordnete, mit alphabetischen Zeichen ergänzte Zahlenkolonnen entwarf, die den Staatszustand vor Augen führen sollten. Gerade mit Graunts Projekt einer bürokratischen Pestvorsorge enthüllte die evident gehaltene Statistik von Sterbetafeln ihre providentielle Funktion: Die Pest wird erst in ihrer statistischen Darstellung als solche sichtbar, dieses Sichtbarwerden muss aber als göttlicher Fingerzeig, als Leitfaden für die *salus publica* beherzigt werden (vgl. Campe 2002: 224, 248ff.).

Heilsgeschichte und empirische Statistik partizipieren im *État Providence* an derselben Evidenz. Eine gleichermaßen philosophische, mathematische und verwaltungstechnische Grundlegung dieser statistisch-providentiellen Politik lieferte Leibniz. Der Staat, zu dessen Vervollkommnung er unablässig Reformvorschläge erarbeitete, sollte Theokratie und Bürokratie zur Deckung bringen. Den gottbegnadeten Souverän porträtierte Leibniz deswegen als einen *statista*, dem ein ganzes Arsenal von Verwaltungs- und Darstellungstechniken zur Verfügung steht: Zunächst soll »die Quintessenz der besten Bücher exzerpiert und verbunden werden mit den besten, noch nicht aufgezeichneten Beobachtungen der größten Experten«, um dann einen ›inventaire

general‹ und einen ›Katalog aller Kataloge‹ zu erstellen; auf Basis dieser Datenabstraktion entsteht dann eine sogenannte ›Staats-Tafel‹ oder ein ›Staats-perspectif‹, das dem Souverän – jener Verkörperung »mächtige[r] Einbildungskraft« – den Staatszustand vor Augen führt, damit er zuletzt allerhand »nützliche considerationen« anstellen und entsprechende Entscheidungen treffen kann (Leibniz 1992: 103, Leibniz 1967: 116, Leibniz 1923ff.: 377).

Die empirischen Daten, mit denen dieser gottbegnadete *statista* zu rechnen hat, sind die von Leibniz so genannten kontingenten oder Tatsachenwahrheiten. Im Gegensatz zu den Vernunftwahrheiten sind diese nicht mit unmittelbarer Evidenz Teil der göttlichen Heilsordnung. In ihrem Fall »geht der Fortschritt der Analyse über die Gründe der Gründe ins Unendliche«, da ihr letzter Grund »von Gott allein eingesehen wird, der allein mit einem Geistesblitz die unendliche Reihe durchläuft« (Leibniz 2000: 181). Leibniz' »Theodicee« erbringt den Nachweis für die beste aller Welten, indem sie vorführt, dass auch die kontingenten Wahrheiten, ja selbst das Unglück und der Unfall zur *oeconomia divina* rechnen, zu einer kompensatorischen Logik, deren institutionelle Verwirklichung nichts anderes sein kann als ›öffentliche Assekuranzen‹. Leibniz weist die Vernünftigkeit des Kontingenten zunächst mit dessen Berechenbarkeit nach, zuletzt aber mit ihrer Darstellbarkeit und Evidenz. So betrachtet ist seine »Theodicee« auch ein Traktat über Versicherungstechniken: Im *Palais des déstinées* wird der Beweis für die göttliche Ökonomie zunächst verwaltungstechnisch angetreten, indem die virtuellen Welten über Datensätze und ›blinde‹ Zahlen angeschrieben werden. Während jedoch nur Gott ›mit einem Geistesblitz die unendliche Reihe‹ dieser Welten durchläuft, kommen sie für irdische Beobachter »wie in einer Theatervorstellung« zur Anschauung, nämlich in Form einer nach unten offenen Pyramide, deren Spitze die beste aller Welten darstellt. Trotz seiner unbegrenzten Rechenleistung ist Gott noch der repräsentativen Anschauung oder geometrischen Evidenz verpflichtet (Leibniz 1996: 385, vgl. Bredekamp 2004: v.a. 17ff., 105ff.).

2. Ein Verfahren vor dem Gesetz

Kafka verbrachte seine Tage als Bürokrat eines Zeitalters, das dieses statistische Programm weitgehend implementiert, zugleich aber die transzendente Dimension des *État providence* beseitigt hatte. Zwar wurde er in der *auva* als Jurist beschäftigt, erstellte etwa präliminarische Rechtsgutachten für den internen Gebrauch oder vertrat die Anstalt in Rechtsstreitigkeiten; doch war seine juristische Tätigkeit immerzu mit strikt verwaltungstechnischen Prozeduren konfrontiert: mit statistischen Berechnungen, mit der ›Einreihung‹ der versicherten Be-

triebe in die unterschiedlichen ›Gefahrenklassen‹ und mit der Bearbeitung von ›Rekursen‹ oder Widersprüchen gegen diese Klassifizierung. Kafkas *auva* operierte also gewissermaßen ›vor dem Gesetz‹. Als Agentin einer regelrechten Regierungstechnologie hatte sie nicht in erster Linie mit juristischen Fragen zu tun, in ihren Büros waren vielmehr Statistiker und Mathematiker, Buchhalter und Volkswirtschaftler, technische Ingenieure, Mediziner und Versicherungswissenschaftler tätig.

In diesem Sinne übte sich Kafka schon auf dem Amt in jener Verfahrensanalytik ›vor dem Gesetz‹, die gerade seine Literatur betreibt. Kafkas entsprechend betitelte Erzählung bestimmt das Gesetz als das, was diskursiv unzugänglich und als solches leer ist, was zahllosen Interpretationen Tür und Tor öffnet, zugleich aber jedweden substantiellen Sinn vereitelt. Was hinter den verschiedenen Paratexten, die es als formalen Referenzpunkt oder vielmehr Fluchtpunkt aller Autorität bestimmen, in Wirklichkeit zu enthüllen bleibt, ist das Geheimnis der Gesetzeskraft: das Verfahren der ›Berechtigung‹. Dies wiederum gelingt nur einem Diskurs, der sich – wie die Bürokratie – ›vor dem Gesetz‹ oder – wie die Literatur – in seinem Schatten ansiedelt. Was der Erzählung zu Recht die Bezeichnung »Türhüter-Legende« eingebracht hat, ist die Tatsache, dass sie das Gesetz im Sinne einer Zugangsfrage und gerade nicht eines Verbots oder Imperativs konkretisiert. Es verschließt sich denen, die es bloß interpretieren, aber nicht als Verfahrenstechnik begreifen. In diesem Sinne werden Sozialgesetze verhandelt, die keinen transzendenten Sinn ausdrücken, sondern schlichtweg den Zugang zu Sozialleistungen regeln. Wie in der *auva* und im Vorsorgestaat überhaupt geht es in Kafkas Erzähltexten darum, weniger ein verschuldendes Gesetz als ein Verfahren der Berechtigung evident zu machen.[2]

Wenn bei Kafka irgendein Gesetz tatsächlich herrscht, dann ein solches der Sozialstatistik: Poissons Gesetz der ›großen Zahl‹. Diesem wurde oberste Gesetzeskraft zuteil, als Bismarck 1881 vor dem Deutschen Reichstag eine ›Kaiserliche Botschaft‹ verlas, die als Magna Charta der deutschen Sozialversicherung berühmt werden sollte; und als Kaiser Franz Joseph 1885 die ersten österreichischen Kranken- und Unfallversicherungsgesetze ankündigte (vgl. KKAA, Mat.: 31-37). Dass beide Reden nur imaginär den verantwortlichen einzelnen Staatsbürger, mit der Bevölkerung aber realiter eine statistische Masse adres-

2. Die rechtliche oder moralische ›Imputation‹, die Zurechnung einer schuldhaften Handlung etwa, zeigt Kafka in seinen Romanen dagegen als diskursive Strategie, die auf »maximale Abstraktion, […] Zirkelschlüssigkeit und falsche Evidenz« setzt, im Verfahrensablauf folgenlos bleibt und deswegen das Gesetz als ›Attrappe‹ enthüllt (vgl. Abraham 1990: 274).

sierten, hat Kafka in einer »Sage« gezeigt, »die dieses Verhältnis gut ausdrückt«: in der von der »Kaiserlichen Botschaft« (KKAN I: 351). Und dass eine Gemeinschaftsgründung nach dem sozialstaatlichen und sozialstatistischen Solidaritätsprinzip gerade kein festes Fundament zugrunde legt, sondern vielmehr einer fortwährenden ›Entwerkung‹ gleichkommt, zeigt sich am sinnfälligsten »Beim Bau der chinesischen Mauer«. Schließlich entspricht deren bedenkliches, aber unvermeidliches »Teilbausystem«, von dem ein namenloser, unterer Bauführer berichtet, dem Stückwerk der habsburgischen, nach dem Regionalprinzip gegliederten Versicherung, über die Kafka – anonym – Vorträge zu verfassen hatte.[3]

»Lücken« soll dieser Bau haben, die größer als seine Teilstücke sind, was indes »wenigstens mit eigenen Augen und eigenem Maßstab infolge der Ausdehnung des Baues unnachprüfbar« ist. Idealiter wird diese kleinteilige Bauweise der bauenden Volksmasse mit jedem weiteren Segment das Werden ihres großen Werks und damit auch die Möglichkeit vor Augen führen, ihrer unbedingten Pflicht zur aktiven Teilnahme zu genügen. Realiter aber wird diese unabsehbare Ausdehnung und Lückenhaftigkeit jenseits der »Grenzen, die meine Denkfähigkeit mir setzt«, zur individuellen Mut- und Verantwortungslosigkeit verführen (KKAN I: 338, 346). Diese Verpflichtung auf ein Gemeinschaftliches, das alle angeht, für keinen aber vorstellbar ist, bildet das Konstruktionsprinzip des Baus und, solange für sein Werden jeder Einzelne gebraucht wird, zugleich seine immanente Bedrohung. Was bei Kafka also zu einer regelrechten »Anschauungsqual« wird, ist der Entzug aller transzendenten (kaiserlichen) oder auch nur transzendentalen (kantschen) Synthesis für ein zerklüftetes und diskontinuierliches Reales, als das die Gesellschaft erscheint. Nicht der Körper des Kaisers, nicht die ideelle oder organische Gestalt der Nation und nicht das souveräne oder moralische Gesetz, vielmehr ist es eine – bürokratische – Technologie namens Statistik, die das asiatische »Menschenmaterial« (KKAN I: 355) allererst als Volk konstituiert.

Zu einem Fachmann dieser bürokratischen Technologie wurde der Student Kafka ausgebildet, als er 1905 bei Heinrich Rauchberg ein Seminar zu »Allgemeiner und österreichischer Statistik« belegte. Rauchberg hatte als Organisator der österreichischen Volkszählung von 1890 jene Hollerith-Zählmaschine erstmals in Europa eingesetzt, die sich im

3. Es waren zwei Vorträge seiner ›oberen Führer‹ Pfohl und Marschner auf dem Internationalen Kongress für Rettungswesen und Unfallverhütung 1913 in Wien, die der untere Beamte Kafka verfasst oder zumindest mitverfasst hat. Von Kafka stammt auch ein Beitrag zur Versicherungspflicht der Baugewerbe im Jahresbericht der *auva* von 1907. Vgl. hierzu Kafkas amtliche Texte und Benno Wagners umfassenden Kommentar in KKAA: 107ff., 276ff., 821ff., 861ff.

selben Jahr auch beim US-Zensus bewähren konnte. Die batteriebetriebene Hollerith-Maschine ersetzte die älteren Zähllisten durch ›Individualkarten‹, in die die Merkmale jeder einzelnen Person eingestanzt wurden, um den Kartenbestand beschleunigt durchzählen und nach variablen Merkmalen sortieren zu können. Diese Sortierfunktion des ›Fächerkastens‹ hat Kafka im »Verschollenen« als eine amerikanische Büro-Technologie vorgestellt (vgl. KKAV: 57), die gesamte Maschine mit ihren Bauelementen Batterie, Kontakt-Apparat und Relais-Anlage aber in der »Strafkolonie« (vgl. Wagner 2004), obschon hier Holleriths *pantograph* oder *keyboard punch* zur Kartenlochung mit der eigentlichen Zählmaschine gewissermaßen kurzgeschlossen wird. Der *pantograph* »drückt den Stift in jene Löcher des Schemas, welche den Individualangaben für die betreffende Person entsprechen, wodurch die korrespondierenden Löcher in die Karte selbst geschnitten werden« (Rauchberg 1891/92: 93). Rauchbergs 1891 verfasste Beschreibung des Apparats hat Kafka im Seminarraum wohl als ebenso eindringlich und anschaulich erlebt, wie der Reisende in der Strafkolonie vom Offizier unterwiesen wird. Der dortige Apparat gemahnt in seiner stummen Evidenz an Nietzsches ›primitives Theater der Grausamkeit‹, weil er am fleischlichen und individuellen Körper und nicht am kartierten und dividuellen der Gesellschaft eingesetzt wird. Literarisch ist hier rückübersetzt, was die statistische Maschine erst zum Laufen bringt: Die Abstraktion eines unausschöpflichen Individuums zu einem Merkmalsträger, der wiederum durch ein *punched transcript* substituiert wird.

Die Hollerith-Maschine ist eine Schreib-Lese-Maschine, die die mechanisch gestanzten Löcher blind ausliest, ganz wie der Verurteilte nicht »mit den Augen«, wohl aber »mit seinen Wunden« die Urteilsschrift »entziffert«. »Bis jetzt war noch Händearbeit nötig, von jetzt aber arbeitet der Apparat ganz allein«, erklärt der Offizier (KKAD: 219f., 204f.). Doch ist es gerade diese Vorstellung eines operativ geschlossenen, völlig ›blinden‹, von aller Evidenz und aller Hand- bzw. Schreibarbeit befreiten Verfahrens, die das Schreckbild der automatisierten Statistik und in Kafkas Erzählung auch ihren Kollaps hervorruft. So wie die völlig autoreferentielle Bürokratie nur mehr sich selbst und mithin nichts mehr zu verwalten hätte, erzeugt die Selbstanwendung der Kolonialapparatur einen *type mismatch* und besorgt damit nur eine »glatte maschinenmäßige Widerlegung« (KKAT: 826) ihrer selbst. Dass das rein maschinelle Verfahren auch in der »Strafkolonie« juristisch interpretiert wird, verleiht dieser Widerlegung paradoxerweise erst ihre Evidenz: Um das formelle Verfahren der Datenverarbeitung in seiner ›Zweifellosigkeit‹, oder juristisch interpretiert: in seiner ›Gerechtigkeit‹, zu demonstrieren, wird es auf einen seiner Operatoren oder Funktionsträger angewandt. Befehlen zu befehlen, Daten zu sein, mag für die spätere Turing-Maschine Sinn machen (vgl. Kittler 1990:

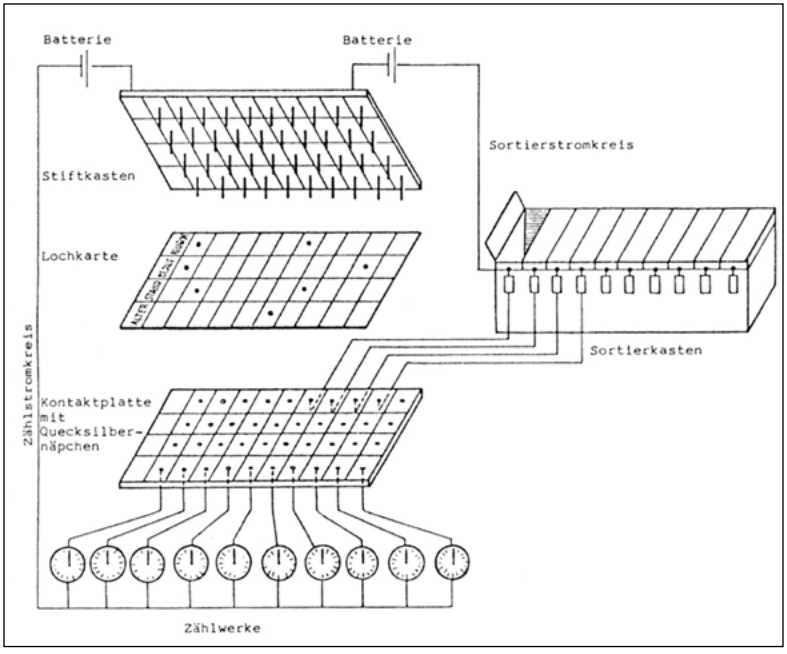
131f.), nicht aber für eine Sozialstatistik nach Holleriths und Rauchbergs Entwürfen.

Wohl aber ist sie programmierbar. Der Offizier »ordnete das Räderwerk scheinbar gänzlich um« (KKAD: 238), nimmt also jene elektromechanischen Eingriffe vor, die durch Otto Schäfflers ›Generalumschalter‹ seit 1895 mittels bloßer Steckverbindungen erledigt werden konnten. Es sind Relais und variable Verschaltungen, die der Zählmaschine das operative Gesetz geben, nach dem Merkmale kombiniert, Karten sortiert und zuletzt ›Kategorien‹ geschaffen oder ›Urteile‹ gefällt werden. »Dies ist einer jener Punkte, wo selbst sich in Zukunft die statistischen Probleme in elektro-technische verwandeln werden«, schreibt Rauchberg (Rauchberg 1891/92: 82), während sie Kafka auf ihren rhetorischen Ursprung zurückführt. Die »böse tropische Luft«, deretwegen der Reisende vermutet, seine »Urteilskraft« sei »zuhause im Norden geblieben« (KKAT: 823), entziffert Kafka in den Fragmenten zur »Strafkolonie« nämlich als Voraussetzung eines schlechtweg evidenten Urteils über das Verfahren selbst: Die Literatur mit ihren tropischen Verfahren enthüllt die Tropik der bürokratischen Maschinerie. Der Offizier wurde, wie sich zeigt, keineswegs im Sinne eines primitiven Straftheaters »hingerichtet«; ohne ihn (oder den ›Verurteilten‹) als solchen zu beseitigen, wurde ihm vielmehr ein »Stachel« durch die Stirn getrieben, so dass er bei Kafka gleichsam als realer Rest von Holleriths abstraktem *punched transcript* erscheint (KKAT: 827).

Mit der »Strafkolonie« betreibt Kafka eine Art literarischer Medienarchäologie, indem er die Deskription des Verfahrens bis an dessen Grenze führt: bis zu seinem Präskript. Jene seltsamen Zeichnungen des alten Kommandanten, der zugleich »Soldat, Richter, Konstrukteur, Chemiker, Zeichner« war, jene Skizzen, die halb Diagramme, halb Schriften sind, gelten als die Vorschrift des Verfahrens. Dem Reisenden erscheinen sie als »labyrinthartige, einander vielfach kreuzende Linien, die so dicht das Papier bedeckten, daß man nur mit Mühe die weißen Zwischenräume erkannte«; und der Offizier bestätigt: »es ist keine Schönschrift für Schulkinder. Man muß lange darin lesen« (KKAD: 210, 217). Denn jenes unvordenkliche, weder lesbare noch anschauliche Urgesetz ist tatsächlich ein rein formales Gesetz aller Gesetze – es kommt dem Schaltplan der Maschine gleich. Während den statistischen Handlangern des hollerithgesteuerten US-Zensus (wie in Fortsetzung von Kafkas roher *punch torture*) schon die Lektüre einer Zählkarte als, wie eine Zeitung schrieb, »refinements of torture« vorkam, musste der Bau- und Schaltplan wohl je nach Kenntnisstand (wie beim Offizier und Reisenden) Verzückung oder Unverständnis auslösen.

Hollerith aber war sich seines Prinzips gewiss: egal, welche Zweifel man an der Funktionstüchtigkeit und Präzision der Maschine hegen mochte, »still it is the genesis« (zit. nach Austrian 1982: 62, 347). Denn einerseits fiel mit dem Prinzip der variablen Schaltung Programmieren

Abbildung 1: Funktionsprinzip der Hollerithmaschine



und Konstruieren in eins, so dass mit jedem neuen Programm auch eine neue Maschine zur Hand war; andererseits verrichtete die Maschine, einmal programmiert, ihre Arbeit ohne jeden menschlichen Eingriff. Rauchberg sah mit der »Summierung der Angaben jener Gruppen von Zählwerken […] eine unfehlbare Kontrolle für das fehlerlose Funktionieren der Maschine« gegeben (Rauchberg 1891/92: 99), und entsprechend bezeichnet Kafkas Offizier »die Schuld« allein aufgrund des bislang fehlerlosen Apparats als »immer zweifellos«. »The apparatus works as unerringly as the mills of the Gods« berichtete der »Electric Engineer« von 1891 (zit. nach Austrian 1982: 70), weshalb es nur konsequent sein kann, wenn der Offizier »höhere Gerichte« für inexistent erklärt (KKAD: 212). Der für Beobachter wie den Reisenden einzig eklatante Fehler, an dem das Verfahren krankt, ist seine mangelnde Evidenz. Die *praescriptio* (der Schaltplan), die die *inscriptio* (die Perforation) anweist, ist weder lesbar noch anschaulich und leuchtet in ihrer Begründungsfunktion erst recht nicht ein.

3. Abstraktion der Anschauung

»An der Maschine selbst kann jedermann sofort arbeiten«, versichert Rauchberg, »freilich wird man an das Dichterwort gemahnt: ›Doch was

er webt, das weiss kein Weber‹. Er braucht es auch nicht zu wissen« (Rauchberg 1891/92: 111). Jener im Verborgenen wirkende Formalismus verwies zur Zeit der automatisierten Versicherungsstatistik nicht auf ein transzendent begründetes Recht, sondern auf Berechnungen, die zum Großteil Relaisschaltungen besorgten, die selbst bei menschlichen Manipulationsarbeiten gewissermaßen ›blind‹ vonstatten gingen und die deshalb, wie es Kafka nannte, als »dumme Arbeit« gelten mussten – »mit dem leersten Kopfe« zu verrichten und unabhängig von aller menschlichen Vorstellung oder Anschauung (BF: 288, 370). Dieser Entzug von Anschauung betraf natürlich nicht allein die angewandte Statistik. Allerspätestens nach der Jahrhundertwende hatte die Grundlagenwissenschaft Mathematik eine veritable ›Krise der Anschauung‹ an ihren eigenen Fundamenten erfasst und nachgerade kulturdiagnostische Bedeutung gewonnen. Es war das ›Arithmetisierungsprogramm‹, das die Anschauung als Begründungsprinzip verdrängte: Hatte vormals ein anschauliches Modell die notwendige und hinreichende Bedingung für den Begriff mathematischer Existenz erfüllt, galt nunmehr das Kriterium formaler Widerspruchsfreiheit (vgl. Hahn 1933: 43ff., 57, 62, Volkert 1986: 89-91, 310f.). Von Logikern wie Louis Couturat wurde vor allem Leibniz als Pionier dieser ›symbolischen‹ oder ›blinden‹ (*caeca*) – statt ›intuitiven‹ – Erkenntnis wiederentdeckt (vgl. Krämer 1988: 70ff. und Hörl 2004: 39ff.). Leibniz hatte einen logischen Kalkül ausgearbeitet, dessen Zeichen nicht mehr semantisch, sondern als Variablen für Begriffe und logische Konstanten konzipiert waren; ist aber das Rechnen nur mehr ein regelgeleitetes Operieren mit interpretationsfreien Zeichen, dann reduziert es sich auf ein mechanisches Herstellen von Problemlösungen, das im Prinzip auch durch eine Maschine übernommen werden kann.

Obgleich von Kafka zahlreiche biographische Zeugnisse überliefert sind, in denen er sein mangelndes Verständnis für alles Mathematische beteuert, eben weil ihm hier ein anschauliches Denken unmöglich sei, wurde er durch seinen Schulfreund, den Mathematiker und Philosophen Hugo Bergmann, und durch seine regelmäßigen Besuche im Brentanistenzirkel bei Berta Fanta über diese »›Leibnization‹ Europas« (Paul Valéry, zit. nach Bense 1998: 275) ins Bild gesetzt. Gastvorträge von Albert Einstein oder Gerhard Kowalewski fanden dort ebenso statt wie etwa die erkenntniskritischen Schriften des Physikers Ernst Mach diskutiert wurden, denen zufolge mit unsinnlichen »Gedankendingen« – etwa denen der Mikrophysik – nur im Rücken der natürlich evidenten Anschauung Kants operiert werden kann. Zugleich jedoch unterstrich Mach die erkenntnisbildende Leistung systematischer Abstraktionen, die etwa Leibniz' Infinitesimalrechnung, seine Charakteristik und seinen logischen Kalkül allererst ermöglicht hätten. Der Entzug von ›unmittelbar einleuchtender‹ Evidenz und ›natürlicher‹ Anschauung sollte, wie es Mach als Experimentalwissenschaftler forderte, durch optische

Medien wie die Stereoskopie oder Moment- und Reihenfotografie, durch Mikroskope und »Kurven zeichnende Registrierapparate« kompensiert werden (vgl. Mach 1905: 411, 222, 149f.).

Franz Brentano, der vormals in Prag gelehrt und mit seinem philosophischen Werk eine umfängliche Theorie der Evidenz geliefert hatte, sah freilich in Machs Konzeption von Anschauung als »Vereinigung von Empfindung mit assoziierten Momenten namentlich perspektivischer Deutung« den eigenen strengen Begriff von Evidenz verfehlt (Brentano 1988: 64). Brentanos in Prag propagierte (und von Kafka 1902 nach Lehrplan studierte) ›deskriptive Psychologie‹, aus der auch die Gestaltpsychologie Ehrenfels' und die Phänomenologie Husserls hervorging, sollte den Evidenzbegriff vor aller Technisierung der äußeren Anschauung und erst recht vor rein symbolischen, formalen und ›blinden‹ Verfahrensweisen retten. Sie definierte die Wahrnehmung als »ein einfaches (thetisches), assertorisch bejahendes Urteil über einen anschaulich vorgestellten Gegenstand« und sprach reine Evidenz allein der inneren Wahrnehmung zu. »Weder um ein Bemerken abstrakter Teile noch um ein Prädizieren und Deuten handelt es sich hier, sondern um das einfache Ja, mit dem jeder bewusste Akt sich selbst anerkennt« (Bergmann 1908: 1, 94). Solche »unmittelbar evidenten affirmativen Urteile« erweisen, wie Brentano in Leibniz' Begrifflichkeit sagt, nicht nur Vernunftwahrheiten, sondern auch Tatsachenwahrheiten als sicher, weil evident (Brentano 1930: 148).

Die Tatsachenwahrheiten, mit denen Kafka im statistischen Bureau tagtäglich zu tun hatte, ermangelten freilich gerade solcher Evidenz. Dass die abstrakt operierende Statistik des Vorsorgestaats, solange dieser solidarischer Individuen bedarf, erst durch Erzeugung von Evidenz oder ›zwanglos zwingender Zustimmung‹ erfolgreich sein kann, propagierte bereits Kafkas Lehrer Rauchberg. Ungeachtet der »Zahlenscheu mancher Leser«, schrieb Rauchberg, »bietet die Statistik ein getreues Bild der Wirklichkeit. Sie ermöglicht es dem denkenden Leser, die Dinge zu sehen wie sie sind« (Rauchberg 1935: vii). Forderte das Solidaritätsprinzip der Versicherungen, abseits aller politischen ›Schlagworte‹ die Dinge so zu sehen, wie sie sind, so sollte der böhmische Nationalitätenkonflikt mit Rauchbergs Buch von 1905 ebenso auf rein statistisch-evidente Weise gelöst werden: durch ein Vor-Augen-Führen des ›nationalen Besitzstandes‹ und des realen Anteils, den die Bevölkerungsgruppen an seiner Entstehung nahmen. Darstellungstechnisch sind es »eine Reihe von graphischen Darstellungen«, nämlich Diagramme, Karten und »Kartogramme«, die »den Inhalt der Tabellen durch Anschauung näher zu bringen« haben. Dieser Evidenztechnik liegt jedoch die Schaltungstechnik der Hollerith-Maschine zugrunde, denn die »Ueberlegenheit der elektrischen Zählmaschine gegenüber allen anderen Verfahrensarten besteht darin, dass mit einem Schlage

die Gliederung der Materialien nach den verschiedenartigsten Gesichtspunkten markiert wird« (Rauchberg 1895: 21).

Die Versuche, tote Zahlen lebendig zu machen, sie emblematisch oder kartographisch zu verbildlichen, die um 1800 nach dem Vorbild von William Playfairs graphisch-statistischem Atlas angestellt wurden, waren nur der Anfang jener um 1900 medientechnisch betriebenen Statistik, für die etwa im Wiener Verein *Ernst Mach* »Statistische Hieroglyphen« entworfen wurden und für die man bis spätestens 1934 eine graphische Zeichensprache namens *isotyp* standardisierte, um Zahlen gewissermaßen in ihrer Anschaulichkeit lesbar werden zu lassen (vgl. Ernst 2003: 1029ff.). Statistiker wie Rauchbergs eidgenössischer Kollege Arnold Schwarz, der die Hollerith-Maschine 1920 in der Schweiz einführte, systematisierten diese Programme zu einer »Statistik durch Anschauung«, wie Schwarz' späteres Lehrbuch betitelt ist: »Die Zahl der Urteile, die sich aus einer graphischen Darstellung ableiten lassen, ist ein Maß für ihren Wert«, heißt es da unter dem Vorbehalt, dass evidente, die »wahre Natur einer Zahl« enthüllende Darstellungen selbst auf maschinell unterstützten Erhebungen beruhen. Aufteilen (oder Sortieren) und Gegenüberstellen (oder Verschalten), Umordnen (im alphabetischen und numerischen Register), Aufreihen (der Lochkarten-Momentaufnahmen »wie zu einem Filmstreifen«), Mitteln (die »mittelste« Karte eines sortierten Kartenbestandes finden) und die Messung von Streuungen (durch das Rechnen mit einer großen Zahl von Karten) sind Evidenztechniken, die auf den Einzeloperationen der Zählmaschine basieren. Sie sind nötig, denn: »Der Mensch hat kein eigentliches Organ für die Zahl« und kann nicht allein auf ihrer Grundlage, sondern erst mit ihrem Evidentwerden zu »Aussagen (Urteilen)« fortschreiten (Schwarz 1945: 18, 9, 55, 78, 73, 101).

Nach dieser Maxime befleißigte sich der Evidenzpraktiker Kafka nach seiner Versetzung in die Unfallabteilung zunächst medientechnischer und erst in zweiter Linie rhetorisch-persuasiver Mittel. Hatte die *auva* im Bereich der Unfallverhütung auch keine gesetzlichen Handhaben, so doch zwei rein technische: Sie konnte die unternehmerische Vorsorge – statistisch – bei der Betriebseinreihung berücksichtigen; und sie konnte medienunterstützte Aufklärungsarbeit leisten. Die Illustrationen in Kafkas Aufsatz zu Holzhobelmaschinen waren nicht minder eine evidenztechnische Innovation als das Vor-Augen-Führen notwendiger Schutzmaßnahmen in Steinbrüchen, auf das Kafka durch eine Verbindung von Beschreibungskunst und Fotografie zielte. Wie Kafkas Vorgesetzter Marschner 1915 schrieb, sollte zudem neben anschaulichen Dauerausstellungen auch der Kinematograph in den Dienst der Unfallverhütung genommen werden, weil »derartige lebende Bilder ganz besonders geeignet sind, nicht nur einzelne Schutzmaßnahmen in ihrer Wirkungsweise in anschaulichster Weise vorzuführen,

sondern es auch ermöglichen, den ganzen Verlauf eines Unfalles mit seinen Folgen in deutlicher, verständlicher und daher wirksamer Weise zu zeigen« (KKAA, Mat.: 713).

4. Kafkas vorzügliche Konzeptskraft

Wurde Kafka bereits in seiner amtlichen Beurteilung von 1909 als »eine vorzügliche Konzeptskraft« (KKAA, Mat.: 859) bezeichnet, so erwies er sich als eine solche auch abseits des Bureaus: In der Unfallabteilung arbeitete er medientechnisch an der Herstellung von Evidenz, am heimischen Schreibtisch aber literarisch. Wie man behaupten könnte, unterstand er in beiden Fällen dem von Blumenberg so bezeichneten »Hauptsatz aller Rhetorik«, dem »Prinzip des unzureichenden Grundes« (Blumenberg 2001: 422), das zur Entwicklung eigener Evidenzstrategien geradezu verpflichtet. Das entsprechende verwaltungstechnische Programm kannte Kafka aus der Anstalt, das philosophische aber aus dem Brentanistenkreis, mit dessen regelmäßigem Besuch sein literarisches Schreiben erst einsetzte. Nach Brentano verliert sich ein (wissenschaftlicher) Wahrheitsbeweis für Urteile in einem infiniten Regress, weil für Urteilsgründe, die nicht einleuchten, immer neue ›blinde‹ Urteilsgründe aufgesucht werden müssen. Der zureichende Grund ist erst in der Evidenz gefunden: Dann, wenn ich einen Sachverhalt unmittelbar, nämlich in innerer Anschauung mit der Gewissheit erfasse, dass ich eine phänomenale oder äußere Wahrnehmung mache, ganz egal, ob diese wissenschaftlich ›wahr‹ ist. Evidenz kann, ja muss deswegen zu einer ästhetischen Frage werden, zumal Kunstwerke nach Brentano notwendig abstrakt operieren, im Abstrakten aber stets Evidenz erzeugen (vgl. Brentano 1930: 140, 150 und Brentano 1959: 130, 168).

Kafkas Erzählung vom »Dorfschullehrer« und dessen ›Entdeckung‹ eines ›Riesenmaulwurfs‹ führt solche Evidenzerzeugung vor. Diese unglaubliche Entdeckung ist weder vermeintlich noch beweisbar – sie ist für den Dorfschullehrer einfach subjektiv evident. Würde man ihm ein äußeres Existentialurteil über ein Phänomen zuschreiben, so könnte man ihm nach Brentano einen ›blinden Drang‹ unterstellen, eine – im doppelten Sinne – pathologische Vorstellung, so dass die abnorme Größe des Maulwurfs lediglich für die Abnormität seines Entdeckers zeugte. Für den Erzähler aber ist allein entscheidend, dass der Dorfschullehrer eine innere Wahrnehmung gemacht, ein ›thetisches Existentialurteil‹ gefällt und das *Dass* eines psychischen Akts anerkannt hat. Er gesteht, »daß ich mich wahrscheinlich für den Maulwurf, selbst wenn ich der Entdecker gewesen wäre, niemals so eingesetzt hätte, wie ich es für den Lehrer gern und freiwillig tat« (KKAN I: 204). Während die Entdeckung also, um als solche anerkannt zu werden, zu objektivieren

wäre, kann die Evidenz selbst kein Gegenstand wissenschaftlicher – oder darauf aufbauender versicherungstechnischer – Beweisverfahren sein. Doch ist die Evidenz für Kafka als Analytiker der Versicherungstechnik schon deshalb fundamental, weil letztlich nur sie ein Kriterium dafür liefert, ob es sich in einem Entschädigungsverfahren um einen Anspruchsberechtigten handelt, der nur keine objektiven Nachweise beibringen kann, um einen Anspruchsneurotiker, der sich pathologisch einem bloßen Schein des Wahren hingibt, oder gar um einen Betrüger und Simulanten. Die ›Entdeckung‹ des Dorfschullehrers steht mithin für die Entdeckung narrativer Evidenz ein: Immer in der Gegenwart innerer Wahrnehmung fundiert, ist die ›personale‹ Erzählperspektive Kafkas die indirekte, aber doch einsinnige auf die Evidenz anderer. Rein auktorial zu erzählen hieße schließlich nach Brentano, von dem zu erzählen, was nicht evident, sondern nur scheinhaft wahrgenommen, ja letztlich nur ›falsch-genommen‹ werden kann.

Es ist kein Widerspruch, wenn ein solches Erzählen von ›inneren‹ Gewissheiten, objektiv aber nur von Wahrscheinlichkeiten handelt. Wovon Kafka stets ›zweifellos‹ erzählt, ist, »daß einer mit Evidenz erkennt, daß etwas für ihn wahrscheinlich ist« (Brentano 1930: 145). Ein administrativer und narrativer Testfall für die Ontologie des Wahrscheinlichen ist bei Kafka aber auch die protokollarische Konstitution eines Ereignisses, wie es exemplarisch der Unfall darstellt. Kafka hatte 1908 in einem amtlichen Text über die Einrichtung einer Automobilversicherung ein solch protokollarisches Procedere angemahnt, ehe er 1911 in seinem Reisetagebuch einen Pariser Autounfall schilderte. »Es handelt sich nun zuerst darum zu erklären, wie es zu dem Unfall gekommen«, heißt es in Kafkas Unfallprotokoll.

»Der Automobilbesitzer stellt mit seinen erhobenen Handflächen das heranfahrende Automobil dar, da sieht er das Trycykle das ihm in die Quere kommt, die rechte Hand löst sich ab und warnt durch Hin- und Herfuchteln das Tricykle, das Gesicht ist besorgt, denn welches Automobil kann auf diese Entfernung bremsen.« (KKAT: 1013)

Am Anfang steht die Evidenz einer gestischen Wiederaufführung des Ereignisses; dem entspricht protokoll- und erzähltechnisch die Konstruktion eines »Satzes, der die Sukzession in einer einzigen gefrorenen Geste zusammenfaßt« (Anders 1951: 53). Die hier zusammengeballten Umstände des Ereignisses werden alsdann durch einen hinzukommenden Polizisten gut rhetorisch in eine Topik des Erzählens auseinandergelegt, doch

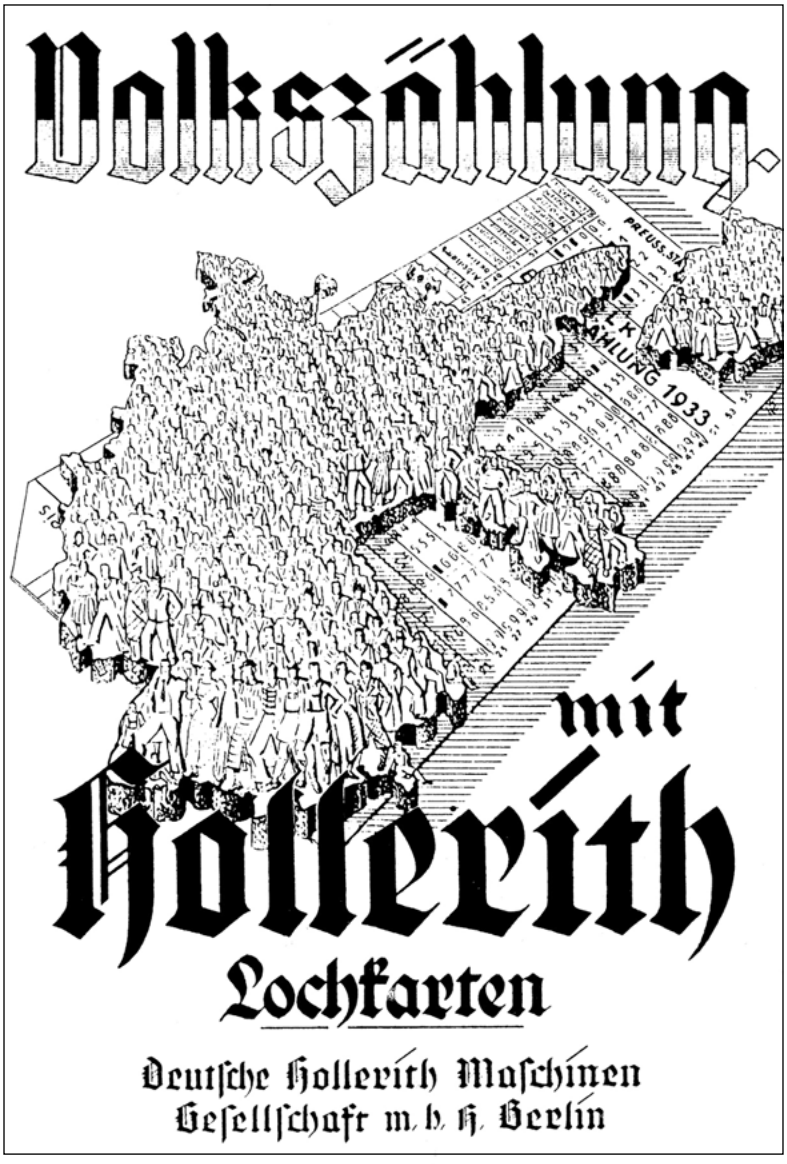
»unbewußte unverständige Hoffnung aller Anwesenden auf eine sofortige sachliche Beendigung der ganzen Angel. durch den Pol. geht in eine Freude an den Einzelheiten der Prot.auf. über. Diese Pr. stockt bisweilen. Der Pol. hat sein Prot. etwas in Unord. gebracht und in der Anstrengung es wieder herzustellen, hört und sieht er weilchenweise

nichts anderes. Er hat nämlich den Bogen an einer Stelle zu beschreiben angefangen, wo er aus irgend einem Grunde nicht hätte anfangen dürfen.« (KKAT: 1016f.)

Was eine geregelte protokollarische Aufnahme des Unfalls vereitelt, ist zum einen die – bei Kafka ihrerseits topische – Unordnung des Beamten und seiner Wahrnehmungen; zum anderen hat der Pariser Polizist nur eine überholte Topik des Ereignisses, nicht jedoch jene standardisierten ›Unfallszählkarten‹ zur Hand, mit denen Kafka selbst seit 1909 in der *auva* operierte. Immer wieder ist es das Missverhältnis von formaler Protokolltechnik und subjektivem Vorstellungsvermögen, das in Kafkas Erzähltexten die versicherungstechnische Abwicklung eines Unfalls vereitelt. Als er seinen urzeitlichen Jagdunfall zu Protokoll geben soll, mündet beispielsweise die Erinnerung des Jägers Gracchus in schlichte »Anschauungsqual« und erschöpft sich in tautologischer, letztlich stummer Evidenz: »Frag nicht weiter. Hier bin ich, tot, tot, tot« (KKAN I: 383). Und im »Verschollenen« ist Therese auf die Pathologie ihrer persönlichen Erinnerung beschränkt, als sie den Unfalltod ihrer Mutter nach dem Absturz von einem ungesicherten Baugerüst zu schildern versucht. Sie erzählt nicht im Sinne einer selbstidentischen Rechtsperson, sondern erlebt das Geschehene mit dem »Unverstand« eines Kindes aufs Neue und beraubt ihre Erzählung somit selber ihrer versicherungstechnischen Signifikanz (KKAV: 202).

Kafkas Figuren personifizieren Existentielles nur im Scheitern ihrer statistischen Selbst-Darstellung. ›Eigentlich‹ aber sind sie uneigentliche, »*abstrakte Menschen*«, Singularitäten in der Masse. Im statistischen Verfahren »verschwinden zwar die Angaben der einzelnen Individuen, indem sie sich zu dem Bilde der Massenerscheinung condensieren. Immerhin aber bilden sie die Grundlage dieses letzteren«, wie Rauchberg versichert (Anders 1951: 44 und Rauchberg 1895: 11). Die Maschinenkonzeption Hollerith, der seinen Zensus mit physiognomischen Identifizierungsprozeduren und der Entwicklung einer Fotografie verglichen hatte (vgl. Austrian 1982: 91), ist ebenso ästhetisch inspiriert wie Quételets *homme moyen* oder Galtons *composite photograph*. Allemal gefordert ist die Einheit von präziser Massenstatistik und ästhetischer Evidenz. Kafkas Figuren gewinnen entsprechend nur dann mythische oder archetypische Konturen, wenn sie – wie Poseidon oder der alte Kommandant – das statistische Verfahren selbst verkörpern. Ansonsten repräsentieren sie jene Normalidee, die nach Albertis arithmetisch gemitteltem schönen Menschen und Kants Konzeption in der »Kritik der Urteilskraft« die Ästhetik stillschweigend statistisch fundiert hatte: Sie sind normal im Sinne von Quételets und Durkheims richtiger und guter Normalität, haben eine serielle Daseinsweise (wie die Richter im »Proceß«) oder figurieren die Evidenz der ästhetischen Norm (wie die Massen im »Verschollenen«); oder sie sind (wie der Affe Rotpeter) dem Normalen im Sinne Galtons ausgesetzt, dem Mediokren

Abbildung 2: Propaganda-Plakat der Dehomag von 1933 zur maschinell gestützten deutschen Volkszählung



Die Ikonographie beruht hier auf einem allegorischen Kompositprinzip, vergleichbar mit Thomas Hobbes' berühmtem Frontispiz zum Leviathan, und nicht auf einem statistischen Kompositbild im Sinne Galtons.

und Verbesserungsbedürftigen unter der Obhut einer dynamischen Leistungskonkurrenz-Kurve. Kafkas literarische Bildlichkeit wäre somit als ein Verfahren zu beschreiben, das Evidenz durch Abstraktion erreicht und an die brentanistische Ästhetik ebenso wie an die experimentelle Erkenntnislehre Machs und die Evidenztechnik der Sozialstatistik anschließt. Von hier aus ist das vermeintlich Authentische seines Schreibens zu analysieren: die Absage, die er jeder bloß deskriptiven Verbildlichung und zugleich dem zureichenden Grund eines organizistisch politischen Denkens erteilt; sein »Abstraktionsdrang«, der ein in keiner organischen Form oder ›guten Gestalt‹ totalisierbares Lebendiges im »Niemandsland zwischen Mensch und Ding« darstellt (Worringer 1996: 37 und Adorno 1977: 276); oder etwa sein ›personales‹ Erzählen, das die verwaltungstechnisch objektiven, aber ›blinden‹ Erkenntnisverfahren der *auva* mit den inneren Gewissheiten der Geschädigten vermittelt.

Weder der Anstaltsautor noch der literarische Autor Kafka gehört noch zur klassischen Weltordnung von Leibniz, in der Statistik und Anschauung, Symbolismus und Intuition, Datenverarbeitung und Theater immer schon komplementär zueinander stehen. Kafka befindet sich nicht mehr in jenem gottgegründeten Zusammenhang, in dem die kontingente Vielheit immer schon vernünftig ist. Zwar sind es bei ihm wie bei Leibniz gerade »teilweise Unordnungen, welche die Schönheit des Ganzen auf wunderbare Art erhöhen«. Genügt jedoch für Leibniz' Perspektivismus schon eine kleine Korrektur des Blickwinkels oder Perspektivglases, um die »Einheit eines unendlich vollkommenen universellen Prinzips« vor Augen zu führen (Leibniz 1996: 399, 200), so enthüllt bei Kafka eben diese kleine Korrektur, die bevorzugt seine ›unordentlichen‹ Beamten oder ›schönen‹ Angeklagten vornehmen, nur den unzureichenden Grund aller sichtbaren oder vorgestellten Welt. Und nimmt Leibniz schließlich für seine beste aller Welten Landvermesser, Baumeister, Familienväter, Maschinenbauer und zudem einen »gelehrten Autor« in Dienst, »der die meisten Gegenstände im geringstmöglichen Umfang zusammenfaßt«, so ist für Kafka wie für seine Figuren die Widerlegung von Leibniz' Welteinheit nur ein »Geduldspiel« (KKAT: 333). Kafka vollzog sozusagen am amtlichen Schreibtisch die Wende vom klassischen zum modernen Leibniz. Am heimischen Schreibtisch aber analysierte er jene abstrakten Existenzweisen, die eine blind operierende Verwaltung in die Welt setzt. Dieses abstrakte Sein des Seienden ist nicht dadurch ›sinnlos‹ oder ›nebensächlich‹, dass es sich vom bloßen Augenschein natürlicher Anschauung abgekehrt hat. Woran es ihm mangelt, ist Evidenz: Nur wenn die innere Gewissheit von Kafkas statistischen Existenzen zur Darstellung kommt, kann ein grundloses, bloß statistisches Sein des Sozialen auf zwanglos zwingende Zustimmung rechnen. Seinen grundlosen Grund verschafft

Kafka dem Vorsorgestaat weder in der Tabelle noch im Augenschein. Evidenz erhält er allererst in der Literatur.

Literatur

KKA + Bandsigle = Franz Kafka, *Kritische Ausgabe der Schriften und Tagebücher*, 15 Bde., Frankfurt/Main: Fischer, 2002.

BF = *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, Frankfurt/Main: Fischer, 1976.

B = *Briefe 1902-1924*, Frankfurt/Main: Fischer, 1975.

Abraham, Ulf (1990): »Rechtsspruch und Machtwort. Zum Verhältnis von Rechtsordnung und Ordnungsmacht bei Kafka«. In: Wolf Kittler und Gerhard Neumann (Hg.), *Schriftverkehr*, Freiburg/Breisgau: Rombach, S. 248-278.

Adorno, Theodor W. (1977): »Aufzeichnungen zu Kafka«. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 254-287.

Aly, Goetz/Roth, Karl Heinz (2000): *Die restlose Erfassung. Volkszählen, Identifizieren, Aussondern im Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main: Fischer.

Anders, Günter (1951): *Kafka. Pro und Contra. Die Prozeß-Unterlagen*, München: Beck.

Austrian, Geoffrey D. (1982): *Herman Hollerith. A forgotten giant of information processing*, New York: Columbia University Press.

Becher, Johann Joachim (1990): *Politi*scher *Discurs* […], Düsseldorf: Wirtschaft und Finanzen.

Bense, Max (1998): *Philosophie der Mathematik, Naturwissenschaften, Technik*, Stuttgart/Weimar: Metzler.

Bergmann, Hugo (1908): *Untersuchungen zum Problem der Evidenz der inneren Wahrnehmung*, Halle: Niemeyer.

Blumenberg, Hans (2001): »Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik«. In: *Metaphorologische und ästhetische Schriften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 406-431.

Bredekamp, Horst (2004): *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin: Akademie.

Brentano, Franz (1930): *Wahrheit und Evidenz. Erkenntnistheoretische Abhandlungen und Briefe*, Leipzig: Meiner.

Brentano, Franz (1959): *Grundzüge der Ästhetik*, Bern: Francke.

Brentano, Franz (1988): *Über Ernst Machs ›Erkenntnis und Irrtum‹*, Amsterdam: Rodopi.

Campe, Rüdiger (2002): *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen: Wallstein.

Ernst, Wolfgang (2003): *Im Namen der Geschichte. Sammeln – Speichern – Er/zählen. Infrastrukturelle Konfigurationen des deutschen Gedächtnisses*, München: Fink.

Hahn, Hans (1933): »Die Krise der Anschauung«. In: *Krise und Neuaufbau in den Exakten Wissenschaften*, Leipzig/Wien: Deuticke, S. 41-64.

Hörl, Erich (2004): *Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation*, Zürich/Berlin: Diaphanes.

Kittler, Wolf (1990): »Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas«. In: Ders. und Gerhard Neumann (Hg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr,* Freiburg/Breisgau: Rombach, S. 108-141.

Krämer, Sybille (1988): *Symbolische Maschinen. Die Idee der Formalisierung in geschichtlichem Abriß*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1923ff.): »Bestellung eines Registratur-Amts«. In: Ders., *Sämtliche Schriften und Briefe,* Bd. IV, 3, Berlin: Akademie-Verlag, S. 376-381.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1967): *Politische Schriften,* Bd. I, Frankfurt/Wien: Europäische Verlagsanstalt.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1992): »Regeln zur Förderung der Wissenschaften«. In: Ders., *Philosophische Schriften*, Bd. IV, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 93-129.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1996): *Versuch in der Theodicée über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels*, Hamburg: Meiner.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (2000): »Über die Kontingenz«. In: *Kleine Schriften zur Metaphysik*. In: Ders., *Philosophische Schriften*, Bd. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 179-187.

Lindner, Rudolf/Wohak, Bertram/Zeltwanger, Holger (1984): *Planen. Entscheiden, Herrschen. Vom Rechnen zur elektronischen Datenverarbeitung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Mach, Ernst (1905): *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig: Barth.

Rauchberg, Heinrich (1891/92): »Die elektrische Zählmaschine und ihre Anwendung insbesondere bei der österreichischen Volkszählung«. In: *Allgemeines statistisches Archiv* 2, S. 78-126.

Rauchberg, Heinrich (1895): *Die Bevölkerung Österreichs auf Grund der Ergebnisse der Volkszählung vom 31. December 1890*, Wien: A. Hölder.

Rauchberg, Heinrich (1905): *Der nationale Besitzstand in Böhmen*, Leipzig; Duncker & Humblot.

Rauchberg, Heinrich (1935): *Bürgerkunde der Tschechoslowakischen Republik*, Reichenberg: Stiepel. [EA: 1922]

Schwarz, Arnold (1945): *Statistik durch Anschauung*, Zürich; Orell Füssli.

Volkert, Klaus Thomas (1986): *Die Krise der Anschauung*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Wagner, Benno (2004): »Kafkas Kulturversicherung, ›Die Majuskel-Schrift unseres Erden-Daseins‹. Kafkas Kulturversicherung«. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 12, S. 327-363.

Worringer, Wilhelm (1996): *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Dresden: Verlag der Kunst.

Bildersturm.
Imagination und Traum bei Binswanger und Foucault

Elke Siegel

> »Die vertrauten Sichtweisen sind umzustoßen. Es ist nicht so, dass das Träumen auf archaische Bilder, Phantasmen oder Mythen als auf seine konstituierenden Elemente verweist. [...] Vielmehr verweist jeder Akt des Imaginierens auf das Träumen.« (Foucault 1992: 78)[1]

1. Universalität und Singularität, Signifikanz und Bild

›Wir alle‹ haben schon einmal geträumt. Und ›wir alle‹ hatten wohl schon einmal einen solch luziden oder realitätsähnlichen Traum, träumten so deutlich und überzeugend, dass wir selbst im Moment des Aufwachens nicht mit Sicherheit uns hätten beweisen können, das Erwachen selbst sei nicht noch Teil des Traums. Selbst die verzweifelte Reflexion, mit der das Wachbewusstsein sich seiner selbst zu versichern sucht, indem es die Grenze zwischen Wachsein und Träumen ertastet, kann in einem solchen Moment nur schwerlich – wenn überhaupt – den Beweis dafür erbringen, dass wir wachen. ›Wir alle‹ – die Formulierung ist mit Bedacht gewählt. Wenig scheint unzulässiger, als irgend noch ein ›wir‹ vorauszusetzen. Und doch scheint nichts mehr als der Traum die Voraussetzung zu erlauben, dass ›wir alle‹ wissen, wovon die Rede ist. Mit genau dieser Beobachtung beginnt Lyotard seinen Eintrag »Rêve« in der »Encyclopaedia Universalis«:

»Chacun a l'expérience du rêve et sait de quoi l'on parle quand il s'agit de rêves. Mais que peut-il, que peut-on en dire, que peut-on en faire? Voilà la question; et voici le paradoxe: l'expérience du rêve est universelle, mais c'est l'expérience d'une singularité

1. Ich danke Rochelle Tobias, die mich in einem Seminar an der Johns Hopkins Universität mit Binswangers »Traum und Existenz« und Foucaults Einleitung bekannt gemacht hat. Mein Dank geht auch an Eckart Goebel für die Gespräche über Binswanger.

incommunicable, où les conditions de l'objectivité ne peuvent s'instaurer sans détruire aussitôt leur ›objet‹.« (Lyotard 1972: 191)

Das Träumen ist universell, aber jeder Traum ist unhintergehbar singulär und verwickelt diejenigen, die sich mit dem Phänomen des Traums beschäftigen, schon immer in ein Übersetzungs- und Interpretationsproblem. Dennoch – oder gerade deshalb – erlahmt die Frage danach, was das Träumen ist, seit der Antike nicht. Der Traum spielt dabei die Rolle eines der bevorzugten Grenzphänomene, die – hinsichtlich der Frage, was der Mensch sei – grundlegende Unterscheidungen herausfordern und in Frage stellen. Die Metaphysik, so Herbert Schnädelbach, nehme seit der Antike »die Träume als Hinweis darauf, daß die erste Aufgabe des Denkens in der Grenzziehung zwischen Sein und Nichtsein, Sein und Schein, Realität und Fiktion besteht, denn ohne sie gibt es keine wahre Erkenntnis« (Schnädelbach 1989: 11). Und weiter betont Schnädelbach, dass der Traum uns immer wieder, möglicherund verstörender Weise jeden Morgen, daran erinnert, dass »auch das Irreale real ist, was freilich wie ein Widerspruch klingt« (ebd.: 9).[2]

Es war bekanntlich Freud, der aufzeigte, dass auch oder gerade das, was irrational erscheint, wie etwa der Traum, bei weitem nicht sinnlos ist. »Die Traumdeutung« gibt den Träumen eine Bedeutung (im doppelten Wortsinn) zurück, nachdem sie ihre Autorität als Mitteilungen Gottes oder als privilegiertes Medium des Dichtens wie noch in der Romantik oder aber als epistemologischer Prüfstein verloren hatten. Diese Errungenschaft kann jedoch als ein zweischneidiges Schwert betrachtet werden, und das Vermächtnis Freuds hinsichtlich der Bestimmung dessen, was der Traum ist, wurde selbst von den der Psychoanalyse Wohlgesonnenen nicht unbedingt widerspruchslos angenommen. Eine Version dieser Kritik fasst Reck zusammen: »Jede ausschließliche Konstruktion des Traums als Signifikanz (nicht nur die Freudsche) ist an die Illusion des Subjekts gebunden.« Und: »Der Traumgedanke erscheint nicht mehr als Bild und Latenz, sondern als Sprache und Ordnung der Signifikanten« (Reck 2005: 187, 200). Die Freudsche Traumdeutung unterstellt demnach – nachträglich – den Traum dem Wachbewusstsein des Subjekts und der Logik des Diskurses. Die Betonung der Bedeutung, die zur Rettung des Traums als Gegenstand der Wissenschaft nötig ist, ergibt zu viel Bedeutung, während die Bilder, als Träger der Bedeutung vernachlässigt werden.

Im Folgenden werden zwei Interventionen vorgestellt, zwei Versuche eines anderen ›Traumverständnisses‹, die gerade das Bildhafte des

2. Für eine eingehendere Diskussion der Geschichte der ›Traumdiskurse‹ siehe Heise 1989.

Träumens als Beweis einer Erfahrung der Existenz behaupten.[3] Die Rede ist von Ludwig Binswangers Text »Traum und Existenz« aus dem Jahr 1930 und Foucaults Einleitung zur französischen Übersetzung dieses Textes, an der er beteiligt war (1954).[4] Binswanger, 1881 als Sohn einer Schweizer Psychiaterdynastie geboren, hat eine ihm ganz eigene Stellung zwischen Freudscher Psychoanalyse, Heideggerscher Phänomenologie und psychiatrischer Klinik inne. Der Aufsatz »Traum und Existenz« gilt dabei als der erste Text, der Ausdruck der sogenannten ›Daseinsanalyse‹ ist, wie Binswanger sie prägte. Sie zeigt sich in »Traum und Existenz« als Verfahren, das den Traum als Ausdruck des konkreten ›Weltentwurfs‹ eines Menschen nimmt, um von dort zur Daseinsweise des Menschen fortzuschreiten. Dafür ist aber gerade die grundlegende Auseinandersetzung mit der Bildhaftigkeit der Traumerfahrung notwendig. Foucault schreibt in seiner Einleitung, es sei »der Psychoanalyse nicht gelungen, die Bilder zum Sprechen zu bringen« (Foucault 1992: 20). Dagegen sei es der Phänomenologie »gelungen, die Bilder zum Sprechen zu bringen; aber sie hat niemandem die Möglichkeit gegeben, ihre Sprache zu verstehen. Dieses Problem ist wohl eines der Hauptprobleme der Daseinsanalyse« (ebd.: 29). Was, dies ist eine zentrale Frage des vorliegenden Aufsatzes, ist in diesem Spannungsfeld unter Bildern zu verstehen? Auszugehen ist dabei von Heraklits Gleichsetzung von Traum und je eigener Welt, *idios kosmos*, aus der sich bei Binswanger ein Verständnis der Eigenwelt als bildhafter und gestimmter ergibt. Allerdings räumt Binswanger – sich auf Hegel berufend – der gemeinsamen Welt, dem *koinos kosmos*, gleichsam der Welt von Keinem und Allem, Priorität ein. Foucault wiederum dringt ausgehend von Binswanger tiefer in eine eigene ›eigene Welt‹ vor, die seinem Verständnis nach jenseits der Trennung von Subjektivität und Objektivität liegt. Dabei wird das Bild einerseits als Arretierung und Entfremdung der Imagination gedeutet, andererseits der Ausblick auf ein neues Verständnis des Bildes als Ausdruck eröffnet, das aus seiner Arretierung in dem postulierten Bezug auf eine ›Wirklichkeit‹ qua Repräsentation des Abwesenden befreit wäre.

3. Zur Gültigkeit oder Ungültigkeit von Binswangers und Foucaults Kritik an Freud siehe Gondek 2000.

4. Vgl. Eribon 1999 zu Foucaults Beschäftigung mit der Übersetzung von und Einleitung zu Binswangers Text sowie mit Binswangers Werk im Ganzen. Zu den Werken Binswangers in Foucaults Bibliothek siehe Miller 1991.

2. Träumen und Wachen (Heraklit)

Binswanger insistiert gegenüber »Freuds epochemachendem Postulat der Rekonstruktion der latenten Traumgedanken« auf der Notwendigkeit einer »Vertiefung in den manifesten Trauminhalt« (Binswanger 1994: 103). Dies allein lehre uns, »die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Gefühl und Bild, von Gestimmtsein und bildhaftem Erfülltsein richtig zu würdigen« (ebd.). Wenn Binswanger die Zusammengehörigkeit von Bild und Gefühl beziehungsweise Gestimmtsein postuliert, so scheint hiermit das Bild seinem Wesen nach in die ursprüngliche Erschließung der Welt durch die Stimmung oder Gestimmtheit des Daseins, wie Heidegger dies in »Sein und Zeit« aufgezeigt hatte, einzurücken. In diese Richtung deutet Foucault als das Thema von Binswangers »Traum und Existenz«

> »nicht eigentlich Traum *und* Existenz, sondern die Existenz, wie sie im Träumen erscheint und wie sie im Traum entziffert werden kann: die Existenz in jenem Seinsmodus des Träumens, in welchem sie sich bedeutsam meldet« (Foucault 1992: 11).

Die Existenz in diesem »Seinsmodus des Träumens« zu ›entziffern‹ – nicht zu ›deuten‹ – heißt gerade, auf die Bildhaftigkeit und zugleich die Gestimmtheit des Träumens einzugehen. Unzweideutig, und durchaus problematisch, wird damit von Binswanger das Bildliche dem Geist oder der Signifikanz entgegengesetzt, ebenso wie die je einzelne Existenz der Welt der Allgemeinheit und Verständlichkeit gegenübergestellt wird. Dies ist die Bedeutung von Binswangers Diktum, der Unterschied von Träumen und Wachen sei »das Grundproblem der Individuation« (Binswanger 1994: 117) – und zwar genau als der Unterschied zwischen Bild und Gefühl einerseits, Geist andererseits (ebd.). Die ›Bedeutung‹ des Träumens bei Binswanger ergibt sich so aus der Konstellation von Bildlichkeit – Individuum – (eigener oder gemeinsamer) Welt.

All diese Unterscheidungen folgen aus der Beschäftigung mit Heraklits Fragment 89, einem zentralen Bezugspunkt für Binswanger: »Die Wachenden haben eine gemeinsame Welt, (doch im Schlummer wendet sich jeder von dieser ab an seine eigene)« (Diels 1922: 97). Heraklits Konstellierung von Traum und eigener Welt einerseits – *idios kosmos*, Wachen und gemeinsamer Welt andererseits – *koinos kosmos*, wurde lange Zeit entlang des Paradigmas der sinnlichen Wahrnehmung gedeutet: Der Träumende nehme die Welt nicht mehr sinnlich wahr und befinde sich deshalb in einer eigenen Welt.

Eingehender als in »Traum und Existenz« setzte sich Binswanger in seinem früheren Text »Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes. Von den Griechen bis zur Gegenwart« (1928) mit Heraklits Fragment als vielleicht dem grundlegenden erkenntnistheoreti-

schen Gedanken der Antike hinsichtlich des Wesens des Träumens auseinander und wies dort diese Interpretation dezidiert zurück. Nicht ein Mangel an Wahrnehmungen unterscheide Träumen und Wachen (denn, außer des Sehsinns, seien sehr wohl alle Sinne der Träumenden zur Welt hin offen), vielmehr sei der Unterschied in der logischen Kohärenz der Traum- oder Wacherfahrung zu suchen.[5] Dies bedeutet letztlich, Kommunizierbarkeit und Mitteilbarkeit zum Prüfstein der Erfahrung zu machen. Denn laut Binswanger ist die Gemeinschaftlichkeit der Welt nicht Folge gemeinsamer Wahrnehmungen, sondern des Postulats der Verständigungsmöglichkeit. Auch im Wachen habe jeder seine eigene Welt, doch »vermittels des Geistes, der geistigen Gebilde oder Bedeutungen, ist wenigstens ein Austausch der *Meinungen über* die Welt möglich« (Binswanger 1928: 15). Träumen dagegen heißt, eine Erfahrung zu machen, die von der je eigenen Konstellation aus Bild und Stimmung bestimmt ist und sich somit der Verständigung entzieht. Das Träumen als Gegensatz zum Wachen ist damit in die Dialektik von Besonderem und Allgemeinem eingetragen und scheint dem entsprechenden Programm zu folgen. Dies erfasst jedoch Binswangers Vorgehen nicht vollständig – zumindest gelangt Foucault, wie sich zeigen wird, ausgehend von Binswanger zu nicht gänzlich vorprogrammierten Schlussfolgerungen.

3. Aus allen Himmeln fallen: Binswangers »Traum und Existenz«

»Innerhalb der zeitgenössischen Anthropologie schien uns Binswangers Vorgehen der *via regia* zu folgen«, so Foucault in seiner Einleitung zu »Traum und Existenz« (Foucault 1992: 9). War der Traum für Freud die *via regia* zum Unbewussten, so zeichnet Binswanger für Foucault die *via regia* zur konkreten »Menschentatsache« vor, zum »wirkliche[n] Gehalt einer Existenz, die sich in einer Welt, welche die Fülle ihres Entwurfs und das ›Element‹ ihrer Situierung ist, lebt und erprobt, wieder erkennt und verliert« (ebd.: 9). Binswangers Verfahren in »Traum und Existenz« und anderen Werken, im besonderen der Fallgeschichte ›Ellen West‹, bezeichnet für Foucault den dritten Weg oder überhaupt erst einen Weg zum Menschen, der nur jenseits von Psychoanalyse und Phänomenologie zu finden ist. Dieses Verfahren vollzieht eine »äusserliche Dechiffrierung« des Traums, die dann von der »konkreten

5. Binswanger weist hier auf Descartes hin, für den der Hauptunterschied zwischen Traum und Wachen darin bestand, »daß niemals meine Träume sich mit allen übrigen Erlebnissen durch das Gedächtnis *so* verbinden, wie das, was mir im Wachen begegnet« (zitiert nach Binswanger 1928: 16).

Existenz« in das »Verstehen der Existenzstrukturen« übergeht (ebd.). Diese Dechiffrierung, so Foucault, der hiermit das Hauptthema seiner Einleitung formuliert,

> »impliziert [...] eine Anthropologie der Imagination und verlangt nach einer Neubestimmung der Beziehungen zwischen dem Sinn und dem Symbol, dem Bild der Vorstellung und dem Ausdruck der Darstellung: nach einem neuen Verständnis der Erscheinungen der Bedeutungen.« (Ebd.)

Diesem Verständnis nähern sich, wie Foucaults ausführlich im zweiten Teil seiner Einleitung zeigt, Freuds »Traumdeutung« und Husserls »Logische Untersuchungen« jeweils von entgegengesetzten Seiten: Freud weist den Sinn des Unbewussten auf, allerdings mündet dies in gewisser Weise in zu viel Sinn, der die bildhafte Erfahrung des Träumens verdunkelt. Letztlich kann Freud deshalb, so Foucault, das notwendige Band zwischen Bedeutung beziehungsweise Sinn und spezifischem plastischem Ausdruck nicht aufklären. Husserl dagegen, ausgehend von der Unterscheidung von Anzeichen und Bedeutung, bringt den Akt des Bedeutens oder den »Ausdrucksakt« (ebd.: 27) zum Vorschein, kann allerdings das Phänomen des Verstehens nicht zufrieden stellend erklären. Nach Foucault ist es Binswangers Ziel in »Traum und Existenz«, den »Fundamentalbereich, in dem sich die Bedeutungen knüpfen […] ans Licht zu bringen« (ebd.: 30), dies paradoxerweise oder gezwungenermaßen gerade da, wo diese Verknüpfung am flüchtigsten ist – im Traum als jener Erfahrung, in der sich die Existenz als Grundlage in der plastischen Form einer »fundamentale[n] Bildkunst« (ebd.: 31) zeigt oder erfährt.

Allerdings erscheint der Traum erst überraschend spät in Binswangers Text, der in diesem Aufschub die Ankunft bei oder den Rückgang zum Traum in dramatischer Weise als notwendig inszeniert: Ausgehend von einer beispielhaften Szene der Enttäuschung und der sprachlichen Wendung stellt sich hier die Frage, was ein dichterisches Gleichnis ist; und später wird sich gezeigt haben, dass das Wesen eines Gleichnisses nur vom Traum her zu verstehen ist. Der Text beginnt also mit der Wendung »aus allen Himmeln fallen« als – nachträglichem – Ausdruck für die blitzartige Erfahrung des Betrugs oder der Enttäuschung, einem Ausdruck, in dem nicht ein Dichter, sondern die Sprache selbst dichtet (Binswanger 1994: 95). Was, fragt Binswanger, ist das Verhältnis von Bild und Inhalt, hier: von Fall und Entsetzen, genauer: von Leib und Seele im Gleichnis? ›aus allen Himmeln fallen‹ – das bezeichnet weder tatsächlich den körperlichen Fall noch handelt es sich um eine Nachbildung desselben. Wie ist ein solches Gleichnis dann zu verstehen? Kategorisch lehnt Binswanger ab, es könne sich dabei um einen Analogieschluss oder eine Metapher, das heißt eine Übertragung

des Körperlichen aufs Seelische handeln (ebd.).[6] Denn weder die Analogie noch die Metapher, weder der Diskurs der Philosophie noch der der Rhetorik, könne die fundamentale Frage klären, warum gerade der Fall das dem Affekt entsprechende Bild abgebe – oder allgemeiner: wie sich ein Ausdruck konstituiert. Denn das Wesen des Gleichnisses liege jenseits dieser Trennung von Dichtung und Logik (ebd.: 96). Der entscheidende Einsatz Binswangers ist, in der Wendung ›aus allen Himmeln fallen‹ den Ausdruck einer »Bedeutungsrichtung« zu sehen (ebd.), die jenseits dieser Trennungen besteht und die so das ganze Wesen des Menschen betrifft. Das heißt, die Existenz fällt in jenem Moment der Enttäuschung und verliert den *tragenden* Grund, und, möchte man fortsetzen, damit auch die Möglichkeit der Über-Tragung, in der die Metapher gründet. Binswanger zeigt somit das Fallen und Steigen als nicht weiter ableitbare Richtung menschlicher Existenz auf, in der Form und Inhalt noch nicht getrennt bestehen. Denn die Vertikale, Foucault wird dies im Detail ausführen, ist genau diejenige Achse, auf der sich die Existenz konstituiert; gleichzeitig ist diese Achse, wie Anette Schwarz gezeigt hat, als wesentlich melancholische eher die Achse einer »Disposition« (Schwarz 1996: 60), die jede ›Konstitution‹ immer schon durchkreuzt. Während alle anderen Gegensätze, in denen sich die Existenz bewegt – Nähe und Ferne, hell und dunkel (Foucault 1992: 66ff.) – bereits eine konstituierte Existenz voraussetzen, erfährt die Existenz im Steigen und Fallen sich in ihrer ursprünglichen Bewegung, in der sie sich ihre je eigene Welt eröffnet.

Wer oder was, so Binswangers darauf folgende Frage, die er anhand einer Stelle aus Schillers Gedicht »Ideal und Leben« aufwirft, ist das Subjekt dieser Erfahrung des Fallens und Steigens: »[W]er nun eigentlich dieses Wir ist, das als ein Glücklichseiendes steigt, als ein Unglücklichseiendes fällt« (Binswanger 1994: 98). Diese Frage nach dem »Subjekt des Daseins« mit ›wir Menschen‹ zu beantworten reicht Binswanger bei weitem nicht aus – denn gerade um die anthropologische Bestimmung dessen, was der Mensch sei, geht es. Das Subjekt ist das, was der Struktur des Steigens und Fallens – wörtlich – ›unterworfen‹ ist, das, woran sich diese Struktur ausdrückt. Deshalb darf das fragliche Subjekt nicht mit der äußeren Erscheinung, der scheinbar individuellen Gestalt verwechselt werden. Das Ich, das Binswanger dennoch als »Ursubjekt dessen, was steigt und fällt«, weiterhin postuliert, erkennt sich, sieht sich demnach möglicherweise gerade in einem anderen »und sei es auch ein in seiner sinnlichen Gestalt uns fremdes, äußerliches Subjekt« (ebd.). Dies zeigt sich in Binswangers nächstem Textbeispiel, einer Stelle aus Mörikes »Maler Nolten«, in der der Erzähler sich

6. Foucault spitzt dies noch weiter zu, wenn er die Metapher als »die Metaphysik des Bildes« bezeichnet (Foucault 1992: 88).

direkt an den Leser wendet, um ihm den Schmerz der Hauptfigur in einem Gleichnis möglichst nahe zu bringen: »Es wird (in einem solchen Zustand) auf einmal totenstill in dir, du siehst dann deinen eigenen Schmerz, dem Raubvogel gleich, den in der kühnsten Höhe ein Blitz berührt hat, langsam aus der Luft herunterfallen und halb tot zu deinen Füßen sinken« (ebd.).

War der Ausdruck »aus allen Himmeln fallen« noch die nachträglich, aus der Sicht des wieder gewonnenen festen Standpunkts geäußerte Beschreibung einer Erfahrung des Falls, so nähert sich Binswanger mit diesem Beispiel eines dichterischen Gleichnisses im engeren Sinne dem Moment des Schmerzes selbst, der unmittelbar einem Entzug der Sprache gleichkommt: es wird »totenstill« und ein Bild erscheint, der Schmerz erscheint außerhalb des Subjekts. Man mag versucht sein, darin eine Art Dissoziation oder Abspaltung des Schmerzes zu sehen, in der sich das Subjekt prekärer Weise seiner selbst gerade durch seine Spaltung zu versichern sucht, doch dies trifft nicht Binswangers Art der Entzifferung, denn ein solcher Ansatz setzt noch immer voraus, das Subjekt, und sei es das Subjekt der Defensivmechanismen, lokalisieren zu können. Selbst wenn, wie Binswanger schreibt, hier ein Teil des Ich außerhalb meiner erscheint, so liegt ›mir‹ dieser Schmerz, dieser Raubvogel nicht fern. »Unter Umständen« (und wir fügen hinzu: unter den abgründigsten Umständen) falle ich »sehr wohl aus dem Himmel«, während ich »doch noch ›rein körperlich‹ mit beiden Füßen auf der Erde stehen und meinem eigenen Fallen in der Selbstbeobachtung zuschauen kann« (ebd.: 99). Dies, die Verstreuung des Ich oder die »dramatisierende Personifizierung« (ebd.), ist Traumlogik. Wie im Traum erscheint das Ich, dem der Schmerz »als eine zweite dramatische Person […] vor die Füße« fällt (ebd.), an allen Stellen: Dies ist »die radikale Subjektivität der Traum-Erfahrung«, die der konstituierten Subjektivität vorausliegt und die Foucault zufolge Binswangers Text vorbildlich herausstellt (Foucault 1992: 59).

Damit gelangt Binswangers »Traum und Existenz« zum Traum: »Hier nun befinden wir uns an der Schwelle des Traumes; aber auch alles, was wir bisher gesagt haben, bezog sich Wort für Wort schon auf den Traum, der ja seinerseits nichts anderes ist als eine bestimmte Art des Menschseins überhaupt« (Binswanger 1994: 99). Erst aus dem Traum als »eine[r] bestimmte[n] Art des Menschseins« ist demnach das Wesen des Gleichnisses – sei es als Redewendung, sei es als dichterisches Bild – zu dechiffrieren: Es zeigt sich darin die Spur der Existenz, die sich als das ›eigentliche Subjekt‹ im Traum als steigende und fallende, als im Raum orientierte sich konstituiert und erfährt. Dieser Traum ist ein »gestimmter Raum« (vgl. Schwarz 1996: 22f.) oder ein gestimmtes Bild.

4. Stimmungsbild

Die Einheit von Bild und Affekt im Traum und im Träumen entwickelt Binswanger im Folgenden aus zwei Träumen Gottfried Kellers und dem Traum eines von Binswangers Patienten. Die narrative Grundstruktur ist in beiden Träumen Kellers anfangs ähnlich: Das ›Ich‹ sieht dem Flug eines Adlers oder Weihs zu. Allerdings schießt es im ersten Fall, zusammen mit seinem Onkel, auf den Adler, und der Affekt dieses Traums ist Ärger darüber, dass der tote Adler nurmehr ein Berg von Papierschnitzeln ist. Der müde Weih im zweiten Traum steigt und sinkt unstet und wird, während das Ich des Traums auf der Suche nach Nahrung für den Vogel ist, von den Nachbarn mit Steinen herabgeholt und gerupft, wobei die schönen Federn auf dem Misthaufen landen. Der Affekt hier ist große Trauer. »Versenken wir uns«, so Binswangers Kommentar, in die genannten Träume,

> »so glauben wir, einen Augenblick gleichsam den Puls des Daseins zu fühlen, seiner Systole und Diastole, seiner Expansion und Depression, seinem Ansteigen und Zusammensinken zuzusehen. Und zwar äußert sich jede dieser Phasen scheinbar doppelt, im Bild und in der stimmungsmäßigen Reaktion auf dasselbe [...]. Im Grunde sind aber freudiges Bild und die darüber empfundene Freude, trauriges Bild und die darüber empfundene Trauer eins, nämlich Ausdruck ein und derselben steigenden oder abfallenden Wellenphase; denn auch in dieser Hinsicht ist das Thema, welches das Dasein sich in jeder solchen Phase gibt, das Ausschlaggebende; ob es sich stärker in dem Stimmungsgehalt der Bilder selbst oder in der über das Bild empfundenen, scheinbar reaktiven Stimmung des Träumers äußert, ist, wie wir weiter unten sehen werden, zwar auch von Bedeutung, aber von sekundärer (z.B. klinisch-diagnostischer) Bedeutung.« (Binswanger 1994: 102)

Wie hier deutlich wird, drückt sich das jeweilige Thema des Daseins gerade in der Konstellation aus Bild und Stimmung aus, wobei es für das Wesen des Ausdrucks im Allgemeinen belanglos ist, ob die Stimmung im Bild enthalten ist oder aber mehr auf der Seite des Träumers liegt, der auf das Bild reagiert. Bezogen jedoch auf einen konkreten Traum – und den konkreten Träumer – ist das Gleichgewicht im Verhältnis von Stimmung und Bild von weitreichender Bedeutung. An dem Todes- oder Sterbetraum – und das heißt: dem unbalancierten Traum – eines der Patienten Binswangers zeigt sich, dass für den Analytiker und Psychiater Binswanger das Bild zum entscheidenden Anzeichen der Gesundheit oder der Heilung wird.

Der ›kosmische Traum‹ des Patienten ist, kurz und bündig – und genau dies wird zum Problem – der folgende: »Ich befand mich in einer wunderbaren anderen Welt, in einem Weltenmeer, worin ich ohne Form geschwebt. Von weitem sah ich die Erde und alle Gestirne und fühlte mich ungeheuer flüchtig und mit einem übermäßigen Kraftgefühl« (ebd.: 105). Dieser Traum ist ein Beispiel dafür, dass nicht so sehr

ein überbordender Bildgehalt den Psychiater auf den Plan rufen, sondern diejenigen Träume, »in denen der Bildgehalt und damit auch die dramatische Bewegung des Traums hinter dem reinen Stimmungsgehalt zurücktreten« (ebd.). Bilder sind für Binswanger Zeichen der »Objektivation« und deshalb »Zeichen geistiger Gesundheit« (ebd.). Im Idealfall drückt sich das Thema des Daseins im Bild als objektiver Form aus, der dann die Stimmung entströmt – die natürlich schon immer die des Träumers gewesen ist, zu der er sich jedoch dann in einem gewissen Sicherheitsabstand hält, der durch das Bild gegeben ist.

Auch in dem zitierten ›kosmischen‹ Traum gibt es noch ein Bild und findet sich damit »Objektivation« – ja, sogar die weitestgehende Objektivation, so Binswanger, im Bild des Alls. Binswanger scheint es jedoch um bewegte, ›dramatische Bilder‹ zu gehen; die Theatralität des Traums gibt Halt und in der gelungenen Balance steht der Träumer entweder neben dem Drama oder ist ganz in dem Drama. Wo jedoch der Stimmungsgehalt nicht bildhaft fixiert ist, verliert das Ich jedwede Gestalt. Mehr noch – diese Träume bannen und faszinieren den Träumer, der sich selbst im scheinbaren Wachen nach dem Traumerleben, nämlich dem Stimmungsgehalt, zurücksehnt und so sich immer weiter vom Wachleben und schließlich vom Leben überhaupt entfernt. Das Bild dagegen hält dem einzelnen, vereinzelten Träumer – im Heraklitschen Sinne – die Tür zur gemeinsamen Welt offen.

Was für Binswanger mit der Zusammengehörigkeit von Bild und Stimmung auf dem Spiel steht, ist die gelungene Verbindung von Objektivität und Subjektivität. Der Stimmungsgehalt in seiner Reinheit ist »das Subjektivste des Subjektiven«, aber die Erfahrung der reinen Stimmung, der reinen Subjektivität ist laut Binswanger ohnehin unmöglich, »solange der Mensch Mensch ist« (ebd.: 106). Der Bildgehalt also ist für Binswanger stets überindividuell, das Allgemeine – die je eigene Erfahrung des Traums besteht deshalb nicht darin, einen neuen, idiosynkratischen Bildgehalt zu formen, »wohl aber hat ihn jeder Einzelne im Traum, sieht nur er ihn, und wird nur er von ihm entzückt und gequält. Seine Bilder, seine Gefühle, seine Stimmung gehören ihm allein an, er lebt ganz und gar in seiner eigenen Welt; und das ganz allein heißt, psychologisch gesprochen, träumen, ob wir dabei nun physiologisch schlafen oder wachen« (ebd.: 113). Das heißt: Träumen meint, allein eine Erfahrung der Einsamkeit zu machen, gänzlich sich zugewandt zu sein oder *sich* allererst in dieser ›Zuwendung‹ zu konstituieren; dies heißt auch, die Bilder als die je eigenen zu erfahren.

Binswanger trägt damit Traum und Wachen durchgängig in diejenigen Unterscheidungen der Geschichte der Philosophie ein, die jeweils das Ich und ein anderes – sei es das Es, Universum, kollektives Bewusstsein oder etwa Gattungsbewusstsein – ins Verhältnis setzen. Es schließt sich damit der Kreis und wir kehren zu Heraklit und der Unterscheidung von Wachen als in der gemeinschaftlichen Welt Sein und

Träumen als sich der eigenen Welt Zuwenden zurück. Binswanger zufolge liegt der Unterscheidung von »Bild, Gefühl, subjektiver Meinung, ›doxischer Form‹ (Plato, Husserl) überhaupt auf der einen Seite, Geist, Objektivität, Wahrheit auf der anderen Seite« (ebd.: 112) diejenige von Traum und Wachen zugrunde. Wer also die Eigenwelt, das Bild, das Subjektive verstehen will, muss sich dem Traum zuwenden. Gleichzeitig erweist dabei das Bild seinen Status als Gelenk zwischen Eigen- und gemeinsamer Welt. Während es nämlich in der binären Unterscheidung von Traum und Wachen als nicht-geistig der Seite der subjektiven Eigenwelt zugeschlagen wird, ist das Bild *im Traum* Zeichen der Objektivation. Anders gesagt, die Dialektik von Einzelnem oder Individuum und Allgemeinem wiederholt sich im Traum; und der gelungenste Traum, den Binswanger zitiert, ist einer, der einen einfachen dialektischen Dreischritt vollzieht – die Dialektik macht aus dem Träumer einen wachen Geist.

5. ›Ich wusste nicht, wie mir geschah‹: Stimmung und Traum

Binswanger, der mit Heidegger (wie auch mit Freud) bekannt war und korrespondierte, war mit »Sein und Zeit« gründlich vertraut – dieses Werk gab den Ausschlag für seine Wendung zur sogenannten ›Daseinsanalyse‹. Wenn Binswanger also »die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Gefühl und Bild, von Gestimmtsein und bildhaftem Erfülltsein« als das, was uns der Traum lehre, postuliert (ebd.: 103), so klingen unweigerlich in dem Wort ›Stimmung‹ Heideggers Ausführungen in »Sein und Zeit« (1. Teil, Kapitel 5, §29) über die ›Befindlichkeit‹ als ontologische Kategorie nach. Befindlichkeit zeigt sich ontisch als das »fundamentale Existenzial« der Stimmung oder des Gestimmtseins (Heidegger 2001: 134). Fundamental sei die Stimmung, »wie einem ist« (ebd.: 135), weil sich in ihr elementar das »Sein des Da« offenbare – gerade in der Verstimmung, in der man den Grund dafür, dass das Sein des Da als Last erscheint, nicht *weiß*. »Wir müssen in der Tat *ontologisch* grundsätzlich die primäre Entdeckung der Welt der ›bloßen Stimmung‹ überlassen«, so Heidegger (ebd.: 138).

Ohne explizit auf diesen Bezug einzugehen zitiert Binswanger in einer Art Appendix genau den Passus zur Stimmung aus »Sein und Zeit«:

»Hier ist, um mit Heidegger zu reden, das Dasein vor sein Sein gebracht; es ist gebracht, insofern als ihm etwas geschieht, und als er nicht weiss, wie und was ihm geschieht. Das ist der ontologische Grundzug alles Träumens und seiner Verwandtschaft mit der Angst! Träumen heißt: Ich weiß nicht, wie mir geschieht.« (Binswanger 1994: 118)

Der Traum erscheint so präzise als Erfahrung der Erschließung, die

Heidegger der Stimmung als ursprünglich zuschreibt. Doch indem Binswanger den Traum von Heraklit her als Eigenwelt bestimmt, die gerade durch die Stimmung als eigene erfahren wird, während die Bilder das ›individuelle Allgemeine‹ darstellen, das die Stimmung rahmen soll – indem Binswanger den Traum also auf diese Weise mit der Eigenwelt gleichsetzt, kann er die Öffnung zur Welt hin oder zur Geschichte nicht durch den Traum oder die Stimmung denken; im Gegenteil, diese erscheint als Bedrohung des Individuums, das sich möglicherweise aus dem Bann der Stimmung nicht befreien kann. Deshalb setzt Binswanger gegen das scheinbar passive Sein im »nicht wissen, wie einem geschieht« das »Machen«, das allein zur gemeinschaftlichen Welt und Geschichte führe. Den rätselhaften Sprung vom einem zum anderen, der die unbegründbare Form der Entscheidung annimmt, zu ermöglichen – das ist Aufgabe »des Arztes als des wissenden Mittlers zwischen Eigenwelt und gemeinsamer Welt, zwischen Täuschung und Wahrheit« (ebd.), zwischen »Privatmeinung« oder »Privattheater« und *koinos kosmos* (ebd.: 115) als Geschichte.

6. Der Traum: keine »Rhapsodie aus Bildern«

Auch Foucaults Einleitung zu »Traum und Existenz« endet bei der Frage der Geschichte, die das andere des Traums zu sein scheint. Allerdings sucht Foucaults Text, das Verhältnis von eigener und gemeinsamer Welt in ein Verhältnis zu setzen, indem er den Traum gerade als Erfahrung der Konstituierung einer Welt nimmt, die noch meine ist, im nächsten Augenblick jedoch das Ich bereits als gemeinsame und fremde, möglicherweise jedoch nicht unbedingt entfremdete anblickt – dies ist gleichsam Foucaults Einsatz.[7] Durchgängig steht in Foucaults Text eine ›radikale Freiheit‹ auf dem Spiel, die im Traum immer wieder erfahren werden kann und die paradoxerweise gerade darin sich ausdrückt, dass das Subjekt sich immer wieder in die Notwendigkeit, das heißt, in die Welt der Geschichte schickt.

Dafür ist zunächst von größter Bedeutung, die Distanz zwischen Bild und Traum herauszustellen. Sehr viel eingehender und weit reichender als Binswanger entwickelt Foucault deshalb das Verhältnis von Traum, Imagination und Bild. Dies verfolgt Foucault weitaus expliziter als Binswanger, wenngleich Foucault diesem zugute hält, die

7. In der Binswanger-Einleitung ist etwas weniger als in Foucaults anderem frühen Werk aus dem Jahr 1954 »Maladie mentale et personnalité« der Einfluss des Marxismus spürbar. Foucault hat letzteren Text unter dem Titel »Maladie mentale et Psychologie« 1962 stark verändert veröffentlicht, nämlich gerade ohne das eindeutig marxistische Vokabular. Siehe hierzu Seitter 1992: 138ff.

»transzendentale Reduktion des Imaginären« geleistet zu haben (Foucault 1992: 90). Das Bild erscheint bei Foucault zunächst als ›Agent‹ des Wachbewusstseins und damit als Arretierung und Entfremdung der Bewegung des Traums. Deshalb weist Foucault an zwei Stellen vehement die im 19. Jahrhundert populäre Bezeichnung des Traums als »Rhapsodie von Bildern« zurück (Foucault 1992: 32, 89). Die Erfahrung des Traums kann demnach nicht als einfache Aneinanderreihung lose zusammenhängender Bilder erklärt werden, denn der Traum verwendet nicht bereits Konstituiertes zur Darstellung von etwas, sondern leistet diese Konstitution allererst. In diesem Sinne ist das Träumen die Möglichkeitsbedingung der Imagination, wie Foucault zu Beginn des fünften und letzten Teils seiner Einleitung schreibt, in dem er von der Bestimmung des Traums zur Imagination überwechselt, um einen differenzierten Begriff des Bildes zu entwickeln. Die Wahrheit, die sich im Traum immer wieder zeigt, ist die Wahrheit des Schicksals, »des Knotens, der seine Freiheit [die des Menschen] an die Notwendigkeit der Welt knüpft« (ebd.: 38). Hieraus erklärt sich auch die Verbindung des Traums mit der Welt, da sich in ihm »die ursprüngliche Bewegung der Freiheit und die Geburt der Welt in der Bewegung der Existenz« zeigt (ebd.: 47).[8] Im Träumen wird das Ich zur Welt, konstituiert sich eine eigene, einsame Welt – immer jedoch bereits geöffnet auf die ›Entfremdung‹ oder das Aufgehen dieser Welt in der Welt der Notwendigkeit. Die von Foucault – im Verweis auf Spinoza und Malebranche – eingeführte Transzendenz des Träumens bedeutet dabei, dass der Traum etwas enthüllt, nämlich »die ursprüngliche Bewegung, mit der sich die unaufhebbar einsame Existenz auf eine Welt hin entwirft, die sich als Ort ihrer Geschichte konstituiert; der Traum deckt die Zweideutigkeit einer Welt auf, welche die sich auf sie hin entwerfende Existenz bezeichnet und sich für deren Erfahrung als Objektivität profiliert« (ebd.: 47). Die nachträgliche Bezeichnung der Welt als dem Subjekt gegenüber objektiv wird vom Traum immer wieder durchbrochen,

> »und indem er dem menschlichen Subjekt seine radikale Freiheit restituiert, enthüllt der Traum paradoxerweise die Bewegung der Freiheit auf die Welt hin: den Punkt, von dem aus die Freiheit sich Welt macht. Die Kosmogonie des Träumens ist der Ursprung der Existenz selber. Diese Bewegung der ursprünglichen Einsamkeit und Verantwortung hat Heraklit mit seinem berühmten *idios kosmos* bezeichnet.« (Ebd.)

8. Im vierten Teil seines Textes geht Foucault dann auf die Räumlichkeit dieser Bewegung ein und versteht – wie Binswanger – gerade die Vertikale als die entscheidende Achse dieser Bewegung, da hier die Existenz sich in der Bewegung ihrer Konstitution zeigt.

In Foucaults tragischer Interpretation von Heraklits Fragment (ebd.: 72f.), das so häufig zum Nachteil der ›idiotischen‹,[9] unverständlichen oder eskapistischen Privatwelt des Träumers gelesen wurde, wiederholt sich im Traum immer wieder der Sturz der Existenz in die Welt, gerade aufgrund einer radikalen Freiheit. Die gemeinsame Welt oder die Welt überhaupt, die das Wachbewusstsein für sich beansprucht, ist Effekt dieser Bewegung der Existenz. Darin auch enthüllt sich die Ethik des Traums. Die radikale Subjektivität des Traums besteht darin, dass in ihm sich eine Welt entwirft, in der alles ›ich‹ sagt: »Träumen ist nicht: eine andere Erfahrung von einer anderen Welt machen. Träumen bedeutet: eine radikale Erfahrung von seiner Welt machen« (ebd.: 63), eine Erfahrung der fundamentalen Gestimmtheit und Gerichtetheit der Existenz.

7. Imaginieren: »sich als träumend träumen«

Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen wird deutlich, warum es von weitreichender Bedeutung ist, die Gleichsetzung von Traum und Imagination mit dem Bild zu widerlegen; zumindest ist dies notwendig, geht man von der verbreiteten Annahme aus, ein Bild sei grundsätzlich dem Realen verbunden – sei es als Wahrnehmungsrückstand oder, ex negativo, als Darstellung gerade des im Realen Abwesenden. Hierbei bezieht sich Foucault im fünften Teil vorrangig auf Sartre: »Wir müssen uns fragen, ob das Bild tatsächlich, wie Sartre meint, eine Verweisung – und sei es eine negative, eine irrealisierende – auf das Wirkliche selber ist« (Foucault 1992: 79). Foucault widerlegt Sartre mit Bachelard, der in »L'Air et les songes« bereits gezeigt hatte, dass die Imagination nicht – wie meist angenommen – Bilder formt, sondern Wahrnehmungen ›deformiert‹ und damit allererst zum Gegenstand unserer Betrachtung macht. »Das Imaginäre ist nicht ein Modus der Unwirklichkeit, sondern sehr wohl ein Modus der Wirklichkeit: eine ›diagonale‹ Erfassung der ursprünglichen Dimensionen des Daseins« (ebd.). Mit anderen Worten, die Imagination ist immer schon inmitten der so genannten Wirklichkeit am Werk.

All dies handelt Foucault an dem zentralen Beispiel zu Beginn von Sartres »L'Imaginaire« ab: »Ich will mir das Gesicht meines Freundes Peter in Erinnerung rufen« (Sartre 1994: 36). Sich Peter vorzustellen, heißt in Foucaults Anwendung der Traumbewegung auf die Imagination nicht, sich einen Abwesenden vorzustellen, sondern sich aus dieser Welt zu absentieren, in der Peter nicht anwesend ist. Sich ihn vor-

9. Vgl. zur »Idiotie« Ronell 2003.

stellen heißt, sich aus diesem Dasein zurücknehmen in die Welt, in der alles Ich sagt, um, paradoxerweise, »die Welt zu werden, wo er ist« (ebd.). Denn, und dieses Beispiel Foucaults entbehrt nicht einer gewissen Evidenz, wenn das Ich sich einen Abwesenden in einer bestimmten Situation vorstellt, nämlich beim Erhalt eines Briefes, der ihn von einer Neuigkeit benachrichtigt, stellt es sich diesen nicht so vor, als würde es ihn durch ein Schlüsselloch betrachten. Imaginieren bedeutet gerade nicht ›sehen‹, sondern gleichsam alles und jeder sein können, in diesem Beispiel: der Brief, die Wände des Zimmers, sein Blick, seine affektive Reaktion (ebd.: 81). Deshalb bedeutet Imaginieren,

»sich selber als absoluten Sinn seiner Welt anvisieren: als Bewegung einer Freiheit, die sich [zu] Welt macht und sich schliesslich in dieser Welt als ihrem Schicksal verankert. Durch seine Imaginationen hindurch nähert sich also das Bewusstsein jener Ursprungsbewegung, die sich im Träumen enthüllt. Träumen ist folglich nicht eine besonders starke und lebhafte Weise zu imaginieren. Im Gegenteil: Imaginieren heisst: sich im Moment des Träumens anvisieren: sich als träumend träumen.« (Ebd.: 81f.)

Imaginieren nähert sich also, nur scheinbar tautologisch, dem Traum, der ursprünglichen, plastischen Erfahrung der Geburt der Existenz und der Welt aus der Freiheit. Dies bedeutet, das Ich als Dasein zu irrealisieren, wachend zu träumen. Denn die Imagination – hierin ist sie Erbin des Traums – macht die Welt allererst zum Gegenstand meiner je eigenen Erfahrung. Sich Peter vorstellen darf deshalb nicht damit verwechselt werden, sich ein Bild von ihm zu machen und ihn dadurch zu verdoppeln. Denn die Imagination verdoppelt den anderen nicht, sondern erlaubt es gerade, die Existenz des anderen und die eigene im Verhältnis zueinander zu erleben.

8. Vom Bildersturm zum Stil

»Bild« ist anfangs für Foucault nur Fixierung, Erstarrung, Nachahmung – das Bild von Peter bedeutet gerade, Peter zu verfehlen. Denn wenn auch die Existenz im und am Grunde eine einsame ist, so lässt sie doch eine Bewegung der Imagination zur Begegnung denken, während das Bild die Bewegung still- und sich dem Wachbewusstsein zur Verarbeitung nach dem Modus der Wahrnehmung bereitstellt (Foucault 1992: 89). Das Bild ist Bundesgenosse des Wunsches, des Begehrens nach Präsenz, des Phantasmas und der Halluzination – eben nicht, wie noch bei Binswanger, Zeichen der geistigen Gesundheit. So arbeite zwar die dichterische Imagination, als von Foucault herausgehobenes Beispiel des Imaginierens, mit Bildern – jedoch, um diese gleichsam einzuschmelzen:

»Die Imagination ist wesenhaft bildstürmerisch. Die Metapher ist die Metaphysik des Bildes [...]. Der wahre Dichter versagt sich der Wunscherfüllung des Bildes, denn die Freiheit des Imaginierens obliegt ihm als eine Aufgabe der Verweigerung [...]. Der Wert einer dichterischen Imagination bemisst sich nach der inneren Zerstörungsmacht des Bildes.« (Ebd.: 88)

Deshalb ist der Traum durchaus etwas gänzlich anderes als eine ›Rhapsodie von Bildern‹. Doch dies führt unmittelbar zu dem anfangs erwähnten grundlegenden Übersetzungsproblem: alles, was wir beschreiben können, sind Bilder. Das Wachbewusstsein und unser Reden über den Traum sind bereits fundamental von demselben entfernt. Mehr noch: Der Traum selbst ist, so Foucault, ein Kompromiss – allerdings nicht zwischen Verdrängtem und Zensur, sondern »zwischen der authentischen Bewegung des Imaginären und ihrer Verfälschung ins Bild« (ebd.: 90). Und damit kehrt das Bild zurück. Denn, so Goebel: »Die Existenz vollzieht sich [...] in einem Rhythmus von Bildproduktion und Bilderstürmerei. [...] Foucault bestimmt das wesentliche Leben als die fortgesetzte Gestaltung und Entstaltung von Bildern der Existenz« (Goebel 2005: 20).

Das Ziel von Foucaults Einleitung war, der Bewegung der Imagination in ihrem Rückgang von den sie fixierenden Bildern zum Träumen als dem nicht-bildhaften plastischen Ursprung der Existenz zu folgen. Nun wendet sich das Blatt jedoch nochmals und Foucault eröffnet den Ausblick auf die eigentliche Aufgabe der Imagination. Wird ihr in Traum und Dichtung vorgeführt und aufgetragen, mit der »Faszination der Bilder zu brechen« (Foucault 1992: 91), so ist dies erst Anfang und Aufbruch zum Bild nicht als Entfremdung, sondern als Ausdruck (ebd.: 92). Der Traum ist der Grund der Imagination und nun auch ihr Werkzeug und Mittel, indem er die Bilder von der Chimäre ihres Wirklichkeitsbezugs reinigt. Was Foucault hier gleichsam träumt, ist das Bild, das nicht mehr etwas darstellt, sondern ausdrückt und gerade darin, im nicht mehr Bebildern, sich an jemanden wendet. Hier würde dann der Traum die Umkehrung seiner eigenen Verkehrung vornehmen: Die Entfremdung in die Bilder wird zurückgenommen, die Allgemeinheit derselben eingeschmolzen, das Bild wird als »Ich« dekliniert und eröffnet darin die Welt – nicht die Welt der gerade noch entstehenden Existenz, sondern die Welt der Geschichte, in der das Bild der Existenz als Stil Ausdruck gibt:

»Das Bild ist dann eine Modalität des Ausdrucks und es erlangt seinen Sinn in einem Stil – Stil als Bewegung der Imagination, die das Antlitz des Austauschs annimmt. Aber damit sind wir bereits auf der Ebene der Geschichte. Der Ausdruck ist Sprechen, Kunstwerk, Ethik: Stilprobleme, Geschichtsmomente, deren objektives Werden diese Welt konstituiert und deren ursprüngliche Existenzbedeutungen uns das Träumen zeigt.« (Ebd.)

Dem Traum ist das absolute Primat zuzusprechen »für die anthropologische Erkenntnis des konkreten Menschen« (ebd.). Der wirkliche Mensch aber ist der imaginierende Mensch – der, hier folgt Foucault Binswanger, sich der Geschichte öffnen muss, in der er sich erkennt.[10] Doch der Traum ist und bleibt, wie Foucault schreibt, »für die Imagination gewissermassen das […], was die Gnade für das Herz oder den Willen ist« (ebd.: 37) – wie die Gnade allererst die Möglichkeit einer freien Entscheidung zum Guten gewährt, kann die Imagination sich im Traum immer wieder ihrem Ursprung nähern. Denn Träumen »ist Ausdruck jener stets prekären menschlichen Freiheit, die sich neigen, aber nicht determinieren lässt; die sich aufklären, aber nicht zwingen lässt; die sich warnen, aber nicht vollends überzeugen lässt« (ebd.).

Literatur

Bachelard, Gaston (1943): *L'Air et les Songes. Essais sur l'imagination du mouvement*, Paris: Librairie José Corti.

Binswanger, Ludwig (1928): *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traums von den Griechen bis zur Gegenwart*, Berlin: Springer Verlag.

Binswanger, Ludwig (1994): »Traum und Existenz«. In: Ders., *Ausgewählte Werke,* Bd.3.,*Vorträge und Aufsätze*, Heidelberg: Roland Asanger Verlag, S. 95-119.

Diels, Hermann (Hg.) (1922): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. 1, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Eribon, Didier (1999): *Michel Foucault. Eine Biographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Fink, Eugen (1966): »Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit (I. Teil)«. In: Ders., *Studien zur Phänomenologie*. 1930-1939, Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 1-78.

Foucault, Michel (1968): Psychologie und Geisteskrankheit, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1992): »Einleitung (1954)«. In: Ludwig Binswanger, *Traum und Existenz*, Bern/Berlin: Gachnang & Springer, S. 7-93.

Goebel, Eckart (2005): *Traumfeuer. Ludwig Binswangers Analyse Michel Foucaults* (Ms.)

10. Als ›Erfüllung‹ der Imagination erscheinen, das sei hier nur angedeutet, zwei Möglichkeiten: Eben die Bewegung hin zur Geschichte oder aber die von Foucault zuerst erörterte Möglichkeit des Selbstmords, »als das Absolute des imaginären Verhaltens« (Foucault 1992: 83). Der Selbstmordwunsch ist dann nicht als Wunsch nach Vernichtung zu verstehen, sondern als Höhepunkt der totalisierenden Imagination, in der das Ich überall da ist (ebd.). Vgl. hierzu Goebel 2005.

Gondek, Hans-Dieter (2000): »Der Freudsche Traum und seine französische Deutung: Foucault, Lacan, Derrida als Leser der Traumdeutung«. In: Lydia Marinelli/Andreas Mayer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Träume. Zur Geschichte von Freuds Traumdeutung*, Frankfurt/Main: Fischer, S. 189-250.

Heidegger, Martin (2001): *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer.

Heise, Jens (1989): *Traumdiskurse. Die Träume der Philosophie und die Psychologie des Traums*, Frankfurt/Main: Fischer.

Herzog, Max (1994): *Weltentwürfe. Ludwig Binswangers phänomenologische Psychologie*. Berlin/New York: de Gruyter.

Lenk, Elisabeth (1983): *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München: Matthes& Seitz.

Lyotard, Jean-François (1972): »Rêve«. In: *Encyclopaedia Universalis,* Vol. 14, Paris: Encyclopaedia Universalis France, S. 191-194.

Miller, James (1991): »Michel Foucault: The Heart Laid Bare«. In: *Grand Street*, 10:3, S. 53-64.

Reck, Hans Ulrich (2005): »Traum/Vision«. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 6: *Tanz-Zeitalter/Epoche*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 171-201.

Ronell, Avital (2003): *Stupidity*, Urbana: University of Illinois Press.

Sartre, Jean-Paul (1994): *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Schnädelbach, Herbert (1989): »Vorwort«. In: Jens Heise, *Traumdiskurse. Die Träume der Philosophie und die Psychologie des Traums*, Frankfurt/Main: Fischer, S. 9-15.

Schwarz, Anette (1996): *Melancholie. Figuren und Orte einer Stimmung*, Wien: Passagen.

Seitter, Walter (1994): »Nachwort«. In: Ludwig Binswanger, *Traum und Existenz,* Bern/Berlin: Gachnang & Springer, S. 137-148.

Gegenwartstechniken von Evidenz

testing 1 …, 2 …, 3 …

Avital Ronell

1. testing 1 – vom getestet(en) Sein

Ganz gleich, ob man's einfach mal allen zeigen will oder ob wir schlicht von dem angetrieben werden, was Maurice Blanchot »die Prüfung durch Erfahrung« nennt, ob er sich wieder und wieder Nietzsches Loyalitätsprüfung unterwirft oder sie eine flüchtige Replikantin ist, deren Menschlichkeitsfaktor angezweifelt wird, oder uns der sadistische Trainer für einen Sportwettkampf drillt; egal ob du das Abitur bestehen, Jura studieren oder aus der geschlossenen Anstalt entlassen werden willst, ob sie dich ins Kreuzverhör nehmen oder du Anabolika einschmeißt, ob sie ungeschützten Sex hatte und er gar nicht so recht weiß, was mit ihm los ist, nur dass er unter Müdigkeit und Übelkeit leidet; egal ob nun alle sich selbst oder eine Hypothese beweisen, für die Rolle ihres Lebens vorsprechen, eine Probezeit absolvieren, einen zweiten Anlauf nehmen oder sich einem Vaterschaftstest unterziehen müssen; egal ob man die Zeit bis zu den alten Griechen zurückdreht, welche als erste den ›Prüfstein‹ aufstellten, oder zur Hexenverfolgung und von dort dann weiterspult zum Auspressen von Wahrheit mittels Folter und Tortur: Es scheint, als bedürfe alles – die Natur, der Körper, das Engagement, der Glaube, ja bis hin zur Liebe – einer Überprüfung. Woher kommt dieses Bedürfnis zu foltern, zu testen? Dass eine Verbindung besteht zwischen Tortur und Experiment, ist seit Francis Bacon bekannt; was aber hat dazu geführt, dass Akte und Idiome des Testens dermaßen die Überhand gewonnen haben, ja dass sie zu einem unumgänglichen *Trieb* ausgeartet sind?

Als Form der Befragung, als Struktur beständiger Nachforschung – möglicherweise gar als Modalität des Daseins schlechthin – tastet das Testen die Erfahrung ab, misst, sondiert, determiniert das *was ist* der gelebten Welt. Gleichzeitig, aber noch viel fundamentaler, tendiert die Struktur des Testens dazu, selbst jene Gewissheit einzuholen, die sie in eben jenem Maße begründet, in welchem sie den Anspruch offener Endlichkeit befolgt. Als unvermutete Faltung im Metaphysischen setzt das Testen – also jene Arten und Systeme von Verhältnissen, die unter

diesen Begriff fallen – eine andere Logik der Wahrheit durch: und zwar eine solche, die sich einer endlosen Befragung unterwirft, während sie doch gleichzeitig einen festen Rahmen bewahrt, eine Spur, einen festen Zeitpunkt, auf den sie sich bezieht.

Es ist nichts grundsätzlich *Neues* an dem Begehren zu testen; jedoch die expansive Ausdehnung und die wachsende Promiskuität der Tests stellt uns vor neuartige Probleme und verkompliziert einige unserer Annahmen von der Welt und ihren Funktionsweisen, von jenen Scherben der Immanenz und Transzendenz, die noch immer herumliegen. Unser Vertrag mit Jahwe, egal ob fromm befolgt oder rundheraus abgelehnt, beinhaltet eine Vervielfachung der Testfelder. Kurz nach Abschluss der »Kritik der Urteilskraft« äußerte sich Kant zur öffentlich ausgeschriebenen Preisfrage, ob es möglich sei, den Glauben von Theologiestudenten zu überprüfen.[1] Lässt sich Glaube beweisen? Oder liegt nicht das Wesen allen Glaubens gerade darin, dass er der Prüfung widersteht, dass er sich blind fügt, ganze ohne Beweis und ohne Graustufen? Hat uns nicht andererseits der Allmächtige wieder und wieder gezeigt, dass er fast schon süchtig ist nach Glaubensbeweisen? Könnte man Gott eine spezifische Neigung unterstellen, dann doch wohl unbestreitbar einen Hang zur Prüfung. Gott stellt niemanden von der Examinierung frei, zumindest nicht der Gott des Alten Testaments mit seinem Willen zu unablässiger Verfolgung, zu fortwährender Störung alles Seienden. Selbst der satanische Liebling – derjenige, der davon kam, beziehungsweise rausgeschmissen wurde (je nachdem, ob man die diabolische Version Goethes oder Gottes liest) – wurde zu einem subsidiären Testfall für die paradiesische Zulassungspolitik. *Versuch* verschmilzt im Deutschen die Prüfung mit der Versuchung – eine semantische Verdichtung, die Nietzsche raffiniert ausleuchtet. Der Teufel ist das sichtbare Zeichen eines auf Dauer gestellten Testapparats. Er ist der mögliche Name eines Verfahrens, welches das zerstückelte Subjekt auf einschneidende Weise erfasst.

Die Figur der Prüfung gehört dem an, was Nietzsche als unser Zeitalter des Experimentierens fasste. In Nietzsches Werk bilden die verschiedenen Anwendungsformen der Prüfung einen Dreh- und Angelpunkt, den ich näher untersuchen will, auch und gerade weil dieses Phänomen den meisten philosophischen Lesern entgangen zu sein scheint. Selbst wo das Experiment im zeitgenössischen Denken Erwähnung findet – erstaunlicher Weise führen zentrale Theoretiker und

1. Kants »Über das Mißlingen aller philosophischer Versuche in der Theodizee« beginnt mit der Forderung nach Prüfungen innerhalb von Prüfungen, wo erklärt wird, dass »der Mensch als ein vernünftiges Wesen berechtigt ist, alle Behauptungen, alle Lehre, welche ihm Achtung auferlegt, zu prüfen, ehe er sich ihr unterwirft, damit diese Achtung aufrichtig und nicht erheuchelt sei« (Kant 1981: 105).

Philosophen das Experiment als Begriff ein, machen dann aber von den ihm innewohnenden Möglichkeiten so gut wie keinen Gebrauch –, wird es kaum wirklich zu einem Objekt der Forschung geschweige denn zu einer Fundstätte für verwirrende Unstimmigkeiten. Husserl zieht in eben dem Moment die Notbremse, als in seinen Betrachtungen zur Wissenschaftstheorie die Frage des Testens aufkommt; an Nietzsche schlittert er knapp vorbei, kollidiert fast, lässt ihn jedoch in seiner »Krisis« am Ende unberührt. Nietzsche hingegen führt die experimentelle Wende in seinem persönlichsten Buch, der »Fröhlichen Wissenschaft«, ein. Dennoch, als letzter Philosoph – oder, im Sinne der ›ewigen Wiederkehr‹, immer wieder dabei solcher zu werden – kündigt Nietzsche dieser Wende in dem Moment, in dem er sie verkündet. Nietzsches Ambivalenz gegenüber dem Experiment darf nie außer Acht gelassen werden. Dank seiner Zukunftsbrille des siebten Sinns und seiner empfindsamen Radaröhrchen ahnte er, dass Testfelder zu Wüsten werden würden; er sah das Konzentrationslager als schrankenlosestes Experimentallabor der neueren Geschichte voraus, als Teil des Willens zum naturwissenschaftlichen Wissen.[2]

Gleichzeitig (obschon die Zeit seither still steht) hoffte Nietzsche, das Leben möge als Wissen nicht bestenfalls zum Ruhebett oder Gammellager verkommen, sondern sich offen halten für Gefahren, Siege und heldenhafte Gefühle. Nietzsche hatte das Vermögen der Naturwissenschaft erkannt, »Sternenwelten der Freude aufleuchten zu lassen«. Aber »[v]ielleicht ist sie jetzt noch bekannter wegen ihrer Kraft, den Menschen um seine Freuden zu bringen und ihn kälter, statuenhafter, stoischer zu machen« (Nietzsche 1988: 384). Seine dringlichste Forderung richtet Nietzsche daher an die Naturwissenschaft der Zukunft. Er verlangt, dass sie zu ihrer besonderen Art der Bedeutungsproduktion Stellung beziehen möge, zu ihrem Ort und ihrer Rolle in der menschli-

2. Hannah Arendt bestimmt die Vernichtungslager in denselben Vokabeln als »Laboratorien, in denen experimentiert wird, ob der fundamentale Anspruch totalitärer Systeme, daß Menschen total beherrschbar sind, zutreffend ist. Hier handelt es sich darum [...], den Beweis dafür zu erbringen, daß schlechthin alles möglich ist. (Demgegenüber sind alle anderen Experimente [...] sekundär [...].)« Zu bedenken ist hier auch ihre Behauptung, dass sich am Geschehen in den Lagern »die ideologische Indoktrination [...] zu beweisen hat« (Arendt 1986: 676). Noch dazu dienen die Lager »dem ungeheuerlichen Experiment, unter wissenschaftlich exakten Bedingungen Spontaneität als menschliche Verhaltensweise abzuschaffen« (ebd.: 676f.). Für das »Experiment der totalen Herrschaft« bilden die Konzentrationslager daher das Zentrum. Allerdings untersucht Arendt nicht, was diese experimentelle Wende möglich gemacht hat. In »Was von Auschwitz bleibt« bestimmt Giorgio Agamben die Experimente an Lagerinsassen und heutigen Gefangenen der USA als Aussetzung deren juristischer Rechte (vgl. Agamben 2003).

chen Existenz. In gewisser Hinsicht geht es Nietzsche darum, eine Möglichkeitsstruktur zu finden, welche die Faktizität des Gegebenen überschritte, um doch unwiderlegbar in der Welt verankert zu bleiben. Es ist wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass Nietzsche kein Fluchtauto besaß, welches ihn in ein mystisches Jenseits hätte entführen können, auch wenn er sich manchmal in den waghalsigen und einschneidenden Rhythmus menschlicher Existenz flüchtete, den die Griechen als erste befragt hatten. Jedoch forderte er nie das Recht auf eine jenseitige Welt ein oder bettelte andere transzendentale Kredithaie an. Was immer seine Fehler waren, er hat sich nie vor seiner Verantwortung in dieser unserer Welt gedrückt, auch wenn sie ihn immer wieder und auf allen möglichen Ebenen seines unmöglichen Denkens in Schwierigkeiten brachte. In der Sicherung einer Zeitzone für das Hier und Jetzt lag nicht das geringste seiner Probleme, vor allem nachdem Hegel diese zugunsten anderer Zeitdimensionen links liegen gelassen hatte. Wie Husserl nach ihm, auch wenn sie keinesfalls ein Doppelgespann darstellen, bestand sein dringendstes Bedürfnis darin, »nicht ihre Wissenschaftlichkeit, sondern das, was sie, was Wissenschaft überhaupt dem menschlichen Dasein bedeutet hatte und bedeuten kann« (Husserl 1962: 3), zu thematisieren. Wo es die ›Welt‹ in einem strengen Sinne zu bedenken gilt, lassen sich die naturwissenschaftlichen Brennpunkte nicht länger ausblenden, ganz gleichgültig wie unsichtbar, tiefgründig, oder flüchtig ihre Wirkungen sein mögen. In seiner Gegenlektüre zu Heideggers Behauptung ›Die Wissenschaft denkt nicht.‹ schließt Derrida die Naturwissenschaften an Prozesse des Trauerns und des Erinnerns an (vgl. Derrida 2000). Lacan baut seine »Ethik der Psychoanalyse« vor einem von den Naturwissenschaften gänzlich umschlossenen Horizont auf: Die Wissenschaft bleibt stets gegenwärtig, stets bereit auszubrechen, zu verblüffen oder niederzuschmettern (vgl. Lacan 1996). Sie beherrscht die Szene, wenn auch oft in Form von Verleugnung, so als ob es tatsächlich die Option gäbe, sich der naturwissenschaftlichen Determiniertheit unserer eigenen Zeitgenossenschaft zu verweigern. Doch wo befindet sich die Naturwissenschaft? Was ist sie? Wie gelingt es Nietzsche die Möglichkeit einer Naturwissenschaft zu entwerfen, die gleichzeitig den Druck einer grenzenlosen Zurückhaltung ausübt (vgl. Nietzsche 1988: 521-571, vgl. Ronell 2005: 154-185, 207-223)?

Neben ihrer Bedeutung für die menschliche Existenz, stellt sich natürlich die Frage nach dem Selbstverständnis der Naturwissenschaften. Auf eine Weise, die an Nietzsches genealogische Sonde gemahnt, zeichnet Husserl die »*Verwandlung ursprünglich lebendiger Sinnbildung*« nach, beziehungsweise »des ursprünglich lebendigen Aufgabenbewußtseins, aus dem Methode wird und in ihrem jeweiligen besonderen Sinne wird« (Husserl 1962: 57). Naturwissenschaftliche Methodik

wird, genauso wie die sich aus ihrer Methodik ergebende Aufgabenstellung, als Kunstfertigkeit (*techné*) überliefert – wobei »aber damit nicht ohne weiteres ihr wirklicher Sinn vererbt« werden kann. Die Wissenschaft kann die Grenzenlosigkeit ihres Gegenstandes nur durch die parallel laufende Grenzenlosigkeit ihrer Methoden zu meistern versuchen, und letzterer Unendlichkeit wird durch ein technisches Denken und technische Prozeduren reguliert, denen selbst keinerlei Bedeutsamkeit zukommt. Die theoretische Aufgabe und Leistung der Naturwissenschaften (oder jedweder Wissenschaft auf der Welt) kann

»wirklich und ursprünglich sinnhaft nur sein bzw. bleiben, *wenn* der Wissenschaftler in sich die Fähigkeit ausgebildet hat, nach dem *Ursprungssinn* aller seiner Sinngebilde und Methoden *zurückzufragen*: nach dem *historischen Urstiftungssinn*, vornehmlich nach dem Sinn aller darin unbesehen übernommenen und desgleichen aller späteren *Sinneserbschaften*« (ebd.).

Husserl fügt folgenden Einspruch hinzu: »Aber der Mathematiker, der Naturwissenschaftler, günstigenfalls ein höchst genialer Techniker der Methode – der er die Entdeckungen verdankt, die er allein sucht –, ist eben normalerweise durchaus nicht befähigt, solche Bestimmungen durchzuführen.« Auf sein schmales Untersuchungs- und Entdeckungsgebiet begrenzt, ist der Wissenschaftler nicht in der Lage zu wissen, ob all das, was seine Beschreibungen zu erklären suchen, »überhaupt *klärungsbedürftig* ist, und zwar um des höchsten für eine Philosophie, für eine Wissenschaft maßgeblichen Interesses willen, des der wirklichen Erkenntnis *der Welt selbst, der Natur selbst*«. Husserl schließt seine Ausführungen wie folgt: »Und gerade das ist durch eine traditionell gegebene, zur *techné* gewordenen Wissenschaft verloren gegangen, soweit es überhaupt bei ihrer Urstiftung bestimmend war. Jeder von einem außermathematischen, außernaturwissenschaftlichen Forscherkreis herkommende Versuch, ihn zu solchen Bestimmungen anzuleiten, wird als ›Metaphysik‹ abgelehnt« (ebd.). Die philosophischen Bedürfnisse – »›philosophisch-mathematische‹, ›philosophisch-naturwissenschaftliche‹« –, wie geschichtliche Beweggründe sie erwecken, werden derart »überhaupt nicht gesehen, also gar nicht befragt« (ebd.: 58). Es gibt weite Bereiche naturwissenschaftlicher Arbeit, die sich der Rigorosität des Denkens verweigern und teilweise ganz offensiv die Versenkung in eine autistische Abschottung riskieren. Genau diese Stätte der Verdrängung, die wohl unser Dasein bestimmt, gilt es anzusprechen. Dieser Ort bildet kein Außen der Naturwissenschaften, sondern eine Störung ihrer innersten Verrichtungen. Manchmal verweist er auf einen vergessenen oder versetzten Keim, ein Begehren, auf ein ursprüngliches Bedürfnis oder die Ahnung eines Mangels – auf etwas, das für Husserl wie Nietzsche dem Bereich einer ursprünglichen Tiefe

angehört und somit dem, was von den Naturwissenschaften zum Leben gezählt wird. Unser Interesse an der Offenlegung solch ursprünglicher Dynamik wird noch übertroffen vom Wunsch eine Zukunft zu belauschen, auf welche die Naturwissenschaften verweisen. Es bietet sich in diesem Zusammenhang an, die Naturwissenschaften als ein spezifisches Befragungsverfahren zu verstehen, als eine Struktur des Offenlegens, die es oft versäumt, sich auch an sich selbst zurückzuwenden, um ihre entscheidenden Impulse und ihren philosophischen Ursprung zu hinterfragen. Doch diese Trennung philosophischer Reflexion und naturwissenschaftlicher Anstrengung ist ebenso künstlich wie gefährlich. Es liegt mir fern, Allgemeinplätze über eine Entfremdung der Naturwissenschaften von der Philosophie zu verkünden. Vielmehr stehe ich beiden Artikulationsfeldern skeptisch gegenüber und werde mich diesbezüglich an Flauberts Ironie der Nichtüberzeugung halten. Naturwissenschaften wie Philosophie sind uns fehlgeschlagen. Beider Prüfung haben wir nicht bestanden. Aber das wäre bereits eine andere Geschichte.

Das Experiment, das zugleich naturwissenschaftlichen und philosophischen Protokollen unterliegt, verbindet, was es trennt und hat in keinem der beiden Felder Exklusivrechte. Vielmehr nutzt es die verschiedenen diskursiven Kräfte zu seinem Vorteil: Es steht für beständige Erneuerung in eben dem Maße, in dem es ein neues Verhältnis von *techné* und *episteme* einführt. Im gleichen Moment, und zwar indem sie Traditionen zertrümmert und demontiert, übertritt die experimentelle Wende, in der das Experiment beheimatet ist und von der es geformt wird, jegliche Grenzen des Wissens, des Technischen oder der Methodik. Auch wo Nietzsche sie mit einzigartiger Präzision beschrieben hat, kann die experimentelle Wende nicht als eine zielgerichtete Gleichmäßigkeit des Werdens betrachtet werden. Durch ihre ureigenste Wesensart unterbricht und verstört sie sich immer wieder selbst.

Experimentieren ist per definitionem relational und beweglich, es erlaubt kein göttliches Prinzip der Allverständlichkeit, kein erstes Wort der Wahrheit oder Gnade, keinen letztendlichen Sinn, keinen privilegierten Signifikanten. Wie kann solch eine phänomenologische Reihung der seriellen Verneinung uns heute noch angehen oder gar unsere Bedürfnisse adressieren? Etwas, das dem Register eines bedingungslosen Risikos angehört, nötigt uns Aufmerksamkeit ab. Indem dieses Etwas Wissbarkeit selbst in Frage stellt, fordert es höchste Wachsamkeit und schafft damit die Grundlagen für Verantwortung und Entscheidung. Die wahre Verantwortung, die der von Lévinas zitierte Dostojewski als immer exzessive beschreibt – man übernimmt nie genug Verantwortung; ich bin mehr als jeder andere für den anderen verantwortlich – hängt von einer permanenten Selbstüberprüfung ab, die sich niemals mit ihren Ergebnissen zufrieden gibt, die niemals aufhört, sich selbst zu übertreffen. Viel weniger noch kann diese Verant-

wortlichkeit sich auf die beruhigenden Grundstöcke althergebrachten Wissens verlassen.[3]

Die Loslösung von Althergebrachtem, die das Experiment veranlasst, führt uns in Richtung eines Unbekannten, das Husserl vielleicht eine ›offene Unendlichkeit‹ genannt hätte. Was das Experiment hervorbringt ist vom ersten Nachweis an instabil oder weist doch zumindest auf eine Leerstelle, eine Unregelmäßigkeit, die kein Nachweis stabilisieren kann. Der Spielraum dessen, was ich den Experimentiertrieb[4] nennen möchte, wird umschrieben durch die endlose Auslöschung dessen, was ist. Im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zur experimentellen Wende und dem, was er in der *Fröhlichen Wissenschaft* ›experimentelle Disposition‹ nennt, besteht Nietzsche auf einer alles bezüglichen Anfechtbarkeit, um die elementare Wendigkeit seines an eine durchgängige Störung ausgelieferten Denkens zu beschreiben. »Wir selber wollen unsere Experimente und Versuchs-Thiere sein« (Nietzsche 1988: 551). Nietzsche beschäftigt sich mit einer Struktur beziehungsweise einem Begriff – doch selbst diese Terminologie wird zweifelhaft und wirft uns auf etymologische Katachresen zurück – des wissenschaftlichen Versuchs beziehungsweise dessen, was sich uns versagt und uns immer wieder von vorn beginnen lässt. Allerdings gelingt es Nietzsche, das im Experiment begründete Ausschlussverfahren naturwissenschaftlichen Denkens darzustellen, ohne das Scheitern in seiner Performanz herabwürdigen zu müssen – also ohne, wie es bei ihm heißt, vor seiner Hoheit um Gnade winseln zu müssen, sobald der Tag nur Messabweichungen und Fehlschläge gebracht hat. Scheitern als solches entzieht sich jeglicher festen Bestimmung; die vom Experiment erzeugte Hitze absorbiert es, wird zum vorrangigen Ausdruck eines Prozesses, der ununterbrochen Unterbrechungen hervorruft – oder eben Brüche, die nichts unterbrechen. Der Prozess, der für Nietzsche von Interesse ist, vervielfältigt sich beständig, spaltet sich periodisch und widerspricht sich, ohne derselbe zu bleiben, ohne einer Dialektik zu gehorchen. Es scheint, als beinhalte der Test die absolute Immanenz, von der Seneca sprach: eine Immanenz des durchgängigen Todes.

Als enteignende Formen der Erfahrung sind Testen und Experi-

3. Unter diesem Aspekt wären auch folgende Sätze aus Derridas »Aporien« zu lesen: »Um verantwortlich und entscheidungsfähig zu sein, darf sich eine Entscheidung aber nicht auf die Verwirklichung eines bestimmbaren oder bestimmenden Wissens als Konsequenz irgendeiner vorherbestimmten Ordnung beschränken. Sondern umgekehrt, wer wird eine Entscheidung ohne Regel, ohne Norm, ohne bestimmbares oder festgesetztes Gesetz eine Entscheidung nennen?« (Derrida 1998: 36f.)

4. A.d.Ü.: Die multiple Bedeutung von ›Test Drive‹ als Prüfungs- und Experimentiertrieb, Probefahrt oder Testlaufwerk geht im Deutschen verloren.

mentieren untrennbar mit Vorgängen des Verneinens und Bestätigens verbunden. Von der wählerischen Wissenschaft der ewigen Wiederkehr bis hin zu Zarathustras Proben, von der experimentellen Sprache seines aphoristischen Stils bis zu den Neuerfindungen seiner diversen Signaturen hat Nietzsche sein Werk immer dem vollen Risiko, der Erfahrung permanenter Dislokation ausgesetzt. Sein Test-Schreiben unterbricht in jedwedem Augenblick jegliche darstellbare Bestimmtheit und provoziert stattdessen jene momenthafte Ablösung von der Gegenwart, die Derrida als die *différance* im Bei-sich-Sein bezeichnet (vgl. Derrida 1998: 36). Aufgespalten, zerstückelt, grundsätzlich unvollständig in der Art und Weise ihrer Verfahren kann die experimentelle Disposition nicht auf überschreitbare Grenzen hoffen, welche sie aufhielten. Ganz im Gegenteil ist sie immer exzessiv, übertretend und essentiell instabil. Man könnte den von Nietzsche skrupulös strukturierten Widerstand gegen Präsenz auch anders lesen: Dionysos ist der Gott des Experiments, der Transformationen; als derjenige, der sich plötzlich auf die momentane Einheit der Vielfältigkeit herabstürzt, steht er jenen Mächten vor, die Vielfalt feiern und diese feiert ihn. Als einer, der kein Interesse daran hat, in das Gebiet der Gegenwart einzudringen, hält sich Dionysos leidenschaftlich ruhig: um Zeit zu gewinnen, um sich zu verstecken, um eine andere Gestalt anzunehmen oder Gestalt zu wechseln. »Ariadnes Klage« schließlich wird eine grundlegende Beziehung zwischen der Art und Weise der Befragung und der Gottheit einführen, die hinter jeder Frage verborgen ist – selbst da, wo das Spielfeld hochtechnologisch vermint ist.

Das Experiment, das als die Geworfenheit von und durch Technik beschrieben werden könnte, durchquert die verschiedensten Daseinsbereiche und beginnt keineswegs als explizit technische Lebensform. Egal ob wir das verlassene (in der Wüste, am Kreuz, zu Hause oder auf der Straße) oder das diskursiv beschriebene Wesen (sozial verortet, juristisch eingetragen, politisch aktiviert) betrachten – oder auch Kreuzungen und Mischungen beider Formen – diese Hemmschuhe des Werdens neigen dazu, die Form eines Tests anzunehmen. Literatur hat oft das größte Verständnis für das Dilemma solchen getesteten Seins und nimmt es zur Grundlage einiger ihrer erschütterndsten Erzählungen. Kafka baut in seine Testfelder einen bemerkenswerten Grad von Dringlichkeit ein. Von seiner Erzählung »Die Prüfung« bis zum langwierigen »Prozess« und zur »Strafkolonie«, von Gregor, der seine kleinen Beinchen ausprobiert, bis zum Hungerkünstler, der sein ganzes Gewicht in die Waagschale wirft, von K., der im »Schloß« die Grenzen der Verständlichkeit auslotet bis zur in Frage gestellten medizinischen Kompetenz des »Landarztes« oder dem väterlichen Test am Ende des »Urteils« – überall unterwirft Kafka die Sprache der entscheidenden Prüfung. Seine Figuren suchen nach Wirklichkeitsbezug, nicht selten unter Folter und Qualen. In Kafkas Werken ist die Verbindung von

Prüfung und Folter nahezu allgegenwärtig, der Bezug seiner Passion zu derjenigen Bacons deutlich erkennbar. Die Geschichte der zerfleischenden Enthüllung jedoch beginnt schon bei den Griechen und ihrem Verständnis des ›Teststeins‹, welches Folter mit Wahrheit verknüpft und eine Urform dessen beschreibt, worum es mir hier geht. In womöglich einer der bedeutsamsten Prüfungen in Kafkas Werken passiert im Prinzip nichts, außer dass ein Mann warten gelassen wird. In der Parabel »Vor dem Gesetz« wartet ein Mann darauf, beim Gesetz vorgelassen zu werden. Er altert und erblindet bei seiner Warterei. Sein Rücken wird gebeugt. Sein einziger Gesprächspartner, abgesehen von der Fliege auf seinem Hemdkragen, ist der Türsteher, der Wächter, der auf seine Weise eine Prüfung durchführt, ohne sich je für Ergebnisse zu interessieren. Man könnte sagen, dass es keine Ergebnisse gibt, nur eine endlose Prüfung, eine Reihe von Vertröstungen und die Feststellung, dass die Beziehung des Menschen zum Gesetz von Abwesenheit geprägt ist. Das Gesetz zeigt sich nicht, der Mensch stößt niemals zu ihm vor. Das Gesetz verwehrt sich, es offenbart sich nicht. Möglicherweise liegt darin das Wesen des Gesetzes, dass es sich der Gegenwärtigkeit verweigert, außer in den abgepackten Versionen seiner Repräsentanten – Polizisten, Sicherheitsbeamte, Richter, Überwachungskameras, Mietverträge. Endlose Metonymien dessen, was niemals wesenhaft ins Sein tritt. Es gibt keinen Ort, an dem sich das Gesetz finden lassen könnte; die Hoffnungen des Mannes vom Lande werden zerstört. Die Geschichte, in der nichts passiert, in der nur eine Relation errichtet wird, eine Relation ohne Berührung, um die herum alles still gestellt ist, testet die Geduld des Seins, des Menschen. Der Mann vom Lande ist von schier endloser Geduld. Er wartet. Seine Prüfung besteht darin, nicht zu wissen, dass er geprüft wird. Dieser Mensch, dieser Hinterwäldler, der den Test nicht durchschaut, könnte genauso gut Odysseus oder Rousseau sein, er könnte du sein oder ich.

2. testing 1, 2 – warum die Wissenschaften uns verblüffen

Ich schreibe aus einem philosophischen Bedürfnis heraus – solche Bedürfnisse gibt es noch –, der Testfrage gerecht zu werden. Das Problem besteht darin, dass der Test noch nicht zu einer philosophischen Frage geworden ist und das, obwohl er einer sich selbst durchgängig variierenden Weise des Fragens zugehört. Als Form der Ermächtigung und Bekräftigung oder umgekehrt als nicht zu unterschätzende Delegitimierung bestehender Wissensweisen oder legaler, pharmazeutischer, filternder und ähnlicher Ansprüche von epistemologischer oder projektiver Ordnung, gibt und entzieht das Experiment der Welt Zuversicht. Es gehört zu einer Reihe von präzisen Kraftäußerungen, die nicht zerstören, sondern ausschließen. Solche Kraft stellt eine oft unsichtba-

re Grenze im Land der Verneinung auf. Eine Form des Experiments offenbart jedoch auch den Luxus der Zerstörung. Aber warten wir damit; dazu kommen wir noch früh genug. Stellt euch bis dahin das Experiment als ein Verfahren vor, welches den technischen Blick so befördert, als wäre nichts dabei.

Für Nietzsche stellen die Wissenschaften das einzige Verbot Gottes dar: Wieder und wieder bekundet der Allmächtige seinen mörderischen Abscheu vor den Wissenschaften. Der Glaube legt ein Veto gegen die Wissenschaften ein.

Mein Untertitel hätte lauten können »Warum die Wissenschaften uns verblüffen«. Mein Fragen wird von einem Gefühl der Ehrfurcht und des Erstaunens angetrieben: Es entstammt einem Ort reiner Betäubung. Dieser Ort beziehungsweise diese Stimmung hat eine lange, bei den alten Griechen einsetzende, philosophische Tradition. Damit ist sie vielleicht eine ererbte Stimmung, eine Rezitation, Teil eines vorprogrammierten Kreislaufs. Betäubung und Erstaunen eröffnen die Arena für jedes mögliche Wissen, auch und gerade wenn das Wissen aus einem eingestandenen epistemologischen Mangel hervorgeht – was ich damit sagen will, ist schlicht, dass die Wissenschaften uns in der Tat verblüffen. Sie faszinieren uns. Was auch heißen will, dass sie uns blenden und vielleicht sich selbst gegenüber den eigenen Abläufen, Axiomen, Prozeduren und Prämissen blind machen. Ganz zu schweigen von der gänzlich unbeachteten Beschaffenheit wissenschaftlichen Begehrens, ob nun krisengeschüttelt oder ganz im Gegenteil – dabei handelt es sich keinesfalls um einen Widerspruch – selbstbewusst und vom Staat mehr als gut gefördert. Soviel Blindheit erzwingt eine Wendung nach innen, oder zumindest ein Stolpern in Richtung einer Art philosophischen Außens. Wir zwinkern – so Heidegger in »Was heißt Denken?«.

Der Verdacht, unter dem die Widerspenstigkeit der Naturwissenschaften steht, sobald es um die Selbstreflexion ihrer Grundlagen geht, wiederholt ein altes philosophisches Vorurteil. Mit gutem Grund hat die Philosophie den Topos von der wissenschaftlichen Blindheit aufgebracht; das allerdings ist nicht meine Herangehensweise. Die Naturwissenschaften haben die Realisierbarkeit unserer Lebensweisen auf oft wiedererkennbare und manchmal entstellte, wenn auch bekannte Weise postuliert, gedacht, entdeckt und unterdrückt – derlei Betrachtungen oder ähnliche Anklagen stehen nicht mehr auf der Tagesordnung. Polemische Revierkämpfe verdecken nur das von ihnen sondierte Terrain. Es könnte schließlich auch der Fall sein, dass wir noch gar nicht mit dem Denken angefangen haben, niemand von uns. Fürs erste halte ich mich einmal an diesen Eindruck, diese Stimmung, den Funken von Verschwendung und das schwindelerregende Gefühl des Erstaunens: Ich würde gern einen Grad der Befragung und Betrachtung aushalten, der in keiner Weise für oder gegen die Naturwissenschaften

Position bezieht. Meine Überlegungen werden von einer – was kann ich sagen? – zugegebenermaßen getriebenen aber nichtsdestotrotz poetischen, wenn auch oft gelehrten Empfindsamkeit dargeboten, die ohne Inbesitznahme zu verstehen und ohne Krallen zu begreifen sucht.

An einer Stelle fasst Nietzsche das Experiment als unsere Befreiung von der referentiellen Wahrheit auf. Die Naturwissenschaften verblüffen ihn, obwohl ihre gegenläufige Neigung, sich zur bloßen rechnerischen Effizienz zu verkleinern, sie auch direkt in Nietzsches Repertoire von Illusionen, verstellenden Interpretationen und Masken befördert.

Für meinen Teil stehe ich den Naturwissenschaften weder feindlich gegenüber noch bin ich versessen auf sie – beide Alternativen scheinen haltlos. Ich spüre das Gewicht, das unsere Körper niederdrückt, unser verlegenes Gefühl von Versprechen, von Leere und Verbundenheit mit der Welt. Ich spüre die Prüfungen, denen ich unterzogen werde und die andere aushalten müssen – Tests, durch die jenes Seiende, das immer noch als Mensch durchgeht, heutzutage definiert wird. Jede(r) hat das Recht, und eigentlich ist es eine Pflicht, die Naturwissenschaften daraufhin zu befragen, inwieweit sie in der Lage sind, sich der Sicherung der Bedingungen für ein freudiges Denken und eine Bejahung des Lebens zu widmen. (Wer je durch Psychoanalyse hindurchgegangen ist, weiß, dass es gilt diese Bedingungen keinesfalls als naiv oder regressiv-utopisch zu deuten.) Werden die Naturwissenschaften zu guter Letzt nur in der Lage sein, die Vereisung voranzutreiben, die Sterilisierung, den rechnerisch eisernen Zugriff technologischer Herrschaft, so wie sie mit der anhaltenden Bedrohung durch Weltverlust und Geld fressende Privilegierung im Bunde sind? Man muss keine verwelkende Marxistin, Veganerin oder Öko-Rebellin sein, um zu erkennen, dass es unter uns viel zu wenige Wissenschaftsaktivisten gibt, dass wir uns viel zu wenig Sorgen um die Nebenwirkungen der Naturwissenschaften machen. Aber trotz alledem – die Wissenschaften verblüffen mich.

Über lange Zeit habe ich als Untertitel »Was die Wissenschaften uns kosten« in Erwägung gezogen – in Anlehnung an Nietzsches »Was Wagner uns kostet«. Ich muss annehmen, dass die Preisschilder noch zu sehen sind, während ich diese Untersuchung durch die Hintertüren naturwissenschaftlichen Experimentierens und die verschiedenen Kartographien des Abbruchs führe. Einige der wichtigsten Biegungen und Faltungen deuten an, dass es einen Dialog des Testens mit der rhetorischen Figur der Ironie anzustiften gilt. In der Wissenschaftstheorie oder im naturwissenschaftlichen Diskurs habe ich nicht viel bezüglich der Ironie als einer für das Schicksal des Tests entscheidenden rhetorischen Eichung gefunden. Auch wenn es dem Experiment todernst ist – sein Vollzug kann mit Fug und Recht als abhängig von avancierten Theorien ironischen Tempos gesehen werden, deren zerstreutes Ausbrennen mindestens genauso tödlich verläuft. Es ist mehr als Zufall,

dass Nietzsche, ein Ironiker erster Güte, der Untersuchung unserer experimentellen Kultur vorsteht – oder dass die um die Gebrüder Schlegel versammelten romantischen Ironiker Geschmacksästhetik und demokratische Politik auf die Probe stellten, als sie ihre Athenäumszeitschrift lancierten. Ironie und Experiment beinhalten beide einen gewissen Risikospielraum und verstärken die bei Zeitbeschleunigung eintretenden Grenzverzerrungen. Beide verursachen neuartige Zusammenbruchs- und Störungserfahrungen. Um sich von den unvorhersehbaren Folgen der Ironie zu befreien, kann man zwar auf die Bremse zu treten versuchen. Doch dann schrickt man vor einem Bewusstsein ihrer destruktiven Neigungen zurück wie Peter Szondi oder Wayne Booth (vgl. de Man 1993: 83-110). Oder man kann sie gleich einem Rodeo-Untier zu reiten versuchen, bis man abgeworfen wird, ausgestrichen, kaputt. Die These, die wir aufrechterhalten müssen, ist, dass uns die Ironie im Endeffekt – und darin gleicht sie dem Test – von uns fortreißt.

3. testing 1, 2, 3 – vom kontrollierten Experiment

Es gab einmal eine Zeit, da waren Philosophie und Naturwissenschaft ganz hin und weg von einander: sprachen übereinander und bauten aufeinander auf. Die eine konnte nichts ohne die andere vollbringen, nicht ohne sie existieren – eine leidenschaftliche Affäre, ein schmelzendes Begehren. Heute gibt es immer noch gegenseitige Mitteilungen, Besuche, gemeinsame Ferien in Kunstaktionen oder akademischen Foren aber auch mehr und mehr Sorgerechtsprozesse und dergleichen. Die gegenseitige Verbindlichkeit ist auf eine Art und Weise aufgekündigt, die, wie Husserl anmerkt, in den Lauf des »konkreten Lebens« (Husserl 1962: 329) eingreift. Als jüngster Sohn des erinnerten Bundes war Husserl vielleicht am heftigsten bestürzt über die historische Spaltung. In einer anderen Zeitzone hatte bereits Mary Shelley die Katastrophe solch einer Spaltung – zwischen Denken und Wissenschaft, zwischen schriftlichen und technologischen Verfahren – in die Schöpfung des unvergessenen Unbenennbaren eingeschrieben, in das Monster, welches als Frankenstein bekannt wurde. Husserl warnte seinerseits zur Vorsicht bezüglich der Wiederannäherung des getrennten Pärchens. Er schrieb: »Demnach ist es verkehrt von den Geisteswissenschaften, mit den Naturwissenschaften um Gleichberechtigung zu ringen. Sowie sie den letzteren ihre Objektivität als Eigenständigkeit zubilligen, sind sie selbst dem Objektivismus verfallen« (Husserl 1962: 345). Literarische und philosophische Studien, Kunst und Kunstkritik laufen Gefahr, von den vorherrschenden naturwissenschaftlichen Ansprüchen aufgesogen zu werden, von der befremdenden Autorität, die

Husserl ›Objektivismus‹ nennt. Diese Einstellung, die die Naturwissenschaft uns überträgt, trocknet das Leben aus und zerschleißt die Aura. Sie hinterlässt giftige Rückstände unhinterfragter Methoden, welche mittlerweile zu den ausschlaggebenden geworden sind. Die Illusion von Selbstgenügsamkeit, als Signum der Selbstverstümmelung der von ihrem nachdenklichen Grund und ihren vergessenen Abgründen losgelösten Naturwissenschaften, stellt eine Gefahr für uns alle dar. Sie verstellt den Blick und verfinstert die Zukunft. Soweit Husserl, mehr oder weniger. Der andere, Nietzsche, schrie: »Die Wüste wächst« (vgl. Heidegger 2002: 50-57). Und dennoch, ich will kein Trübsal blasen, sondern beherzigen, was Husserl und andere, deren Namen manchmal unbekannt sind, die »mittlerweile unerträglich gewordene[] Unklarheit des Menschen über seine eigene Existenz und seine unendlichen Aufgaben« (Husserl 1962: 345) nennen. Das mag altmodisch klingen, will meinen: präfreudianisch, vorbataillesch, nachaufklärerisch und so weiter. Denn wer verlangt heute noch nach Klarheit? Als ob die Dunkelheit nicht ihr ganz eigenes Licht ausstrahlte, vielleicht einen Sonnenwind ganz anderer Ordnung? Und wer würde schon heutzutage rhetorisch-existentielles Erbeben auf den ›Menschen‹ beschränken?

Hier meine Frage, die ich in die Runde werfe: Warum hat der Test – durch die Geschichte hindurch und vielleicht am allumfassendsten heute – immer und immer dominanter unser Verhältnis zur Wahrheit, zum Wissen und sogar zur Realität bestimmt? Hierbei handelt es sich um keine Entscheidung zwischen einer Wissenschaft des Faktischen und des Wesentlichen, zwischen einer Darstellung, warum die Dinge so sind, wie sie sind, und der, wie sie sein könnten. Auch geht es nicht bloß um unser technisches Selbstverständnis – als ob wissenschaftliche Selbstbetrachtungen der eigenen Verfahren und Voraussetzungen einen philosophischen Hunger befriedigen könnten. Kaum bekäme der Begriff ›Subjektposition‹ die Unruhe zu fassen, die das Feld des Willens zum Testen umkreist. Manchmal scheint meine besagte Subjektposition auf die eines zitternden Kaninchens reduziert, oder (und auf weniger attraktive Weise zerbrechlich) auf die einer von technischen Sonden hin und her gestoßenen, abgetasteten, zerteilten und in die Ecke gedrängten Ratte. Als Empfänger der in mich eindringenden Forderungen zittern meine Hasenöhrchen – ein von Heidegger fürs vorbildliche Hören beschworenes Bild. Weder weiß ich so genau, ob mein Hörgerät nun vorbildlich ist, noch bestehe ich auf das Pathos, das die hier versammelten Bilder antreibt. Als gute Nietzscheanerin stelle ich mich auf widersprüchliche Wertschätzungen der betreffenden Erscheinungen ein, auf Gewinne und Verluste. Für das Befreiungspotential der Selbstprüfung bin ich nicht unempfänglich, die Hinterfragung der eigenen Gewissheiten, mit der sich die Nestwärme von Zeit und Geschichte abschütteln lässt.

Ein ganz besonderes Moment unseres Verhältnisses zur Wahrheit hängt vom Experiment ab. Warum etwa scheinen die dringlichsten ethischen und politischen Probleme immer mehr mit dem Test zu tun zu haben als mit anderen Bezeichnungen für Fragen, Zögern und Gewissheit. Auf der Testfahrt legen wir eine weite Strecke Wegs zurück, die sich in verwandte semantische Bereiche verzweigt. Es gibt Augenblicke von regionaler oder zweckmäßiger Verdoppelung, Überschneidung und gegenseitiger Unterstützung. Experimentalergebnisse setzen sich nur in dem Maße durch, wie sie andererseits Niederlagen in Kauf nehmen. Es gibt die ihre Stellung behauptende Prüfung, standardisiert und mit unanfechtbaren Ergebnissen. Und es gibt Crashtests, die Gewissheiten zusammenbrechen lassen und vom Scheitern leben – sie leben als Sterben oder zumindest als Zerstören. Verschiedenste Fragen drängen sich auf. Sie betreffen jene Institutionen und Akte, die Maßstäbe setzen und Grenzen aufbauen und solche, die Fachwissen verwalten oder, wie im Falle des Gerichts, auf Sachverständige angewiesen sind. Das eine Testregister schafft Ergebnisse – Gewissheiten –, mit denen sich Andersheit berechnen und zählen lässt (auch das eigene Selbst als ein, geprüfter, Anderer). Ein anderes Register befragt ständig seine eigene Verwurzelung in der Wahrheit: Als unablässig forschendes und in Selbstauflösung begriffenes ist es auf grenzüberschreitende Heldentaten angewiesen, die Horizonte durchbrechen. Dies hat ein politisches Risiko zur Folge, das Nietzsche zunächst an einen Begriff der Freiheit gekoppelt hat. Und er wäre nicht Nietzsche, wenn er sich nicht gleich auf der nächsten Seite widersprechen und den Preis der Naturwissenschaften zahlen würde, indem er auf das gravierendste Risiko verweist, das man einer Kultur des Versuchs unterstellen kann: Die beiden erwähnten Register leben in Nietzsches Welt nicht getrennt, sondern setzen einander genauso voraus, wie sie sich auch behindern – nicht zuletzt in einigen kritischen Momenten von Nietzsches eigenem Denken.

Selbst eine so schlichte Frage, wie die nach dem experimentellen Versuch – die alles berührt, angefangen von neueren Arten der Kriegsführung (denken wir vor allem an den nicht enden wollenden Golfkrieg) bis hin zu Stadtplanung, Militärstrategien und nationaler Sicherheit, Weltraumforschung, medizinischen Verfahren und Reproduktionstechnologien, den Aporien der Ethik, Drogenkontrollen und Lügendetektortests, die Urinproben bei Olympischen Spielen, und all die verschiedenen Mittel und Wege, dazu installiert den Bestand von politischen, religiösen und schulischen Institutionen zu bewerten und zu sichern – lässt sehr schnell erkennen, dass dieser Gebrauch des Tests auf eine tiefgreifende Umwälzung und einen Neuentwurf der Subjektkonstitution hinausläuft. Die Überprüfung liegt nicht nur der Kontrolle politischer Orte und Körper zugrunde, sondern auch der Ordnung und Erfahrbarkeit von Realität ganz generell, insbesondere seit der ellipti-

sche Kurzschluss, durch den mittlerweile das Testen und das Reale verschaltet sind, nur zu oft auf eine Tilgung der Differenz zwischen beiden hinausläuft.

Die Autorität der Wirklichkeit hat seit Freuds folgenschwerer Einführung des Begriffs ›Realitätstest‹ nicht einfach Schaden genommen, sondern ist in ihrer Stellung verschiedenen Testapparaturen unterworfen worden, deren jeweilige Eigenarten und Bedeutungen noch einer näheren Untersuchung bedürfen: Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan hat das Testen mit der Schaffung eines primären ›Außerhalb‹ durch das Subjekt in Verbindung gebracht – eines Feldes, das nicht länger der ›Realität‹ entspricht.

Ganz gleich ob sie nun als solche deutlich benannt oder mehrheitlich verleugnet werden, Modelle des Testens liegen diversen Formen sozialer Organisation zugrunde. Sie ermächtigen sich entscheidender und oft unumkehrbarer diskursiver Tendenzen und beeinflussen bedenkliche Entscheidungen. Man führe sich als politische Auswirkungen des Tests etwa die Kriegsführung gegen materielle Orte und Objekte vor Augen oder die Strategien, mit denen der Staat durch Drogen Besitz von Körpern ergreift. Nicht zuletzt läuft der Test darauf hinaus, dass unsere Pisse dem Staat gehört oder jedweden Institutionen und Apparaten, die auf der neuen staatsbürgerlichen Lesbarkeit gedeihen. Es ist eine Frage der ›Bürgerpflicht‹, die ursprünglichere Unlesbarkeit unserer Urinproben wieder herzustellen, oder, sollte wir unserem Urin seinen angemessenen Platz nicht zurückgeben können, zumindest die verwickelten Extravaganzen des Testens in ihren Umrissen nachzuzeichnen.

Übersetzung: Antje Pfannkuchen und Martin Jörg Schäfer

Literatur

Agamben, Giorgio (2003): *Was von Auschwitz bleibt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Arendt, Hannah (1986): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Frankfurt/Main: Pieper.

Derrida, Jacques (1998): *Aporien. Sterben – Auf die Grenzen der Wahrheit gefaßt sein*, München: Fink.

Derrida, Jacques (2000): *Mèmoires. Für Paul de Man*, Wien: Passagen-Verlag.

Heidegger, Martin (2002): *Was heißt Denken?*, Gesamtausgabe, Bd. 8, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann.

Husserl, Edmund (1962): *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phä-*

nomenologische Philosophie. Husserliana, Gesammelte Werke, Bd. VI, Haag: Martinus Nijhoff.

Kant, Immanuel (1981): »Über das Mißlingen aller philosophischer Versuche in der Theodizee«. In: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 105-124.

Lacan, Jacques (1996): *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar*, Buch 7, Weinheim/Berlin: Quadriga.

Man, Paul de (1993): *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Nietzsche, Friedrich (1988): »Die fröhliche Wissenschaft«. In: Ders., *Krit. Studienausgabe*, Bd. 3, München: dtv/de Gruyter, S. 343-651.

Ronell, Avital (2005): *The Test Drive*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Inventur: Tanz.

Performance und die Listen der Wissenschaft

Gabriele Brandstetter

Wie ist das Archiv einer Wissenschaft, die sich mit den ephemeren Künsten Tanz und Performance befasst, angelegt? Es liegt auf der Hand: Werke, Monumente, Editionen lassen sich hier nicht finden. Was sich ansammelt, ist eine Serie von bruchstückhaften Quellen, von Zeugnissen in Bild und Schrift, in Objekten und Medienaufzeichnungen. Die Spuren des uneinholbaren performativen Ereignisses finden sich in Daten, Materialien, ›Überresten‹, die als verstreute und fragmentarische Behältnisse die Aura des Entschwundenen scheinbar bewahren. Aus solcher Hüterposition einer (verlorenen) Authentizität entfalten die Relikte und Fundstücke ihre eigene Faszination als *bodies of evidence*: Sie ziehen eine eigentümlich Magie aus dem Verweis auf das Unwiederbringliche.

Das Scharnier zwischen einem solcherart ›unmöglichen‹ Archiv und der Performance, zwischen Geschichte und Ereignis, bilden Listen. Listen aller Art: Listen der Figuren und der Rollen im Dramentext, Listen der Ausstattung und der Besetzung in der Inszenierung; Theaterzettel und Listen des Aufführungsteams von der Regie bis zum Beleuchtungstechniker; die Besten-Listen des Diskurses – etwa die Listen der besten Stücke, der besten Choreographen oder Schauspieler des Jahres, Listen in Kritiker-Umfragen und Wettbewerben. Und schließlich auch die Listen der Ausstellungstücke, der Dokumente in Archiven und Museen.

Die Liste – mit ihrem Sortierungsreglement schiebt sich zwischen die Textform und die Aufführung und bildet ein Relais im Setting des Performativen. Zugleich aber weist die Funktion einer solchen Registratur auf die Kontingenz der Ordnungsbemühungen, und zuletzt gar auf die Unmöglichkeit, eine Inventur im Feld von Tanz und Performance zu betreiben.

Wie wäre in einem solchen Zusammenhang von »Inventur« zu sprechen? »Inventur«, so sagt es das Wörterbuch, ist eine Bestandsaufnahme. In einem ökonomischen Sinn informiert diese Bestandsauf-

nahme über »die Vermögensteile und die Schulden eines Unternehmens zu einem bestimmten Zeitpunkt.« Welche »Bestandsaufnahme« könnte eine »Inventur: Tanz« in einem solchen Kontext leisten? Um welches »Unternehmen« handelt es sich hier – und wie lassen sich »Vermögen« und »Schulden« abgleichen? Im Feld des Tanzdiskurses der letzten Jahre wurden immer wieder Ansätze zu solchen Bestandsaufnahmen gemacht – als Inventur einer neuen und heterogenen Praxis künstlerischer Körperarbeit, die sich seit Mitte der 90er Jahre entwickelt hat. Dadurch wurde ein breites Interesse an den erweiterten Möglichkeiten des Genres Tanz- und Performancekunst geweckt. Parallel dazu hat sich, so wird immer wieder betont, ein neues Interesse an theoretischer Reflexion zu Tanz und Performance herausgebildet, das sich klar von der postmodernen Tanztheorie angloamerikanischer Prägung abgrenzt und einen Akzent auf politische Fragen setzt. Sind es aber nicht eben diese Versuche von Resümees, von Überblicksszenarien und Listen, die deutlich werden lassen: Eine »Inventur«, im Sinne einer »Bestandsaufnahme« lässt sich in diesem »Unternehmen«, mit diesem Gegenstand ›Tanz/Performance‹ nicht durchführen. Nicht nur, weil es sich um ein heterogenes Feld künstlerischer Arbeiten handelt, für das es kein ›Genre‹, keinen klar definierten Begriff, keinen systematischen Ort gibt. Sondern weil dieser »Bestand«, den es hier – in einer ›Inventur‹ – aufzulisten gälte, *grundsätzlich* keinen Bestand hat. Tanz, Bewegung, das Ephemere der Performance lässt sich als Gegenstand, als Objekt einer Registratur nicht halten. Nicht, dass es nicht die Konfiguration und Aufzeichnung gäbe – Notation, Dokumentation in Bild, Schrift und Medien –, die Übertragungs-Bewegung also in ein Archivierungsszenario und die Eintragung in das Gedächtnis des »Es war einmal«. Dies aber ist nicht ›Tanz‹, nicht das Ereignis der Performance. Es sind Spuren, lückenhaft, die Abwesenheit repräsentieren: das Inventar also, als Verzeichnis eines Besitzstandes, der nicht zu wahren ist. Wenn aber dieses Objekt einer ›Inventur‹ nicht gegeben ist, so auch nicht der Ort einer Theorie. Denn so würde allenfalls jene Idee von ›Theorie‹ wiederholt und reproduziert, der zufolge Theorie und Performance stets getrennt gedacht werden: Theorie als Rahmen, als ›Bett‹ von Tanz/Performance? Demgegenüber gälte es zu bedenken, dass Tanz und Theorie gleichermaßen als Bewegung erscheinen. Bewegung, die das Wahrgenommene und die Wahrnehmung zugleich bewegt, in der Ungleichzeitigkeit eines Ablaufs, der unlösbar an die raumzeitlichen Verschiebungen von Ereignis und Wahrnehmung gekoppelt ist.

›Kinästhese‹ würde dann nicht Wahrnehmung *der* Bewegung meinen, sondern Wahrnehmung *in* der Bewegung (vgl. Waldenfels 2004: 172). In einer solchen Konstellation ist Tanz/Performance nicht als Gegenstand, als *fait accompli* zu fassen und zu inventarisieren. Eine ›Inventur‹, wenn sie denn statthaben soll, würde sich unabweisbar mit dem Fehlenden, dem Ent-Wendeten im »Bestand« konfrontiert sehen.

»Vermögen« und »Schulden«, die Absenz des je schon ›Flüchtigen‹ im Tanz, ergäben eine doppelte Liste des ›Inventars‹, die nicht auszugleichen wäre.

Was bedeutet diese ›Resistenz‹ des Tanzes gegen ›Inventur‹ für die (Tanz)Wissenschaft? Insofern, als Tanzwissenschaft Bestandteil von Theaterwissenschaft, von Performance Studies und Humanities ist – von Disziplinen also, die Wissen archivieren und die per definitionem eine Registratur von ›Beständen‹ der Kultur betreiben. Eine Wissenschaft, die geübt ist im ›Inventarisieren‹; eine Institution des Wissens, die es versteht, ›Listen‹ zu erstellen, in der Inventur ihrer Gegenstände und ihrer eigenen Geschichte. François Jullien erläutert in seinem Essay »Die Kunst, Listen zu erstellen« das doppelte Gesicht von Listen: der »autoritären Liste« einerseits, der »erfinderischen Liste« andererseits:

»Nichts scheint kulturell gesehen neutraler zu sein, als eine Liste aufzustellen. Aufreihung von Fällen, Handhabung des Tabulators: der Vorgang sieht kaum wie einer aus, da er als summarisch und diskret erscheint.« (Jullien 2004: 10f.)

Und daneben die Liste, die der Heterogenität einer anderen Logik folgt, dem Zufall, der Lust am ›Nichtzusammenpassenden‹ – schlicht: das Inventar, das die ›inventio‹, das Finden im Sinne einer Topik noch mitenthält.[1] Eben dieser zweideutige Status von Listen und ihrer heterogenen, lückenbefrachteten Serialität hält eine Widerständigkeit nicht nur im ›Bestand‹ der Inventur parat, sondern wendet diese auch auf den Akt und die ›Aktionäre‹ dieser Prozedur zurück. Registratur, »als elementarste Formgebung des Wissens« (Jullien 2004: 17), weist auf das Nicht-Inventarisierbare, auf einen Rest, auf einen Überschuss, der deutlich werden lässt, dass es eine konstitutive Verschuldung der Wissenschaft ihrem Gegenstand gegenüber gibt. Denn gerade da, wo sie am Phantasma eines ideal gegebenen Gegenstandes als ›Objekt‹ festhält, verfehlt sie Tanz, Bewegung, den Ein/Bruch des Körpers. Sie kultiviert das Moment der Beherrschung – nicht im Tanz und seiner Körperarbeit, sondern in der Herrschaft über Listen, die Kompetenz registrieren. Eine Reflexion über diese Konstellation von Tanz und Tanzwissenschaft (oder: Performance und Performance Studies) müsste an dieser Gelenkstelle des Verhältnisses der Wissenschaft zu ihrem ›Gegenstand‹ einsetzen – jenseits von »Inventur«, in einer Irritationsbewegung, in der das Beherrschungsmoment der Listen sich selbst aussetzt.

1. In diesem Sinn ist jenes »Kritische Wörterbuch« angelegt, das Georges Bataille, Carl Einstein u.a. in der Zeitschrift »Documents« (1929-1931) verfolgten; als Inventar von Fehlendem, von »Fehlern«, – als Gegenenzyklopädie zu jenen »zum Idealismus verdammten« Wörterbüchern; vgl. Bataille 2005, S. 106f.

Es ist jener Moment, in dem die Inventur nicht nur Kunst, nicht nur Tanz und Performance in einer neuen künstlerischen Praxis meint, sondern auch jene Listen, die politisch relevant sind: die Listen von Vermissten, in Krieg und Katastrophen; die Todeslisten; die Listen einer Schreckensbürokratie: Eichmanns Liste der Deportation. – Listen, deren Logik einer Vervollständigung der Serie folgt. »Autoritäre Listen« markieren das andere Ende einer ›Inventur‹, die als ein Unternehmen der Herrschaft die Differenz von Schulden und von Vermögen, von Schuldigkeit und Möglichkeit auslöscht. Tanz aber, und Performance, sind einzig vom Versprechen einer Möglichkeit des Ereignisses – ich folge hier Jacques Derrida – zu denken. ›Inventur‹, im Sinne von ›inventio‹, als Er/Findung eines Ereignisses, widerspricht dem Erwartbaren, der ›Registratur‹. Was bedeutet dies für die Beziehung von Tanz und Wissenschaft? Ich zitiere Jacques Derrida (aus seiner Stanforder Rede über die »unbedingte Universität«):

»In einer bestimmten Weise den Glauben ans Wissen binden, den Glauben in das Wissen einzubinden, heißt, Bewegungen, die man performativ, und Bewegungen, die man konstativ, deskriptiv oder theoretisch nennen könnte, miteinander zu verknüpfen.« (Derrida 2001: 22)

Nicht Diskurse also, die ein Wissen zur Sprache bringen, sondern die Hervorbringung von Ereignissen, von denen die Diskurse sprechen. Dies aber setzt einen Einbruch oder Ausbruch voraus, der den Horizont sprengt, der also die Konvention, jede diskursive Vereinbarung unterbricht. Das in Listen nicht zu zählende »Vermögen« einer solchermaßen als ›inventio‹ gedachten Inventur wäre das Potential, mit Derrida: das »Denken des unmöglichen Möglichen« (ebd.: 73).

Das Berliner Tanz/Performance-Festival »Context # 2« (Februar 2005) stand unter dem Titel »Traumatisierte Körper?« Wenn »Trauma« – in der Psychologie – als »unsichtbare Wunde«, die durch eine Lücke der Erinnerung markiert ist, verstanden wird – wie lässt sich dann diese unsichtbare Wunde in Tanz, in Performance, sichtbar machen? Und wie ließe sich diese Figur des Unzugänglichen, körperlich repräsentieren? Der Beitrag des libanesischen Künstlers Rabih Mroué trug den Titel »Who's Afraid of Representation?«[2]. Es ist die Performance einer Inventur. Und zugleich eine Inventur der Performance: eine Bestandsaufnahme der Geschichte der westlichen (europäisch-amerikanischen) Body Art. Diese Rekapitulation geschieht aus einem spezifischen Aufmerksamkeitsfokus heraus, und im Rückgriff auf bestimmte Zeit(Aus)-Schnitte der Performance Kunst seit den 70er Jahren. In der Tat: Hier

2. »Who's Afraid of Representation? To the memory of Edgar Aho«. UA: 24.2. 2005, Hebbel Theater Berlin (HAU 3).

werden Listen präsentiert, wobei die Inventarisierung von ›Ereignissen‹ mittels eines Registers geschieht, dessen zwei einander gegenübergestellte ›Listen‹ eine »doppelte Buchführung« betreiben: Ereignisse der Kunst (der Performance Art) und Ereignisse der Geschichte werden nebeneinander gesetzt – aufgerufen durch Zufallsoperationen und in eine historisch asynchrone Serie gestellt. Beide Ereignisserien erzählen von Schmerz, von körperlicher Gewalt, von Wunden. Die Performerin Lina Saneh berichtet in Ich-Form, so als ob sie selbst die Akteurin der verschiedenen Performances gewesen wäre, und zugleich in lakonisch-enzyklopädischer Diktion über Verletzungs- und Selbstverletzungs-Aktionen der Body Art. Mittels Sprache, projizierter Schrift (in Übersetzung) und durch Körpertableaus der ruhig vor einem Gaze-Schirm stehenden Performerin werden Ausschnitte dieser Selbst-Inszenierungen von Performance-KünstlerInnen wie Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramovic aufgerufen: ›repräsentiert‹. Eine imaginäre Gedächtnisparade, in der die Szenen der Performancegeschichte und der Body Art vor Augen gestellt werden. Dazwischen tritt Rabih Mroué vor den Schirm: Er ›vertritt‹ einen Amokläufer, dessen Gewalt-Geschichte in Ausschnitten in die Reihe der Performance-Künstler inseriert wird. Dieser Libanese, so berichtet Mroué, hat acht seiner Kollegen erschossen und vier verletzt. Während seiner minuziösen, wie eine Aktion der Body-Art beschriebenen Erzählungen, markiert Saneh hinter der Leinwand die Körper der Toten, deren Umrisse wie auf einer Polizeiskizze auf dem Bildschirm fixiert bleiben. Zwischen diese Erzählungen sind Kurzberichte von Ereignissen aus der Libanesischen Geschichte eingeblendet. Aufgeführt werden somit zwei verschiedene Listen von Geschichte(n), von Kunst und Politik, die gegeneinander geschnitten und ineinander verzahnt sind: Inszenierte Gewalt westlicher Künstler am eigenen Körper wird neben die Realität der Gewalt im Nahen Osten gestellt. Die Schnitte dieser Engführung werfen Fragen auf nach der Legitimation von Kunst, nach ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit, nach ihrem heiklen Umgang mit Gewalt und Schmerz. Fragen, die die Performance Art selbst schon immer gestellt hat, die aber in solcher Konfrontation mit Grenzen und einer anderen Geschichte der Gewalt eine neue Relevanz erhalten. Die Frage »Who's Afraid of Representation« als eine *Frage offen zu halten*, bringt Performance und Theorie in einen gemeinsamen Raum: nicht in ein Archiv der Inventur; eher schon in einen Raum der ›inventio‹, wenn damit eine Topik des Findens gemeint ist: eine Möglichkeit, eine Potentialität oder Chance des Möglichen, die (mit Derrida zu sprechen) »eine Transformation des Denkens, der Erfahrung oder des Sprechens von der Erfahrung des Möglichen und des Unmöglichen« verlangt (Derrida 2001: 41). Die Möglichkeit von ›Inventur‹ (im doppelten Sinne von Erfindung und Archiv) ist nur unter der Bedingung ihrer Unmöglichkeit – als Ein/Bruch – zu denken. Rabih Mroué sagte im Interview auf die Frage, was es für

ihn bedeute, im Libanon, unter den schwierigen politischen Bedingungen und in einer Welt der alltäglichen Gewalt als Künstler zu leben, und was es für ihn bedeute, seine Performance in Berlin, in einem »friedlichen« Land zu zeigen: »Ich glaube, dass Deutschland kein friedliches Land ist.«[3] Nicht Inventur – als Bestandsaufnahme eines Gegebenen –, sondern Arbeit in einer atopischen Zone, in einem durchbrochenen Grenzbereich der Wahrnehmung und des Wissens, könnte so die Aufgabe bezeichnen: eine Aufgabe, die sich nicht ›erfüllt‹, die vielmehr an die Stelle von ›Inventur‹ die Handlungen eines *ReMembering* (im doppelten Sinne) setzt, zwischen System und Grenzen:

»Permutations between thresholds of horror and thresholds of the socially acceptable are: imaginable but impossible; unimaginable but possible; imaginable and possible; unimaginable and impossible. When all four are in operation, it is the thresholds themselves that require revision – not because they have gone beyond their own conceivable limits, but because the limits have been introjected into the system's core. In the case of violence and horror, it is clear that a revision of their ›exterior nature‹ to the boundaries of society is in order – for their ›unimaginable impossibility‹ is nothing but the masking of the quiet routine of the system.« (Mau/Lepecki 2000: o. S.)

Literatur

Bataille, Georges (2005): *Kritisches Wörterbuch*, Berlin: Merve.

Brandstetter, Gabriele/Völckers, Hortensia (Hg.) (2000): *ReMembering the Body. Körperbilder in Bewegung*, Ostfildern: Hatje&Cantz.

Derrida, Jacques (2001): *Die unbedingte Universität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Jullien, Francois (Hg.) (2004): *Die Kunst, Listen zu erstellen*, Berlin: Merve.

Mau, Bruce/Lepecki, André (2000): »STRESS«. Ein Bildessay von Bruce Mau mit Texten von André Lepecki. In: Brandstetter/Völckers 2000, Bildtext ohne Seitenzahlen.

Waldenfels, Bernhard (2004): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

3. Interview von Miriam Ruesch und Verena Brehm, im Rahmen des Seminars »Tanzdramaturgie/Trauma und Tanz«, Wintersemester 2004/05, Freie Univerisät Berlin

Tastaturen des Wissens. Haptische Technologien und Taktilität in medialer Reproduktion

Ulrike Bergermann

Es gibt keinen bekannten Namen dafür, wenn der Tastsinn ausfällt. Blindheit und Gehörlosigkeit sind dagegen wichtig genug, um Motor für technologische Entwicklungen zu sein oder um einen Platz in philosophischen Schriften der Neuzeit zu bekommen. »Anschauungen ohne Begriffe sind blind«, schrieb bekanntlich Kant (1974: 98), und an uns ist es jetzt, herauszufinden, ob die Begriffe, die wir entsprechend a priori an die Wahrnehmung und schließlich das Denken anlegen, derart vom Visualprimat geprägt sind, dass sie überdacht werden müssen – sei es, weil sich das Erfahrbare mit den neuen Technologien ändert und die Trennschärfe epistemologischer Begriffe anzupassen wäre, oder im Zuge einer Umbewertung vernachlässigter Sinne, die eine methodologische Selbstreflexion einfordert. Reflexion, Aufklärung, Idee, Theorie, Intuition, Einsicht, Evidenz: In der Geschichte von Wahrnehmung und Wissen, *aisthesis* und *episteme* spielte der Tastsinn bisher nur eine untergeordnete Rolle. Standen traditionell Nähe, Verschmelzung von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt, Betonung des Körpers im Geist-Materie-Dualismus, Sinnlichkeit vs. Intellektualität im Vordergrund, wenn es um Taktilität im Erkenntnisprozess ging, so treten diese diskursiven Paare mit der Physiologie des 19. Jahrhunderts auseinander. Sie entkoppelt diese Innen-Außen-Korrelationen, etwa in Johannes Müllers »Prinzip der spezifischen Nervenenergie«, der die Natur des Reizes als unabhängig von den physischen Beschaffenheiten der Reizauslöser beschreibt. Als Initialzündung der empirischen Forschung in der Seelenkunde, der Psychophysik, rekonstruiert Christoph Hoffmann Ernst Heinrich Webers Untersuchung »Über den Tastsinn« (1835)[1]: Wo Kants »Anthropologie in pragmatischer Hin-

1. Denn mit Weber beginnt die Empirie der neuen Psychologie beim Tastsinn.

sicht« die Sinne hierarchisierte (der Gesichtssinn sei »der edelste: weil er sich unter allen am meisten von dem der Betastung, als der eingeschränktesten Bedingung der Wahrnehmung, entfernt« [Kant 2000: § 19]), setzte Weber eine Messlogik daneben, die die Dichte der Nervenenden auszählt. Damit ist ein ganz anderes epistemologisches Register eröffnet, das mit dem alten durcheinander geht, sich mit ihm verschlingt (Hoffmann 2001: 217). Solche verflochtenen, potentiell fortlaufenden Un/Gleichzeitigkeiten sind es nicht, die Nicolas Pethes als historiografische Figuration einer Geschichte der Haptik ausmacht; er konstatiert »um 1900« eine Ablösung, einen Umschlagpunkt. Wenn das Tasten vordem je Refugium der Authentizität und Nähe gewesen war, so wird dieses spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts, verbürgt durch Katz' Psychophysik (1925) und Benjamin (1936), zu einer medientechnisch bedingten Wahrnehmungsweise (Pethes 2000: 53). In welcher Historiographie auch immer: Das Tasten taucht im 20. Jahrhundert an neuen diskursiven Orten auf.

Mein Beitrag untersucht daher im Folgenden erstens die Sinneshierarchien von Sehen und Tasten, wie sie mit verschiedenen Vorzeichen als Auf- oder Abwertung des Haptischen konzipiert wurden, und zweitens solche Theorien, die das Taktile anders konzipieren, insofern sie nicht mehr den wahrnehmenden Körper (und die Frage danach, was dem Subjekt evident wird) ins Zentrum rücken. Im 20. Jahrhundert beruht die Konjunktur des Begreifens immer weniger auf einer Konkurrenz der Sinne; vielmehr verschieben sich die epistemologischen Parameter grundlegender. Es geht nicht mehr nur um ein Primat von Sehen oder Fühlen; vielmehr werden die Machbarkeit, das notwendig Apparative der Wahrnehmung, das Experimentelle zu Maßstäben des Haptischen. Kant bezeichnet später die »Untersuchung über die Art, wie die Organe des Körpers mit den Gedanken in Verbindung stehen«, als »subtil und in meinen Augen auf ewig vergeblich […]« (Kant 2000: 304).[2] Theorie und Praxis medialer Reproduktion untersuchen nicht mehr, sondern setzen in Szene.

Es sind Theorien der medialen Reproduktion, die nicht mehr vom ›direkten‹ Kontakt mit dem anderen, sondern von den Beziehungen

Dass die Figur des Anfangs nur bedingt produktiv ist, dass disziplinäre Begründungsakte und die Herausbildung von »epistemischen Dingen« eher Kontexte, neue Verknüpfungen und Verschiebungen betreffen, plausibilisiert Hoffmann mit Blick auf die Fragen, die die Forschung an die Haut stellte (und mit denen die Haut erst ein epistemisches Ding wird): Nach dem Interesse an der Hautfarbe seit Mitte des 17. Jahrhunderts war das Absondern von Sekreten um 1830 zentral; Mechano- und Thermorezeptoren wurden erst ab der Jahrhundertmitte bekannt (Hoffmann 2001: 196f.).

2. Das Zitat stammt aus Kants Brief an Marcus Herz (zur Vorlesung über Anthropologie) im Spätherbst 1773, zit. von Reinhard Brandt im Anhang zu Kant 2000.

zwischen Bild und Abbild, dem Medialen aller Wahrnehmung ausgehen. Aus der Verschiebung zwischen den Sinnen wird eine Verschiebung zwischen den Modi, die für die Ordnungen des Wissens als relevant gelten, insofern mediale Techniken hier Eingang finden.

Es geht dann nicht mehr um die Konstitution von Identität, um das Innen und Außen des wahrnehmenden Subjekts, um das Verhältnis von »Etwas fühlen« und »sich fühlen«. Vielmehr ist von Haptik, von Taktilität nunmehr dort die Rede, wo es um mediale Reproduktionstechniken geht, wo es direkte oder indirekte Berührungen zwischen Materialien oder Materialien und Menschen gibt. Nicht mehr der Mensch steht im Fokus, wo es ums Tasten geht – vielmehr taucht dort, wo industrielle Fertigung und Massenmedien neu sind, das alte Anfassen in neuen Bedeutungen auf. Als Eindringen oder Raumwahrnehmung, als Ergriffenwerden oder Berührungspunkt im Prozess medialer Reproduktion gefasst, ist das Taktile damit in neue epistemologische Konzepte gestellt.

Die jeweils neuen Medien des 20. Jahrhunderts haben die Ästhetiken herausgefordert. Film, Fernsehen und elektronische Netze wurden von Benjamin, McLuhan und anderen mit Rückgriff auf Taktilität ausgedeutet. Wenn es um den Tastsinn geht, denkt man nicht ans Fernsehen: Man denkt weder an ein Fern-Medium noch ans Sehen. Dennoch hat ausgerechnet das Fernsehen den Begriff der Haptik wieder zu theoretischen Ehren gebracht; wie auch das Internet gab es Anlass zu einer Neubestimmung des Begriffs, dessen Metaphorizität ungeklärt bleiben muss, um zu funktionieren. Schließlich hat die kulturwissenschaftliche Körper-Debatte der 80er und 90er Jahre des 20. Jahrhunderts das Berühren und Sich-Berühren-Lassen stark gemacht; die Entwicklung von Technologien wie *force feedback* und *remote sensing*, der *touch glove* oder andere *haptic interfaces* machte Haptik zu einem Forschungsfeld der Informatik. Die Maxime, nach der Anfassen zum Begreifen führe, hat zuletzt besonderen Einsatz in Wissenschaftsmuseen und Science Centern gefunden; zur gleichen Zeit erfährt die Gouvernementalitätstheorie eine breite Rezeption, so dass nach Korrespondenzen zwischen dem ›Selbstlernen‹ und der Haptik im Gefüge der Sinneswahrnehmungen gefragt werden soll. Ein abschließender Blick diskutiert das ›Tasten‹ in seinen Einsätzen für medienwissenschaftliche und epistemologische Perspektiven: Wie das Schreibwerkzeug mitschreibt, mittippt an unseren Gedanken (vgl. Giuriato et al. 2005), so auch andere mediale Reproduktionen.

1. Der »dunkle Sinn«. Tasten kulturwissenschaftlich

Eine Rekonstruktion der »Umkehr der Sinneshierarchie« durch die »Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit« (Zeuch 2000) bie-

tet einen Einblick in die erstaunlichen Kontinuitäten abendländischer Begriffe von Wirklichkeit und Haptik. Vor dem Hintergrund der Tradition, den Sehsinn als abgespaltene, entfremdete Wahrnehmung zu situieren, erscheint das Tasten als der »dunklere Sinn« sofort als Körpergefühl, das unmöglich zu manipulieren scheint:

»Wenn man dem Verdacht einer Sinnestäuschung nachgeht, dann muss das *Tasten* herhalten. Niemand käme darauf, auch diese Prüfinstanz selbst noch zu bezweifeln. Sie ist die zuverlässigste, aber auch die einfachste. Der Sinn der Berührung meldet zunächst nur, dass es anderes gibt. Der Widerstand, den die Dinge, Pflanzen, Tiere, Menschen bieten, bezeugt die zweifellose Gewissheit, dass man – gegenwärtig – nicht allein ist auf der Welt.« (Kamper zit. ebd.: 13)

Anderen stand Tasten für ein sich vom Ding/vom Anderen ergreifen Lassen, eine »Überwindung des mechanischen Sehens, das den Gegenstand erfasst, bevor es sich ihm ausgesetzt hat« (Wulf/Gebauer zit. ebd.: 12).

In einer Utopie der Einheit von Wahrnehmung und Körpergefühl wurde dieses »Gefühl« als Figur der Goethezeit ästhetisch im ursprünglichen Wortsinn, in einer *aisthesis*, die alle Sinne zu egalisieren suchte. Auch ohne die Debatte zu Ende zu bringen, ob Herder nun das Tasten zum genuinen Wirklichkeitssinn aufwertete oder nicht, lassen sich diskursive Parallelen entdecken, wenn etwa die Unterscheidung von »Tastsinn« und »Gefühl« entweder zwei Aspekte desselben Vermögens bezeichnet oder auseinander fällt in die Vermittlung äußerer Berührung (Tastsinn) beziehungsweise innerer Erfahrung (Gefühl): Haptikforschung heute propagiert und zielt auf die Verstärkung einer Konvergenz innerer und äußerer Wahrnehmung.

Ohne direkt an die Wahrnehmungskonzepte des 18. Jahrhunderts anzuknüpfen, hat die kulturwissenschaftliche Körperdebatte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts doch zentrale Ideen wie die einer Restituierung ganzheitlicher Wahrnehmung, ein Unterlaufen der Subjekt-Objekt-Dichotomie oder den Körper als Ort des Nichtsprachlichen, Entzogenen (Starobinski 1987) thematisiert. Ein rationalitätskritischer Zug kennzeichnet auch die genderspezifische »Geschichte der Unterwerfung der Natur im Weib und des Leiblichen in der Natur« (Böhme/Böhme 1983, zit. nach Zeuch 2000: 14).[3] Der Tastsinn, so scheint es im

3. Der Ort der Propriozeption in dieser Geschichte müsste noch bestimmt werden: Ebenfalls ein ›inneres Gefühl‹, weitestgehend uncodiert und mit größter Unmittelbarkeit in der Wirkung verbunden, muss es in der Regel mit dem Sehsinn abgeglichen werden und entzieht sich möglicherweise schon deswegen seiner Theoretisierung. *Motion platforms* konnten sich trotz großer Immersionseffekte nicht in der VR-Technologie

Rückblick, erzeugte nicht nur für das wahrnehmende Subjekt Gewissheiten, sondern auch den empfindsamen, politisierten Männern und auch Frauen an den Universitäten der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts neue Geist- und Körpererfahrungen. Wäre denn ein sich entgrenzendes Subjekt noch Herr seines Wissens? Spricht nicht gerade die Verteidigung einer Natur der Erfahrung in einer Zeit der rasanten medientechnischen Entwicklung für eine romantische Fluchtbewegung der Akademie, die auch das Tasten kolonisiert hätte?

Die Bestrebungen, das Tasten als den Sinnlichsten unter den Sinnen aufzuwerten, ihn ›wiederzuentdecken‹, ihn mit multisensorischen technologischen Entwicklungen in Verbindung zu bringen (›nicht zufällig‹ seien hier nicht-visuelle Modi zentral), ihn dort in Anschlag zu bringen, wo eine Wiederentdeckung des Körperlichen überhaupt gegen eine lebensferne Akademie/körperfeindliche Intellektualität/misogyne Abspaltungsstrategien et cetera antrat, wollten allerdings nicht einen alten Dualismus unter umgekehrten Vorzeichen weiterschreiben. Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland betonte 1996 besonders die Synästhesie, die das Tasten begleite, und die Doppelung des Etwas-Spürens und des Sich-selbst-Spürens in einem Vorgang. Gegen die Fortführung des platonischen Visualprimats machte Hartmut Böhme das ›kontagiöse Sinnliche‹ stark: Im 15. Jahrhundert bildeten die Zentralperspektive und der Buchdruck (verstärkt durch Maschinisierung und Tauschabstraktion) das moderne Subjekt, womit das Sehen seine Verwicklung mit der Leiblichkeit, das Buch seinen Konnex mit der Hand abgeschüttelt habe (Böhme 1996: 119). Aber das Sehen sei mit dem Fühlen, mit dem Durchdrungenwerden zutiefst verknüpft (wie man auch im erotischen Augenblick von elektrisierender Berührung, blitzhaft begehrend, durchdrungen werde). Sich selbst als zugleich identisch und different mit der eigenen Hand zu spüren, wird zentral: Der Berührungssinn, stets aktiv und passiv, transitiv und intransitiv, solle eher ›Spüren‹ als ›Tasten‹ heißen (um die Subjekt-Objekt-Spaltung beziehungsweise deren Infragestellung abzubilden): »die fundamentale Unterscheidung von eigenleiblichem Spüren und Fremd-Körper« gehe, so Böhme, im Tasten auf (ebd.: 203f.). Vergleichbar diskutiert Barbara Becker das Verhältnis von Philosophie und Medienwissenschaft am phänomenologischen Konzept des Tastens im Rahmen des Leib-Konzepts als einer Umschlagstelle von Natur und Kultur, in dem sich eine »Amalgamierung von Grenzziehung und Entgrenzung« offenbare (Becker 2003: 99). Was Merleau-Ponty als »Chiasmus« kennzeichnete, die Überkreuzung von Fremdem und Eigenem, entthrone uns als rationale Subjekte, ob wir uns berühren ließen oder

durchsetzen, und der Lerneffekt auf dem »Erdbebensofa« im Science Center ist eher gering.

uns selbst berührten (in einer »autoreflexiven Selbstverdoppelung«, wo man Subjekt und Objekt zugleich ist, ebd.: 100f.). Auch hier findet sich eine Nähe zu einer vorsymbolischen Sphäre:

»Die Rückbesinnung auf den taktilen Weltbezug dezentriert das traditionelle Subjekt jenseits aller diskurstheoretischen Infragestellungen schon auf der Ebene seiner Materialität, unabhängig vom ebenso notwendigen Verweis auf seine Einbettung in eine symbolische und soziale Ordnung.«(Ebd.: 101)

Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden Theorien diskutiert werden, die das Taktile insofern anders konzipieren, als sie nicht mehr den wahrnehmenden Körper, die Frage danach, was dem Subjekt evident wird, ins Zentrum rücken. Es sind Theorien der Reproduktion, die nicht vom ›direkten‹ Kontakt mit dem anderen, sondern von der Medialität aller Wahrnehmung, ausgingen – und diese als taktile beschreiben.

2. Taktilität und mediale Reproduktion

Durchdrungen von Medien

In den drei verschiedenen Fassungen, in denen sie in Walter Benjamins Aufsatz zur »technischen Reproduzierbarkeit« eine Rolle spielt, tritt Taktilität neben Visualität oder übertrifft sie sogar, wo es um Wirklichkeitsdarstellung und Wahrnehmungsanforderungen der Moderne geht. Die erste Fassung ergibt sich dabei aus der Gegenüberstellung von Maler und Kameramann, von Distanz zum Geschehen einerseits und dem Eindringen der Kamera »in das Gewebe der Gegebenheit« andererseits. Das »Handauflegen« des Magiers und das Bewegen der Hand des Chirurgen »unter den Organen« beschreibt Benjamin zufolge zwei Formen der Berührung, die zu verschiedenen technischen Reproduktionen der Realität führten – und das Medium Film erscheint gerade deshalb wesentlich bedeutungsvoller, weil das Kameraauge nicht mehr nur Oberflächen abtastet, sondern den »apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit« in der »intensivste[n] Durchdringung mit der Apparatur gewährleistet« (Benjamin 1991: 496); wie mittels einer Steigerung von Taktilität werden die verschiedenen optischen Medien hierarchisiert. Die zweite Fassung ist die des »Zustoßens«, des plötzlichen Wahrnehmungsschocks, der mit Bildern zurechtkommen muss, die noch kaum verarbeitet werden können, sei es, dass sie wie in der Avantgardekunst zu ungewohnt sind oder wie beim Film ständig wechseln und immer neue Perspektivsprünge vollziehen. Was dem Betrachter »zustößt«, »gewinnt eine taktile Qualität«, besonders der Film dringt »stoßweise auf den Beschauer ein […]« (ebd.: 502), ebenso wie eine an-

dere »mimetische Maschine« um 1900, grosse Reklametafeln, die den Blick um verschmelzungsartige Formen der Wahrnehmung erweitern (Benjamin 1992: 95f.) Michael Taussig spricht hier vom Mittel des »taktilen Erkennens« (Taussig 1997: 42). Reproduktion des Objekts und der Kontakt mit dem Objekts gehören demzufolge zusammen, in einer ›anderen Form des Sehens‹, einem ›zupackenden Blick‹. Drittens schließlich ist es die »Gewöhnung«, die die taktile Rezeption bei Benjamin von der optischen unterscheide: Letztere ist gekennzeichnet durch Aufmerksamkeit, erstere durch beiläufiges Bemerken. »Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt« (Benjamin 1991: 505). Am Beispiel der Architektur zeige sich die Angemessenheit der taktilen Wahrnehmung. Auch hier geht es wieder nicht um ein Tasten, ein oberflächliches Berühren, um das Innen und Außen des Fühlenden: Stets ist Taktilität da, wo Raumerfahrung im großen Maßstab, wo Eindringen in Räume oder Bilder gefragt ist, wo es darum geht, sich in den Kulturtechniken der Moderne zurechtzufinden, die sich am besten automatisiert abspielen, da sie der Reflexion keine Zeit mehr geben.

Ausgerechnet in einer Theorie, die sich nicht an der individuellen Rezeption eines neuen Mediums abarbeitet, sondern nach dem revolutionären Potential von Massenkultur fragt, gewinnt Taktilität einen so hohen, neuen Stellenwert. Man hätte das entsprechende ›Gefühl‹ im Bezug auf industrielle Reproduktionstechniken in der Rolle des ›Anderen der Entfremdung‹ vermuten können und findet es stattdessen in ganz neuen Aufgaben und Funktionen. Taktil ist das Eindringen der Kamera, taktil ist die Wahrnehmung der neuen Bilder im Schock, und taktil ist die beiläufige Rezeptionsform der Masse. Hier geht es nicht um Fingerspitzen. Verschmelzung und Automatisierung, in Gegensatz zu Distanz und Einzelfokussierung gesetzt, werden unter der Vokabel ›taktil‹ zu Wegweisern einer gesellschaftsverändernden politischen Ästhetik.

In Taussigs »Eigenwilliger Geschichte der Sinne« spielt die Haptik dort eine Rolle, wo er Benjamins Konzept des Optisch-Unbewussten als nicht nur visuelles, »körperliches« liest und mit dem Begriffspaar »Kopie und Kontakt« in seine eigene Theoretisierung von Mimesis und Alterität einbaut: Reproduktion und Berührung als wesentliche Funktionen der »mimetischen Maschinen« der Moderne. Das »Optisch-Unbewußte« sei, so Taussig, eine Form »körperlichen Wissens«, »das Auge [ein] Tastorgan« (Taussig 1997: 32), seit die modernen technischen Massenmedien ein mimetisches Vermögen wiederaufleben ließen. Dieses, so heißt es, setze nun eine doppelte Mimesis in Gang, da Kopie und Kontakt erstens eine Nachahmung zwischen Ding und Ab-

bild voraussetzen und zweitens die »tastbare, sinnliche Koppelung der Körper des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen« (ebd.). Auch ein Lichtstrahl im Auge erzeuge letztlich den Transport von Chemie, und damit entstehe ein Wahrnehmungsvorgang, in dem Sehen und Berührung nicht mehr getrennte Register bedienen.

Hier wird ein Vorgang entworfen, der mehrere Modalitäten überspannt. Auch in einer anderen Reproduktionstheorie gehen Sehen und Fühlen neue Verbindungen ein. Wo allerdings Taussig eher von Verschmelzung spricht, verfolgt Georges Didi-Huberman weiterhin die Differenz – nicht mehr zwischen Sinnen und ihren Hierarchien, sondern innerhalb der Sinne.

Berührt vom Unterschied

Taussigs »Kopie« und »Kontakt« könnten auch Begriffe aus Didi-Hubermans Theorie des Abdrucks, »L'Empreinte«, sein, die die Unterscheidung freier und mechanischer Künste an dieser Reproduktionstechnik entwickelt. Ein Abdruck wirft die Frage nach Original und Imitation auf, und Didi-Huberman verfolgt sie nicht in der visuellen Ähnlichkeit der Ergebnisse, sondern am Anfang des Produktionsprozesses, der Berührung des Materials mit dem Abzuformenden. Was kennzeichnet den Abdruck, die »Berührung mit dem Ursprung« oder der »Verlust des Ursprungs«? Er ist »etwas, das uns ebenso die *Berührung* anzeigt (der Fuß, der sich in den Sand eindrückt) wie den *Verlust* (die Abwesenheit des Fußes in seinem Abdruck), das uns ebenso die Berührung des Verlusts anzeigt wie den Verlust der Berührung« (Didi-Huberman 1999: 10). Solche Paradoxien kennzeichnen die Produkte der Berührung in vielerlei Hinsicht. Der Abdruck garantiert gleichermaßen eine Einmaligkeit (in ›dieser‹ Berührung entstand die Reproduktion) wie auch Wiederholbarkeit (eine Münze ist immer wieder ›gültig‹). Das ändert den Blick auf Benjamins Reproduktionsbegriff: Auch in der wiederholbaren Reproduktion sind Authentizität und Singularität verbunden, Nähe und Ferne verschränkt (ebd.: 43). Am Beispiel von Duchamps Skulptur »Weibliches Feigenblatt« diskutiert Didi-Huberman, wo Duchamp nicht nur konzeptuell, an der »grauen Substanz«, arbeitet, sondern in der taktilen Dimension des Werks ebenso mit der »rosa Substanz«, und entwickelt schließlich eine Lesart des »Infra-Geringen« (ebd.: 123): Die seriell nach dem Modell eines Abdrucks hergestellten Skulpturen erreichen nie völlige Gleichheit; es geht eher um die Differenz zwischen den Selben als um das Selbe. »Die Divergenz innerhalb des Gleichartigen soll sich auch als eine taktile, oder beinahe taktile Differenz erweisen« (ebd.: 174). Warum taktil? Weil das Augenmerk auf der Materialität eines Werks quasi automatisch auch nicht-visuelle Sinne aktiviert? Oder hat sich Didi-Huberman hier vom sexualisierten Reichtum der Arbeiten verführen lassen, de-

nen er auf ihren nicht nur heterosexuellen Wegen folgt (ebd.: 162)? Auch der Geschlechtsakt ist gemeint, wenn er schreibt: »Das ist also die technische Erotik von Duchamps Abdruck-Experimenten: ihre ›Approximation‹ ist wie eine Liebkosung, ihre ›Präzision‹ ist wie ein organisches Ineinandergreifen« (ebd.: 180). Motivik und Technik der Arbeiten sowie die Kontexte ihrer Zueignung loten infra-geringe Differenzen auf verschiedenen Ebenen aus – Approximationen zwischen Ähnlichkeiten in vielen Hinsichten. ›Taktil‹ ist also zuerst ein technisches Element, ein Funktionsprinzip, von dem es dann aber auch nicht verwundert, dass es einer Theorie der Ähnlichkeit dient, der Nähe. Die menschlichen Sinnesorgane sind für diese Berührung nicht der Maßstab; sie findet zwischen Materialien statt, die auch Körperteile sein können.

›Taktilität‹ steht für eine Gemeinsamkeit in der Umwälzung von Wissen und Gesellschaft. So wie der menschliche Wahrnehmungsapparat sich neuen Medien anverwandle, was nur in Verhaltensgewohnheiten bewältigt werden könne – »[s]ie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt« (Benjamin 1991: 505) –, so könne man sich auch ›soziale Verhaltensformen‹ denken, die sich veränderten. Bei Horkheimer/Adorno steht die Mimesis für eine sich hingebende Erkenntnisform, die in ihren passiven Anteilen negativ konnotiert ist (vgl. Taussig 1997: 57). Das Optisch-Unbewusste Benjamins dagegen koppelt Dinge, die nach abendländischer Tradition auseinander gehören, die helle aufgeklärte Klarsichtigkeit mit dem nichtwissenden Dunkel, wenn etwa die mimetische Maschine der Fotografie durch vergrößerte Darstellung »die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich« machen kann. Taussig liest das (mit einer beliebten kulturwissenschaftlichen Vokabel) als ein Konzept ›verkörperten Wissens‹, das im Sinne einer »in Tagträumen irrlichternde[n] Physiognomie, durch die neuen mimetischen Techniken ans Tageslicht gebracht, eine neue Wahrheit der Objekte und auch der Menschen erkennen lässt, in denen sie sich als taktiles Wissen ablagert« (Taussig 1997: 35). Anfassen, Körper, Ablagerungen, Tiefenschichten und Wahrheit, Tageslicht, Technologie und Wissen bleiben die Pole, die eine Vermittlungstheorie braucht. Benjamins ›Berührung‹ von Technik und Magie dient der Erkenntnis, dass auch Sinneswahrnehmung nicht ahistorisch natürlich ist; die Komposita von »taktilem« oder »verkörpertem Wissen« markieren dies in ihrer Konstruiertheit und ihren paradoxalen Anklängen, könnten dabei allerdings selbst zu neuen romantischen Einheiten werden.

Didi-Huberman sah die traditionelle Dichotomie von Technik und Wissen bis zu Freuds Wunderblock fortgesetzt: Erst hier werde beides grundsätzlich in eines gedacht. Grösseres Interesse als für die Gedächtnismodellmaschine setzt er aber in die Modellierung von Wissen

im Konzept der *bricolage* (Didi-Huberman 1999: 17). Der Versuch, das ›Wilde Denken‹ nach Lévi-Strauss mit seiner Theorie des Abdrucks zusammenzubringen, bedient jedoch nicht die Assoziation Hand – manuelle Tätigkeit – Konkretes – Wildes. Vielmehr geht es um eine erkenntnistheoretische (oder auch erkenntnispraktische) Funktion, die den taktilen Abdruck mit der *Bastelei* verbindet: Beide nutzen die vorhandenen Materialien und Dinge, um daraus ein offenes Experiment zu machen, dessen Ausgang von Fehlern und Zufällen gekennzeichnet sein kann. Beider »Gesten« tragen Züge einer epistemologischen Wette. Evidenz wäre hier kein sichtbarer, sondern ein logistischer Bewegungseffekt; Evidenz ist allerdings solchen Modellierungen taktiler Wissensproduktion kaum explizit Thema – als ob sie selbstverständlich auf der Hand läge, wo der Prozess Berührung mit einschließt. Eine visuell bestimmte, distanzverhaftete *bricolage* erscheint sinnlos, ein ›zahmes Denken‹ unproduktiv, das *Anfassen* ebenso metaphorisch besetzbar wie die referentiellen Möglichkeiten des Signifikanten bis zum konkretistischen Rand hin mobilisierend.

3. Taktilität als Fernsinn

Electric feeling, feeling electric

Wenn um 1900 mit der Elektrifizierung der Städte und langsam auch der Kommunikationstechniken die zugrundeliegenden Mechanismen immer unanschaulicher werden, so lässt sich durch das ganze 20. Jahrhundert (und anhaltend) eine Entwicklung beobachten, die eine betont taktile und Haptik bezogene Entwicklung im Bereich der Medien konstatiert (vgl. Böhme 1996: 205).[4] Jenseits der Topoi der individuellen Wahrnehmung, der Selbstreflexivität und der Herausbildung des Subjekts im Erkenntnisprozess erscheinen Lichtschalter, Telefonkurbel, Computertastatur, Fernbedienung, Maus und so weiter als Instrumente des täglichen Lebens, der Unterhaltung oder Kommunikation; nichtsdestoweniger schreiben sie nicht nur mit an den Gedanken, sondern wurden – gerade ihrer neuen Charakteristika der Unsichtbarkeit, Geschwindigkeit, Ubiquität et cetera wegen – Teil einer neuen Theorie.

4. Nach der Bilderflut, die den Globus umspüle, dächten avancierte Medientheoretiker darüber nach, »ob die visuellen Medien nicht in Wahrheit Medien der Berührung sind. Man bemerkt bereits, daß das Tasten und Spüren der nächste Angriffspunkt in der elektronischen Kolonisierung der Sinne sein wird. Es wäre nicht eine List der Vernunft, sondern ein ironischer Effekt der stummen Intelligenz des Tastens, wenn dabei umkehrt die Welt der Bilder sich als Medium der Globalisierung dieses dunklen Sinns erwiese.« Vgl. auch Brandes 1996: 14-17 zur Erfahrbarkeit von Elektrizität im Tastsinn.

Durch McLuhans Theoreme des Globalen Dorfs, des Endes des Gutenberg-Zeitalters, der heißen und kalten Medien und der affirmativen, anthropozentrischen Technikerweiterungen des Körpers ziehen sich grobe Einteilungen der Sinnesorgane, in denen Taktilität einmal mehr eine zentrale Rolle spielt. Einerseits im traditionell hierarchischen Gefüge der Sinne, andererseits als Kategorie zur Beschreibung der Effekte von Elektrizität und Vernetzung und so weiter. 1964 beschrieb McLuhan die Telegrafie als »Hormon der Gesellschaft«. Nicht etwa gemorste Liebesschwüre, sondern Technik als nach außen verlegte Körperorgane begründeten sein Verständnis der *extensions of man*. Die Elektrizität habe aus der Erweiterung des Körpers eine komplette Verlagerung ins Außerhalb gemacht: Elektrotechnik sei organisch (McLuhan 1997: 137f.). Nach Jahrhunderte langen Variationen und Kämpfen um das Bild des Menschen als Maschine begründet McLuhan dessen Verkehrung am Maßstab der medial vermittelten menschlichen Wahrnehmung: Die hohe Geschwindigkeit, mit der Informationen auf elektronischem Wege empfangen werden könnten, erlaube eine »Berührung« des Wahrgenommenen, kein optisch-distanziertes Verhältnis mehr, sondern ein »taktiles« (ebd.: 139). (»Berührung« ist in späteren Texten durchaus euphorisch aufgeladen, nicht jedoch beim maschinellen Prototypen der taktilen Mensch-Maschine-Hybride, der Flaksteuerung zum Abschießen feindlicher Piloten.) Das neolithische Zeitalter des Rades werde vom elektronischen Zeitalter des Schaltkreises abgelöst, und damit auch eine plane Erfahrungsorganisation durch eine des Feedbacks und des Involviertseins (McLuhan 2003: 44-55). Technische Spezialisierung habe den Menschen in Distanz zu seinen Produkten und Handlungen treten lassen, (eine Aussage, die 1964 in den USA von KritkerInnen des Vietnamkriegs besonders aufmerksam gehört worden sein muss, vgl. Weingart 2003), und erst die integrierende Kraft der »Cybernation« (aus *cybernetic* und *automation*), die unter anderem zur Folge hat, dass die Folgen des individuellen Tuns vorausberechnet werden können, unmittelbar einsichtig sind, und dass die Information darüber in kürzester Zeit um den Erdball gehen kann, zeige die Notwendigkeit, mögliche Konsequenzen aus Handlungen gleich in den Handlungsentwurf mit einzubauen. Entgegen einer alten Aufspaltung vereine die Automation damit wieder Denkweisen mit Handlungsweisen (McLuhan 1997: 150f.). Vergleichbar der *bricolage*, die sich als Erkenntnis- und Produktionsprinzip nicht auf ein Material beschränken lässt, sei sie ebenfalls unbeschränkt anpassungsfähig (ebd.: 154). Wie in Benjamins Bezug auf ein prominentes optisches Medium eröffneten elektrische Medien die Kausalzusammenhänge zwischen Ereignissen. In den 60er und 70er Jahren diagnostiziert McLuhan dennoch der elektrifizierten Kultur eine grundlegende Zweiteilung, *a strange gap*: die visuelle, spezialisierte Welt auf der einen, die integrale, auditive Welt auf der anderen Seite; die eingebettete Lebensweise der Jäger und

Sammler gegen die spezialisierte des Neolithikums (McLuhan 2003: 47); der rationale euklidische Bildraum der Kontinuität, der Einheitlichkeit und Verbundenheit entgegen den diskontinuierlichen akustischen und taktilen Räumen (McLuhan 1995: 340); zugleich sei die akustische Welt nunmehr die des Auges, und damit löse die Gleichzeitigkeit von Unverbundenem eine ehemals statische visuelle Welt ab (McLuhan 2003: 226). In dieser neuen Historizität, die alle Zeiten wie für den geschichtslosen Stammeskrieger nebeneinander stellt, sei der Tastsinn »the resonant interval or frontier of change and process« (McLuhan 1995: 382; vgl. die korrespondierenden Einteilungen von zwei oder vier Hirnregionen, McLuhan/Powers 1989).

Es sind McLuhans Interpretationen des Fernsehens, an die auch Derrick de Kerckhove anknüpft, um die telepräsenten und interaktiven Medien der 90er Jahre zu fassen. Schon das Fernsehen rief demzufolge ein »Bedürfnis nach Tasten und Telepräsenz« wach, einen Wunsch nach der ›Verlängerung des Telefons‹: »Interaktivität ist Berührung« (de Kerckhove 1993: 93). McLuhan hat die Verbreitung des globalen Netzwerks Internet nicht mehr erlebt, hätte es aber als Erfüllung seiner These sehen können, der zufolge die elektronischen Medien durch ihre Geschwindigkeit, also Unmittelbarkeit, und durch ihre Überbrückung weiter Strecken, also die Bedienung des »Nahsinns«, ein Zeitalter des Tastsinns einleiten. Was er mit dem Fernsehen eingeläutet sah, eine Rückkehr zu nicht primär visuellen medialen Kulturen (vor Einführung der Schrift), die neue globale Nachbarschaften errichteten und Berührtsein durch Anteilnahme erzeugten, erreichte hier einen Höhepunkt.

Bei McLuhan löst sich die Sinnesmodalität vom Organ und wird in einer Weise metaphorisch, die einerseits Raum für konkretistische Ausdeutungen, andererseits auch die Lesart zuließe, dass sie nur eine mögliche Kommunikations-/Darstellungs-/Thematisierungsform für Denkprozesse ist. Dennoch hat Luhan-Schüler de Kerckhove die Wiederentdeckung des Tastsinns durch das Fernsehen proklamiert, dessen Name unzutreffend sei, da Fernsehen eher ein Bedürfnis nach Tele*präsenz*, ein Bewusstsein der globalen Verbundenheit hervorrufe und es, wie das Telefon auch, schon besitze.

Propriozeption gilt de Kerckhove als die ultimative innere Sinneserfahrung, die schon bald die Stelle der Visualität einnehmen werde, da

»uns die elektronischen Technologien gar keine andere Wahl lassen, als in die vertrauten Schlupfwinkel unseres sensorischen Apparates weiterreichende, entferntere, komplexere und diffusere Bereiche der Erfahrung einzubeziehen. Da Elektrizität sich in Form von Nervenimpulsen in unserem Körper befindet und zugleich in Form von Energie, die unsere technologischen Interaktionen bewerkstelligt, außerhalb unseres Körpers existiert, verwischt sie die Grenzen von inneren und äußeren Erfahrungen.« (Ebd.: 165)

Die Empfindung, im Zentrum der eigenen Erfahrung zu sein, über eine einheitliche Wahrnehmung zu verfügen, in der es keine Spaltung von Auge und Blick mehr geben soll, besteht auch über die offensichtlichen Paradoxien hinaus, (wenn Tasten immer dort ist, wo das Ich ist, während der Datenhandschuh mit dem Australier kommuniziert).

»In diesem globalisierten Fluß von ausgedehnten und ausgebreiteten Wahrnehmungen, die von allen Seiten in den unterschiedlichsten Erscheinungen auf uns einströmen können, kann unser wichtigster Bezugspunkt nicht mehr das Sehen sein. Wir brauchen eine ganz andere Form von fixem Raum, um uns selbst zu orten. Es gibt nicht mehr den Norden oder einen Horizont in der sofort stattfindenden Kommunikation. Es gibt keinen Kompaß für Virtuelle Realität, kein Mekka in der Telepräsenz. Der einzige Sinn, dem wir wirklich vertrauen können, ist der Tastsinn, denn er ist da, wo auch wir wirklich sind. Mit Hilfe der Elektrizität sind wir mit der ganzen Welt in Berührung. Doch erst die Wiederentdeckung der Propriozeption wird es möglich machen, daß wir unseren Gefühlen auch vertrauen können.« (Ebd.: 166f.)

Neben der Aufhebung der Entfernung, der Spezialisierung, der Entfremdung, der Trennung von Ding und Subjekt, verspricht die neue Haptik gleichzeitig Orientierung in der Raumauflösung, das globale Dorf *at your fingertips*. Die medial bedingte Porosität der eigenen Grenzen wird ebenso begrüßt wie bei de Kerckhove von einer Vergewisserung des Zentrums der eigenen Wahrnehmung per Propriozeption begleitet. Dass Propriozeption als taktile Empfindung gefasst wird, scheint keiner Begründung zu bedürfen, wo sie beschrieben wird als »Sinn für den Sinn für den eigenen Leib, am eigenen Leib da zu sein« (ebd.: 139) – wie beim Taktilen (hier in einer Variation des Motivs des Fühlens/Sich Fühlens, einer Art Selbstberührung). Vielleicht korrespondiert diese Doppelung mit der Vorliebe für hybride Namen, nach McLuhans *Cybernation* etwa in Kerckhoves *Autonomation* (aus Autonomie und Automation, de Kerckhove 1996: 342) oder im Neologismus *Propriodezeption* (Propriorezeption erweitert um die Simulation, ebd.: 340).

Was zunächst eher metaphorisch/konstruiert wirken mag, »die Ferne berühren«, ist einerseits in gewissem Sinne wörtlich gemeint – bei Benutzung eines haptischen Interface (vgl. Reiche 2001) – und nimmt andererseits eine Umdeutung von ›Berührung‹ vor, die der Theorie folgt, the *extensions of man* machten besonders im Hinblick auf elektronische Medien Außen und Innen immer ununterscheidbarer. Was vorher »Gefühl« war, etwas Fühlen/sich Fühlen, wird hier nicht mehr als ein Begriff für zwei Verwendungsweisen oder ein in sich Geteiltes gefasst, sondern mit dem Gestus der Beschreibung der technologischen Entwicklung sowie der physiologischen Gegebenheit (»Psychotechnologien«, Mahrenholz 2004) als das im Entstehen begriffene neue System behauptet.

Die ›innere Erfahrung‹ dieses Gefühls stellt die ›innere Anschauung‹ in Frage; auch wenn es de Kerckhove nicht um Erkenntnis geht, sondern um Kommunikation, so handeln beide Begriffe doch von der Wahrnehmung von Umwelt, Zeichen und Selbst, und es fällt auf, dass sich de Kerckhove einiger theoretischer Probleme entledigt zu haben scheint. Woher die »Codierung« des Wahrgenommen stammt, ob sie dem Wahrzunehmenden adäquat ist, interessiert nicht mehr; die Ähnlichkeit respektive Übersetzbarkeit von elektronischer und hirnphysiologischer Information liegt in beider digitalem Prinzip. Implizit wird proklamiert, diese Probleme hätten sich mit den neuen Technologien erledigt.

Auf Knopfdruck Medialität

Es sei die Erfahrung des Fernsehens gewesen, die für die Taktilität der elektronischen Netze den Weg gebahnt habe, schrieb de Kerckhove – eine grundlegend andere Fassung von Gerät und Tasten hat Lorenz Engell vorgeschlagen.

Seine Medienphilosophie des Fernsehens »Tasten, Wählen, Denken« ist ohne die Fernbedienung und den Tastendruck des Umschaltens nicht denkbar, diesen Wechsel zwischen möglichen Programmen/Formen, denn dieser Wechsel erst mache das Medium möglich. »Selbst eigentlich ausdehnungslos, ist der Tastendruck der Fernbedienung schlechthin die Erfahrungsform von Gegenwärtigkeit als Punktualität im und beim Fernsehen« (Engell 2003: 66). Kein panoptischer Gesamtzusammenhang mehr, ist dieses Medium in seiner systemtheoretischen Denkbarkeit keins ohne (die/das) Tasten. Dieser Übergang von Philosophie und Apparatur ist einer kreativen Luhmann-Lektüre geschuldet, dessen Bestimmung von Medium und Form ›das Mediale‹ nicht mehr in den jeweiligen Formbildungen, sondern im Oszillieren zwischen Medium und Form begreift, und dann exemplarisch auf die Fernbedienung bezogen wird, in der »das reflexionsfähig gewordene Fernsehen« sich ›apparativ kristallisiere‹, zwischen der Virtualität und der Aktualität der Fernsehkanäle die zeitlich paradoxe Schnittstelle bilde (ebd.: 64f.). Das System Hand-Fernbedienung verkörpert sozusagen die Systemtheorie, und in seiner Mitte, wo Hand und Fernbedienung sich berühren, ist die Taste. Hieße sie zufällig *button* oder *interface*, so hätte sie durch ihre funktionalen Charakteristika doch ihren Platz in einer Theoriearchäologie der Taktilität – sie könnte den Benjaminschen Schock auslösen oder sich mcluhansch mit der Welt verbinden, und ihre Zeitlichkeit folgt den extrem flüchtigen und kaum abbildbaren Tasteindrücken:

»Scharf und absolut als Gegenwartspunkt artikuliert sich demgegenüber der Moment des Umschaltens, des Tastendruck selbst. Der Tastendruck markiert und produziert die Diffe-

renz von Vorher und Nachher, von Aktualität und Virtualität. In ihm berühren sich die beiden parallel laufenden Sendungen, die er aneinander vermittelt, ebenso wie die Ereignisse auf dem Bildschirm sich mit denen vor dem Bildschirm beim Tastendruck berühren und synchronisiert werden, wenngleich eben nur für diesen Moment. Selbst eigentlich ausdehnungslos, ist der Tastendruck der Fernbedienung schlechthin die Erfahrungsform von Gegenwärtigkeit als Punktualität im und beim Fernsehen.« (Ebd.: 66)

Berührung und Punktualität hatte McLuhan im Vorgang des »Bildabtastens« in der technischen Entstehung des Fernsehbildes betont, damit allerdings einen fortdauernden Vorgang, keinen Moment beschrieben. Es könnte zufällig sein, dass die Fernbedienung gerade mit dem Finger bedient wird, und auch die Benennung neuer technischer Funktionsweisen (wie der des Bild»abtastens«) scheint zu beliebig, als dass sich daran eine Theoretisierung des Haptischen orientieren könnte. Eine Genealogie solcher Theoretisierung allerdings muss dem Rechnung tragen, was diskursive Folgen gehabt hat; sie muss notwendig zur Kenntnis nehmen, dass solche Theoretisierungen auch dort vorgenommen wurden, wo der Ausgangspunkt wenig zwingend erscheint, und kann an epistemischen Ereignissen wie den *extensions of tactility* und der Taste verfolgen, wie sich (Medien-)Theorien des Taktilen auch von unsystematischen technologischen Einzelheiten ausgehend entwickelt haben. Das ergibt unterm Strich nicht unbedingt ein einheitliches ›Dispositiv Tasten‹; es erlaubt, auch divergente Linien und Konjunkturen aufzuzeigen und sie, etwa entlang der Linien ›Verhältnis von Innen und Außen‹, ›Reproduktion‹, ›nah und fern‹, ›Vergleich zur Visualität‹ et cetera zu gruppieren.

Wenn im Folgenden die *haptic technologies* und ihre Anwendungen angeführt werden, so ist damit keine Trennung von Theorie und Technik bedient: Vielmehr werden Interdependenzen sichtbar, insofern die Entwicklungen von den Diskursen geprägt sind und umgekehrt. Von einer »Umkehr der Sinneshierarchie« ist hier nicht mehr die Rede; die Frage nach der Epistemologie, den Möglichkeitsbedingungen von Wissen verlagert sich in Apparate und ins Experiment. Die klassische Unterscheidung Sehen/Fühlen fungiert nicht mehr als Ordnungsmuster, an dem entlang die Qualität, die Evidenz des Wissbaren situierbar wäre; das alte Gegeneinander wird vom Machen, vom Ausprobieren abgelöst. Diese Entwicklung als Teil einer Diskursgeschichte des Haptischen zu sehen bedeutet, eine grundlegende Verschiebung in den epistemologischen Paradigmen ernst zu nehmen: sie umfassen nun auch Handeln, Bauen, Anfassen.

4. Tastgeräte: Handgreiflich wissen

Haptic technology

Die technische Haptik-Forschung findet ausschließlich in robotischen und elektronischen Anwendungsbereichen statt, die die Mensch-Maschine-Kommunikation verbessern, Geräte für Seh- oder Hörbehinderte entwickeln, medizinische Anwendungen optimieren oder Roboter menschenähnlicher arbeiten lassen wollen. Überlegungen zur gegenseitigen Bedingtheit von Medialität, Sinnesmodalität und der Formation von Wissen und Subjektivität werden in diesen Zusammenhängen nicht angestellt und sind dennoch zentral, wo sich Körpergrenzen und die Zugänglichkeit von Dingen und Personen verschieben. Wenn auch eine Tafel im Museum des *Massachussetts Institute of Technology* überschrieben ist mit »Touching is believing«, so betont sie doch im Folgenden nur das außerordentlich feine Auflösungsvermögen der Finger. Haptische Evidenz ist gekennzeichnet durch einen geringeren Verdachtsanteil, sie bedarf weniger der Beweis- und Überprüfbarkeit. Sie ist allerdings schwer zu kommunizieren oder gleichzeitig an mehrere mitzuteilen, sie kann nur sukzessive erfahren werden. Die Herstellung von Übereinkunft über das Wahrgenommene/die Echtheit des Objekts ist dann noch viel stärker als beim Sehen eine Sache des Glaubens, des diskursiven Aushandelns oder hegemonialer Setzungen. Aber gerade in den positivistischsten Herangehensweisen können zum Beispiel die Codes entziffert werden, die, sofern sie formalisierbar und technisch generierbar sind, die Rede von der Unmittelbarkeit des Tastens fundamental verstören müssten. Die zehn Dimensionen des Tastens bestimmte etwa Rolf Bähren 2001 als Gestalt, Oberflächenstruktur, Temperatur, Feuchtigkeit, Mächtigkeit, Härte/Steifigkeit, Masse/Gewicht, Fähigkeit zur Beweglichkeit, Beweglichkeit/Ruhe, Materialbeschaffenheit; sie erfassen Zustände wie geschmeidig/kantig, glatt/rauh, warm/kalt, trochken/glitschig, biegsam, leicht, vibrierend, starr, holzartig, wollig und viele mehr. Auch die akustischen und visuellen Elemente, die diesen zuzuordnen sind, sollen in der »Virtuellen Haptik« eingesetzt werden. Synästhetische Wahrnehmungsphänomene, in Romantik oder Jahrhundertwende emphatisch besetzt, werden hier pragmatisch zur Effizienzsteigerung einer Darstellung oder Übertragung eingesetzt: *Psychophysik rules*. Den haptischen können also andere Simulationstechniken zugeordnet werden, etwa dem Mauszeiger bei Kontakt mit dem dargestellten Objekt eine entsprechende Akustik (Tropfengeräusch, Klopfen …), eine bestimmte Bewegungsgeschwindigkeit und so weiter; die visuelle Gestaltung des Objekts (Farbtemperatur, Oberflächengestaltung), charakteristische Materialgeräusche bei Mouseover, akustische und gravitationsimulierende Effekte bei Bewegung sind mehr als unterstützende Elemente in der Wahrnehmung des Objekts

durch das haptische Interface, sondern können diese zentral beeinflussen. Am Biorobotics Lab der Harvard University geht es dagegen um die reine Replikation in der originalen Sinnesmodalität, »rather than mapping phenomena from one modality to another« (Howe 2002: o.S.), und so genügen hier drei Grundelemente: *vibrotactile, shape/pressure, and thermal displays* sollten alle nötigen physikalischen Größen an die Haut übermitteln (für neuere Projekte vgl. die Universitätsklinik Leipzig unter www.tastsinn.de, das MIT Touch Lab, Stiehl 2002, Grunwald 2004).

Waren *data glove* und *data suit* in den 80er Jahren noch vielversprechende immersive Komponenten der *Virtual Reality*, so hat deren enthusiastische Ausrufung eines Eintauchens mit allen Sinnen in computergenerierte Welten, die ›nicht zufällig‹ von der Hand ausgehe (Boissier, Lanier), nun einer pragmatischeren Ausrichtung an einzelnen Verwendungszwecken Platz gemacht (Bergermann 2001: 404ff.). Diese ›Anschauung‹ müsste nie erst ›verinnerlicht‹ werden wie die visuelle, sie wäre immer schon innen. Eine innere ›Anfühlung‹ als Modus der Subjekterkenntnis/-konstitution ist erst in letzter Zeit in den Blick der Haptikforschung getreten, und das in einem bestimmten Zusammenhang: Magersucht, so das Forschungsprojekt an der Universität Leipzig, zeichne sich durch Defizite im propriozeptiven Selbstbild aus.

Force-Feedback und taktile Displays sind auch jenseits ihrer Begleitrhetorik auf ihre Übersetzungstechniken und deren epistemologische (Vor)Geschichte hin zu befragen. Ein spezielles Einsatzgebiet für haptische Interfaces hat sich in den letzten Jahren dort aufgetan, wo Wissensvermittlung auf intuitive Art gefordert ist.

Begreifen und Selbstlenkung in Wissenschaftsmuseen

In Benjamins Taktilitätsbegriff, so konstatierte Taussig, tritt »›in Beziehung stehen zu‹ an die Stelle von ›etwas wissen‹. Dies ist so problematisch wie aufregend …« (Taussig 1997: 36). Science Center, Wissenschaftsmuseen, Themenparks oder andere Orte der Popularisierung naturwissenschaftlichen Wissens setzen auf die Aufregung.

Nicht nur das deutsche *begreifen*, sondern auch die griechische Wurzel *haptikos* (aus *hapteshai*, begreifen, berühren) und das englische *grasp* bieten etymologische Verbindungen zwischen Verstehen und Anfassen an. Dennoch entstanden kaum Sprachweisen oder Metaphoriken aus dem Bereich des Haptischen für den des Wissens; Randbereiche liegen im Spirituellen, Einfühlenden, ohnehin als tendenziell unwissenschaftlich Desavourierten oder im Sinnlich-Bodenständigen. Das zu ändern, ist eine neue Ausstellungsform angetreten. Wissenschaftsmuseen, Themenparks und Science Center um 2000 reklamieren eine besondere Unmittelbarkeit in der Rezeption ihrer Inhalte, eine sinnliche und daher überzeugende Vermittlung (vgl. Bergermann

2004). Sie zielen auf Einsicht/Erkenntnis durch Anschauung, Erleben, Selbstmachen, aktives Involvieren in Verbindung mit Spaß beziehungsweise sinnlichem Genuss, wobei letzteres die erstgenannte Einsicht besonders wirksam befördern soll. Hier darf nicht nur alles angefasst werden, *Hands On* ist sogar die Bedingung für das eigene spielerische Verstehen. Die Exponate geben scheinbar besondere Freiheit, indem sie die Sinne ›direkt‹ ansprechen, wenig ›abstrakte‹ Zeichen benutzen, unanstrengend und unterhaltend wirken und gerade in dieser Erleichterung auch noch eine höhere Wahrhaftigkeit mitliefern wollen. Die Entscheidung, ob man das Gezeigte akzeptiert oder nicht, wird in die RezipientInnen selbst verlegt. Gleichzeitig wird propagiert, seinen Sinnen zu trauen, denn je unmittelbarer etwas die Sinne überzeugen kann, desto wahrer müsse es sein. Wo Kant behauptete, das Sinnliche solle sich nicht in das Geschäft des Verstandes einmischen, ein ästhetisches Urteil sei daher eine *contradictio in adjecto* und nur als solche zu gebrauchen, gilt hier das Gegenteil: Anfassen und Propriozeption gelten einmal mehr als die am wenigsten codierten, zivilisierten, kulturalisierten Sinne. (Dass naturwissenschaftliche »Fakten« und historische Ereignisse selbst jeglichem Zweifel entzogen sind, muss vorausgesetzt werden, wenn die Rezeption der neuen Ausstellungsmedien höchstens Unterbrechungen im Sich-überwältigen-Lassen moniert: im naturalisierenden Effekt der gelingenden Evidenz.) Dieses Programm unter dem Motto »Schöner wissen« befragt auch die Fortschreibung einer Linie, die mit der Ästhetik Mitte des 18. Jahrhunderts das Verhältnis von sinnlicher Wahrnehmung (gerade der ›niederen‹ Sinne) und Erkenntnis katalogisierte und die zum Beispiel im beliebten Argumentationsmuster weiter auszubuchstabieren wäre, demzufolge das ›auf einfache Weise Schöne‹, etwa Symmetrische, der Natur entspreche und insofern eine erkenntnisfördernde Anschauungsform biete (nach Kant eine transzendentale Äußerung, 1996: 23). Was hier noch als historisch variable Kategorie hinterfragt werden könnte, verkompliziert sich in einer *Ästhetik der Unmittelbarkeit*, die Erkenntnis durch *Hands On* plausibilisiert sieht, als ob sich Welt und Dinge in ihrer objektivsten Form gerade den menschlichen Sinnesorganen angepasst am adäquatesten darstellten.[5] Neu ist, dass gerade das einfache Unmittelbare

5. Was Kant problematisiert hatte und hier verabschiedet wird: Es müsse die Unterstellung vorausgehen, dass sich zu allen Naturdingen Begriffe finden und sich stets eine Form voraussetzen ließe, die nach allgemeinen Gesetzen (ohne hier in Einzelsinne zu differenzieren) erkennbar sei – ohne diese Unterstellung und die Erwartung ihrer Zusammenstimmung mit der Natur bliebe alles Reflektieren blind (Formulierungen, die den Sehsinn privilegieren; Kant 1996: 24f.). Die a priori-Unterstellung, was in der Natur vorkommt, sei in etwa und zu einem relevanten Teil unseren Wahrnehmungsformen angepasst, müsste gegebenenfalls differenziert werden.

der Seinsweise der Dinge, die zu erkennen wäre, umweglos nahe kommen soll, eine Spaltung von Auge und Blick nicht mehr nötig scheint, die zuvor gerade die *theoria* als evidente garantiert hatte.

Was gezeigt werden kann, ist von den Darstellungstechniken geprägt; diese sind ihrem Inhalt nicht einfach nachträglich, umhüllend beigeordnet, sondern konstitutiv, nicht nur für die Bild- und Raumgestaltung, sondern bereits für die Form, in der gedacht werden kann, in der Forschung stattfindet: Sie haben Anteil am Möglichkeitsraum der Herausbildung von Wissen – nur existiert für haptische Erfahrungen keine der Optik oder Akustik vergleichbare Ästhetik, wie schon das verhältnismäßig beschränkte Vokabular zeigt. Erstens ist der Körper kein unbeschriebener, unschuldiger, sondern nur insofern zentral, als er ein anschließbarer, kulturell/medial formatierter ist, und zweitens besteht geradezu die Pflicht, aktiv zu werden. Was also als größtmögliche Natürlichkeit der Erfahrung und des Lernens angekündigt wird, begründet mit der Unmittelbarkeit in der Vermittlung und der Anpassungsleistung der Medien an die Benutzer(körper), benutzt ebenso codierte Kommunikationswege, deren Code aber hinter der Unmittelbarkeits- und Spaßwerbung verschwindet. Darüber hinaus ist die Individualisierung von Erfahrung sogar Bestandteil einer Herrschaftstechnik, die den Subjekten immer mehr Freiräume für eigene Erfahrungen zu organisieren scheint (vgl. Macdonald 1998). Die Wissensquelle Körper bringt jeder mit, was dem Programm des *Public Understanding of Science* als demokratisch geregelte Zugänglichkeit zur aktuellen Forschung zugute kommt. Die Mitmach-Museen, das eigenhändige Experimentieren lassen sich als ›Selbstlerntechnik‹ beschreiben, die einer romantischen Vorstellung entsprechen, hinter die Brüche der Moderne zurückzugehen, hinter die Trennung von Wissenschaft und Gesellschaft, Hand und Geist (Bellanger 2001). In dieser Geschichtskonstruktion ginge es mit dem Tasten im Science Center um die Vermittlung oder Aufhebung der Spaltung von Sinnen und Reflexion. Der Haptikforschung gilt ›innere Anschauung‹ implizit als kaum mehr reflexiv erreichbar – und gerade das sei der Vorteil haptischer Interfaces. Das vielbeschworene Intuitive wird aber nicht dem *theorein*, dem visuell Gebundenen entgegengesetzt, sondern als (Mo)Tor einer Erfahrung, die auch ein Lernen ist, verortet. Zur Debatte steht, welchen Einsatz die Haptik im visuell geprägten Primat der Evidenz unterhält, ob sie mit ihren Zuschreibungen des Einfühlens, der Nähe, des sich Ausliefernes et cetera den alten Paradigmen folgen kann. Wenn sich Subjekte immer weniger über ›äußere‹, etwa staatliche Zwänge formen, sondern vielmehr die Autorität und das Eigene bereits ineinander greifen, wenn Identitätsbildung nicht mehr nur durch Einwirkung »von oben« vor sich geht, sondern wesentlich auf selbsttätigen Formungen beruht, den »Technologien des Selbst« (Foucault 2000, 1993; Lemke et al. 2000), so entspricht dem ein nicht mehr frontales Lernen, eine Umlenkung ins

selbsttätige Aneignen der Themen (die, so manche KritikerInnen, eine neoliberale Demokratie ihren Bürgern zu affirmieren aufgibt), wofür *Hands On* wie geschaffen scheint. Diese Epistemologie schließt das Experiment mit ein (wie offen es sein darf, wäre zu differenzieren), insofern es individuell gehandhabt wird, man sein Wissen selbst produziert. Dieses gouvernementale Feld ist ein mediales – nicht insofern Medien Instrumente zur Vermittlung von Herrschaftsinhalten sind, sondern das Bedingungsgefüge für die Übertragung und Konstitution von Wissen stellen, auf visuellen und anderen Wegen. Bislang gilt: Evidenz setzt im gleichen Maße Übersetzung voraus, wie sie diese minimieren muss, um zu überzeugen (vgl. Campe 1997, Smith/Kroß 1998, Cuntz et al. 2006). Die Übersetzungstechnik darf nur noch im Staunen, zum Beispiel über die technischen Neuerungen, ungewohnte Maßstäbe und so weiter auftauchen, als *surplus*: Das Objekt der Darstellung sei enthüllt, gegeben, während seine Darstellung in einer Art spektakulär ist, die ihre besondere Attraktivität herausstellt, nicht aber die Frage nach der Vorgängigkeit des zu Erkennenden vor seiner Wahrnehmung. Was vorausgesetzt werden muss, ist die Vorgängigkeit selbst. Konzeptuell gilt sie für alle Sinne, konjunkturell sind diese diskursiven Schwankungen unterworfen, historisch sind sie – auch durch die technische Entwicklung – je verschieden.

5. Tastaturen des Wissens

War der Abdruck im ›Wilden Denken‹ ein Abkömmling der »Wissenschaft vom Konkreten«, die Dinge und abstrakte Kenntnisse verknüpfte, so verband diese von Lévi-Strauss hochgeschätzte Berührung noch Wissenserwerb mit einer bestimmten Fassung von Taktilität. (Didi-Huberman 1999: 17) Dagegen galt ›Unberührtheit‹ als Evidenzcharakteristikum der frühen Moderne (Daston 1998: 14) – im Sinne von ›Intentionslosigkeit‹ zwar metaphorisch gefasst, aber mittels eines nicht zufälligen *tertium comparationis* –, das Verhältnis von Anfassen und Wissen also konträr zur »Wissenschaft vom Konkreten«. Wie gezeigt werden konnte, haben sich die Auseinandersetzungen um die Hierarchien zwischen den Sinnen verschoben auf solche zwischen konzeptionellen und experimentell-konkreten Modi. Wenn es nicht mehr produktiv erscheint, Sehen gegen Tasten auszuspielen; wenn mediale Figurationen von Nähe und Distanz *Anfassen* und *Berühren* heißen können, aber auch anders; wenn das Epistemische experimentell wird: Wissen ist, wenn es begriffen werden kann – dann hat Taktilität eine eigene merkwürdige Kontinuität. Eine letzte Variation im Verhältnis von »Tasten« und »Wissen« bezeichnet das notwendig Offene einer Versuchsanordnung: Nur offene Experimentalsysteme sind produktiv, die dazu zwingen, »durch ›Tasten‹, durch ›Tappen‹ voranzugehen«

(Rheinberger 1992: 26). Im Verhältnis von Beobachtung und Vorwissen, »[i]m Spiel des Entnehmens/Unterwerfens« aus der Wirklichkeit/unter die Wirklichkeit, seien die vorläufigen Begriffe (von denen etwa Kant ausgeht) nicht etwa die Bausteine der neuen Theorie, sondern »Tasthilfen im Erfahrungsraum« (ebd.: 12). Als solche sind die parallelen Epistemologien der Apparate, Hände und Konzepte auszuloten.

Literatur

Bähren, Ralf (2001): *touchablez*, Vordiplomarbeit Fachhochschule Köln, *http://www.touchablez.de/*. Zuletzt gesehen am 7.9.05.

Becker, Barbara (2003): »Philosophie und Medienwissenschaft im Dialog«. In: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer, S. 91-106.

Bellanger, Silke (2001): »Trennen und Verbinden. Wissenschaft und Technik in Museen und Science Centers«. In: Andreas Lösch/Dominik Schrage/Dierk Spreen/Markus Stauff (Hg.), *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*, Heidelberg: Synchron, S. 209-224.

Benjamin, Walter (1991): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: Ders., *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 471-508.

Benjamin, Walter (1992): »Diese Flächen sind zu vermieten«. In: Ders., *Einbahnstrasse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 95f.

Bergermann, Ulrike (2001): *Ein Bild von einer Sprache. Konzepte von Bild und Schrift und das Hamburger Notationssystem für Gebärdensprachen*, München: Fink.

Bergermann, Ulrike (2004): »Schöner wissen. Selbsttechniken vom Panorama zum Science Center«. In: Rolf F. Nohr (Hg.), *Evidenz – das sieht man doch!*, Hamburg/Münster: Lit, S. 90-124.

Böhme, Hartmut (1996): »Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis«. In: *Tasten*, S. 185-210.

Brandes, Uta (1996): »Körperlose Berührung«. In: *Tasten*, S. 9-17.

Campe, Rüdiger (1997): »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«. In: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 208-225.

Cuntz, Michael et al. (Hg.) (erscheint 2006): *Die Listen der Evidenz*, Köln: DuMont.

Daston, Lorraine (1998): »Wunder und Beweis im frühneuzeitlichen Europa«. In: Smith/Kroß 1998, S. 13-64.

Didi-Huberman, Georges (1999): *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: Dumont.

Engell, Lorenz (2003): »Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur«. In: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer, S. 53-77.

Fend, Mechthild (2005): »Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl«. In: Andreas Mayer/Alexandre Métraux (Hg.), *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Frankfurt/Main: Fischer, S. 166-202, S. 237-243.

Foucault, Michel (2000): »Die ›Gouvernementalität‹«. In: Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, S. 41-67.

Foucault, Michel (1993): »Technologien des Selbst«. In: Ders., *Technologien des Selbst*, Frankfurt/Main: Fischer, S. 24-62.

Giuriato, Davide/Martin Stingelin/Sandro Zanetti (Hg.) (2005): *»Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München: Fink.

Grunwald, Martin (2004): »Gefühlte Welten«. In: *Gehirn und Geist*, 3/2004, S. 18-23.

The Haptics Community Website (2004): *http://haptic.mech.northwestern.edu/intro/gallery/*, letztes update 19.11.2004, 2005 stillgelegt.

Haptik- und EEG-Forschungslabor der Klinik für Psychiatrie, Universität Leipzig (2005): *www.tastsinn.de*, zuletzt gesehen am 7.9.05.

Hoffmann, Christoph (2001): »Haut und Zirkel. Ein Entstehungsherd: Ernst Heinrich Webers Untersuchungen ›Über den Tastsinn‹«. In: Michael Hagner (Hg.), *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt/Main: Fischer, S. 191-226.

Howe, Robert (2002): »Tactile Display«, auf: The Haptic Community Website, *http://haptic.mech.northwestern.edu/TactileDisplay.html* letztes update 3.4.2002, zuletzt gesehen am 3.10.05.

Kant, Immmanuel (1974): *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Bde. 3 und 4, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Kant, Immanuel (1996): *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Bd. 10, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Kant, Immanuel (2000): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Hamburg: Meiner.

Kerckhove, Derrick de (1993): »Touch versus Vision: Ästhetik neuer Technologien«. In: Wolfgang Welsch mit Ivo Frenzel et al. (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München: Fink, S. 137-168.

Kerckhove, Derrick de (1996): »Propriodezeption und Autonomation«. In: *Tasten*, S. 330-345.

Laboratory for Human and Machine Haptics [MIT Touch Lab] (2005): *http://touchlab.mit.edu/*, webmaster David Schloerb, letztes update 24.2. 2005, zuletzt gesehen am 7.9.05.

Lemke, Thomas/Krasmann, Susanne/Bröckling, Ulrich (Hg.) (2000): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Macdonald, Sharon (1998): *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, London/New York: Routledge.

Mahrenholz, Simone (2004): »Derrick de Kerchove – Medien als Psychotechnologien«. In: Alice Lagaay/David Lauer (Hg.), *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt/Main: Campus, S. 69-96.

McLuhan, Herbert Marshall (1995): *Essential McLuhan*, Concord/Ontario: House of Anansi Press.

McLuhan, Herbert Marshall (1997): »Die magischen Kanäle«. In: Martin Baltes et al. (Hg.), *Medien verstehen. Der McLuhan-Reader*, Köln: Bollmann, S. 112-155.

McLuhan, Herbert Marshall (2003): *Understanding Me. Lectures and Interviews*, Cambridge/Mass.: MIT Press.

McLuhan, Herbert Marshall/Powers, Bruce R. (1989): *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, New York/Oxford: Oxford University Press.

Pethes, Nicolas (2000): »Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900: David Katz, Walter Benjamin«. In: *LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 117, S. 33-57.

Reiche, Claudia (2001): »Die avatarische Hand«. In: Ulrike Bergermann/Andrea Sick/Andrea Klier (Hg.), *Hand. Medium – Körper – Technik*, Bremen: thealit, S. 120-133.

Rheinberger, Hans-Jörg (1992): *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg: Basiliken-Presse.

Schnädelbach, Herbert (2002): *Erkenntnistheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Smith, Gary/Kroß, Matthias (1998) (Hg.): *Die ungewisse Evidenz. Für eine Kulturgeschichte des Beweises,* Berlin: Akademie.

Starobinski, Jean (1987): *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Konstanz:UVK.

Stiehl, Dan (2002): »Sensate Skin«. Auf: *http://robotic.media.mit.edu/projects/sensitive_skin.html*, dort nicht datiert [Homepage der Robotic Life Group, MIT], zuletzt gesehen am 7.9.05.

Tasten (1996), Band 7 der Schriftenreihe Forum, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Redaktion Uta Brandes/Claudia Neumann, Göttingen: Steidl.

Taussig, Michael (1997): *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

Weingart, Brigitte (2003): »Alles (McLuhans Fernsehen im *global village*)«. In: Irmela Schneider/Torsten Hahn/Christina Bartz (Hg.),

Medienkultur der 60er Jahre, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 215-240.

Zeuch, Ulrike (2000): *Umkehr der Sinneshierarchie: Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer.

Meisterschaft.
Von den Wissenshandlungen zu den Evidenztechniken und weg vom Geliebten

Kai van Eikels

Für Stephan Noth

1. Eine Geschichte der Unterweisung

Seit die Wissenschaften begonnen haben, sich als performativ zu reflektieren, beschreibt »Performance« nicht nur künstlerische Aufführungen, sondern auch wissenschaftliche Praktiken des Forschens, Experimentierens, der Präsentation, Aufbereitung und Prozessierung von Wissen. Die Engführung von Wissenschaft und Kunst im Paradigma des Performativen bietet Chancen, an etwas wieder anzuknüpfen, was wie ein gemeinsamer technischer Ursprung erscheint: eine Aktivität des Hervorbringens, Verfertigens, Organisierens, Durchführens, Bereitstellens und Verteilens. Ein Aspekt bleibt dabei bislang eher ausgespart: die Bedeutung des Lehrers beziehungsweise der Beziehung zwischen Lehrer und Schüler und die Szene der Vermittlung von Wissen, die durch diese Beziehung entsteht – mit einem Wort, die Unterweisung.

Wenn wir den Rekonstruktionen der neueren Wissenschaftsgeschichte glauben dürfen, konnte das, was die Wissenschaft mit einer alles andere als eindeutigen, auf der Grenze von Begriff und Metapher angelegten Wendung immer wieder »Wissen« nennt, niemals eine rein intellektuelle Begriffssprache antizipieren, die gestattet hätte, in Gemeinschaft der Selbsttransparenz des Weltgeistes entgegenzueilen. Die Notwendigkeit des Anschaulichen, die Gemachtheit, Manipuliertheit und Spektralität von Bildern in ihrer zerstreuten und vielfach rekursiven Dynamik waren für dieses Wissen durchgängig irreduzibel und werden es vielleicht noch lange sein. Was heißt das für die Unterweisung, für jene Verwendung der Unterscheidung von Wissen und Unwissenheit, in der sich der Prozess des Wissens immer wieder selbst

unterbricht? Es scheint, als ob wir gerade in diesem Akt der Unterweisung, wo ein sich im Werden behauptendes Wissen in einer bestimmten Unterbrechung weitergegeben wird, auf die Paradoxie der intellektuellen Anschauung stoßen. Das Wissen durchquert im Moment seiner Weitergabe jene Möglichkeit, die Kant als Bedrohung der Konsistenz menschlicher Erkenntnis formulierte: die Möglichkeit, dass ein Begriff leer bleibt und eine Anschauung blind. *Wenn* die Weitergabe von Wissen erfolgt, so vermittels einer bestimmten Inanspruchnahme und zugleich einer performativen Wendung dieser Möglichkeit ins wunderbar Selbstverständliche des sich unterstellend einstellenden Erfolgs. »Woher weiß ich überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?« – diese scheinbar naive und hundertfach von Pädagogik, Kommunikationssoziologie und Neurobiologie beantwortete Frage ließe sich angesichts des Vergleichs von Wissenschaft und Kunst im Performativen noch einmal in einem anderen Sinne verstehen: Wer ist mein Lehrer, wenn das, was zwischen dem Lehrer und mir sich ereignet, eben die intellektuelle Anschauung, die unmögliche, aber in einem konkreten Wirken wirksame und so wirkliche Erfüllung eines leeren Begriffes und instruktive Präzisierung einer blinden Anschauung ist?

Während das in den Lehr- und Lernstrukturen der Universität organisierte und sich mit ihnen wandelnde Kommunizieren von Wissen eine Geschichte durchlaufen hat, die man derzeit aus verschiedenen Perspektiven (mit einem Schwerpunkt auf Technologien, bald vielleicht aber auch stärker auf sozialen und ökonomischen Faktoren) neu schreibt, überdauert in den Künsten ein Modell von Meisterschaft, das zu dieser historischen Entwicklung schwer in Beziehung zu setzen ist. Bis heute an den Kunsthochschulen übliche Bezeichnungen wie »Meisterklassen« und »Meisterschüler« erinnern an eine Differenz, deren Tiefe unsere modernen Konzepte einer Ausbildung eher perspektivisch verzerrt als ausgelotet haben und die doch das Performative selbst betrifft. Das Meisterliche behauptet gerade insofern seine Wirksamkeit, als das Medium des *Textes* als Vermittlungsraum zwischen Begriff und Anschauung hier niemals die Dominanz erreichen konnte wie in der Wissenschaft. *Weder* die Anschaulichkeit *noch* die Begrifflichkeit der Performance haben sich völlig in die Ordnung des Textuellen integrieren lassen (das komplexe Problem der Notation etwa im Tanz ist ein Zeugnis dafür). Die Unterweisung durch den Meister beharrt offenbar vom Anfang bis zum Ende auf einem »Von-Angesicht-zu-Angesicht« des Wissens, in dem die Asymmetrie zwischen Meister und Schüler sich in konkreten Akten eines weder intellektuell-begrifflich noch sinnlich-anschaulich isolierbaren Zu-Wissen-Gebens verwirklicht. Ein solches Zu-Wissen-Geben mutet uns esoterisch an (und tatsächlich lebt die gegenwärtige Esoterik-Szene von einer bestimmten Stilisierung der Meisterschaft und immunisiert sich daher so außerordentlich erfolgreich gegen die Evidenz wissenschaftlicher Wahrheiten).

Doch der Gegensatz zwischen esoterisch und exoterisch ist nicht nur der zwischen den Wenigen und den Vielen, für die das Wissen sich eignet. Er umschreibt, wie im »age of access« (Rifkin) nunmehr deutlich herauskommt, eine Heterogenität zwischen zwei Einrichtungen des Wissens: einer Wissenschaft, die darauf angelegt ist, den Zugang zu Darstellungstechniken und -technologien, zu Archiven, diskursiven Netzen und institutionellen Prozessen zu verwalten, und einem Wissen, das auf der Einübung von Wissenshandlungen beruht und dazu vor allem jemanden benötigt, der mir beibringt, inwiefern ich, trotz allem und durch alles hindurch, *mehr als genug* bin, um das zu wissen, was ich wissen kann. Es geht dabei um das Verhältnis einer Ökonomie des Mangels, die die Wissenschaft spätestens seit dem 19. Jahrhundert vorangetrieben hat und die in den aktuellen Reformen der Universität einen Höhepunkt erlebt, zu etwas, was man eine initiale *Vermessenheit des Genügens* nennen könnte: Die Begegnung mit dem Meister lokalisiert den Anfang des Wissens in einem Augenblick der »perfect continence«, von dem ausgehend meine Lehre die Operationen der Begriffsbildung und Veranschaulichung, die den konstitutiven Mangel meines Wissens ausgleichen sollen (und ihn damit stets zugleich reproduzieren und ausdifferenzieren), ins Vertretbare verweist und auf eine bestimmte Weise zu vernachlässigen gestattet. Am Anfang des Wissens stand etwas, was ich – der Schüler – getan habe. Und die Wirklichkeit dieser Tat informiert alle Schritte, die dieser Schüler seither gegenüber seinem Lehrer, gegenüber sich selbst und gegenüber Dritten unternimmt.

Der Meister, so ließe sich für den Zusammenhang der folgenden Überlegungen sagen, ist derjenige, der das Wissen in eine Handlung verwandelt. Statt ein repräsentatives Beispiel für das Allgemeine oder für das Singuläre zu geben, zieht er die Allgemeinheit des Begriffs und die Singularität irgendeines Bildes in *dieser* Handlung zusammen. Er selbst und sein eigenes Wissen ist nichts außerhalb dieses endlichen und darin endgültigen Handelns, weshalb er an den Entwicklungen der Institution Wissenschaft nur mehr indirekt teilnimmt, sobald diese sich vom Augenblick des Handelns emanzipiert, um ein System aktualisierbarer und reorganisierbarer Archive aufzubauen. Der Meister bleibt auf einer bestimmten Spur in diesen Entwicklungen zurück, und um die Spur der Meisterschaft in dem freizulegen, was wir wissen und wie wir es wissen, wäre eine Geschichte vom Ende der Wissenshandlung zu schreiben – von den Enden und Endigungen des Handelns in Evidenztechniken, die Meisterschaft aus der Augenblicklichkeit des Zu-Wissen-Gebens heraussetzen, sie in ein Attribut der Zuständigkeit umdefinieren und in der Form einer prekären Relation von Funktion und Status einer institutionellen Logik unterstellen. Ich möchte hier kurz eine solche Linie nachzeichnen, auf der Meisterschaft sich in einer Reihe von Figuren des Wissenden verliert – vom aktiven Theoreti-

ker über den Leiter des Experiments bis zum Sieger im Exzellenz-Wettbewerb.

»Meister« ist ein im Deutschen vorbelastetes Wort. Ich habe nicht vor, die politische Problematik von Meisterschaft zu marginalisieren. Die Wiederkehr des Meisters in den New Age-Zirkeln außerhalb des technologisch-institutionell demokratisierten wissenschaftlichen Wissens verbindet sich nicht zufällig mit reaktionären, modernefeindlichen, mitunter faschistoiden Ideologien (und eine »populäre Philosophie«, die sich als Weisheitslehre verkauft, folgt vielleicht unausweichlich derselben Bahn). Es gilt jedoch, diese Ambivalenz von Meisterschaft an die Einrichtung einer Wissenschaft, die sich als performativ verstanden wissen will, zurückzuadressieren: Was bedeutet es für die Performativität dieses Wissens, wenn in der aktuellen Situation von Wissenschaft das Verhältnis von Lehrer und Schüler durch die Beziehungen eines erfolgreichen Wissens-Managers zu Erfolg versprechenden Nachwuchskräften redeterminiert ist und an die Stelle der Unterweisung mit ihrer vermessenen Genügsamkeit des Gebens eine kollaborative Outperformance tritt, in der beide Parteien auf einen Gewinn spekulieren müssen und auch der Lehrende diesen Gewinn im Vorhinein mit dem, was er an Zeit und Mühe in den Schüler investiert, zu verrechnen hat? Welche Rolle spielt der programmatische Erfolg der intellektuellen Anschauung in diesem institutionellen Kontext? Und was bleibt der Weitergabe von Wissen und dem weitergegebenen Wissen selbst dadurch vorenthalten? Wird nicht der Wissens-Manager der Zukunft mehr als alle seine Vorgänger in der Geschichte der Universität besessen sein von der ausgeschlossenen, als Gespenst eines noch viel erfolgreicheren (wahrhaft populären) Wissens zurückkehrenden Figur des Meisters? Wird er als Ersatz für die Liebe, die der Meister erfährt, nicht auf einer panischen Suche nach Anerkennung sein – und das strukturelle Versagen dieser Anerkennung das Medium seiner Sozialisierung als Wissensdienstleister? Bei aller Kürze kann diese Geschichte des Meisters vielleicht auch etwas politisch Relevantes liefern: die Skizze einer Gegen-Genealogie zur *Elite*, zu jener restlos sozialen Ordnung von Überlegenheit, in der das Ungeliebtsein zum Herrschaftsdispositiv des Wissens geworden ist.

2. Vom ersten Eindruck des Meisters

Unterweisung heißt, das Wort des Meisters zu empfangen. Emmanuel Lévinas hat diesen Moment in seiner Ethik des Anderen immer wieder hervorgehoben: jenes Wort, das zu groß ist, um es in sich aufzunehmen, dessen Höhe die Reichweite desjenigen übersteigt, der im Begriff steht, zum Wissenden heranzuwachsen, und die Verschlossenheit seiner Neugier aufreißen lässt (vgl. Lévinas 1961: 41f.). Die Unterweisung

beginnt in dem Moment, da der Wille zu lernen zum ersten Mal von einem Wort gebrochen wird, ohne dass es lediglich ein ungleich stärkerer Wille wäre, an dem er bricht, wie in der *social experience*, da ich den Überlegenen als definitiv vorläufige Grenze meiner Selbstermächtigung erfahre. Dieser Bruch, der den Willen mit einer Konsequenz seiner eigenen Unverhältnismäßigkeit konfrontiert, ist *das erste Mal*. Und ohne einen solchen Bruch wird es kein erstes Mal gegeben haben.

Aber was besagt die Rede von der Größe hinsichtlich dieses Wortes? Was macht die Höhe des Meisters aus in diesem Augenblick, da sie nicht schon vornehmlich Repräsentation einer institutionellen Übermacht, sondern die Eigenschaft seines Wortes ist? Das Wort des Meisters verbleibt weder im Intelligiblen, um kraft der Selbstbewegung des Begriffes das Gedächtnis zu organisieren, noch bestätigt es die sinnliche Gewissheit, die sich im Singulären vergisst. Es zu vernehmen, meint ein Sichausliefern an die Irreversibilität einer Wirkung bis zu dem Punkt, wo das unvorbereitet Endgültige selbst den gesamten Zeit-Raum der Erfahrung besetzt. Es bedeutet für den Lernenden, dass er zum Organ dieses Irreversiblen wird.

Was das heißt, können wir heute vielleicht am ehesten dort noch nachvollziehen, wo die Wirkung selbst sich körperlich manifestiert: in der Physiognomie eines Tänzers etwa, der durch die Arbeit mit einem bestimmten Choreographen in seiner Beweglichkeit so »geformt« wurde, dass dieser Körper für die Arbeit mit einem anderen gar nicht mehr taugt, oder beim Spielen von Instrumenten und beim Gesang, wo der Einfluss eines Lehrers anatomische Folgen hat, die über die weitere Ausbildung und Karriere des Schülers entscheiden. In der Unterweisung durch den Meister des Wissens eignet dieselbe Wirkung dem Wort – und es gilt, das als eine *Verschärfung* des Irreversiblen zu erkennen, die es der Zeit des Wachstums, der Akkumulation und Verarbeitung von Erfahrungen auf eine zugleich rücksichtslosere und befreiendere Weise einfügt als die physiognomische Prägung, die Signatur des Fleisches durch Bewegungsroutinen.[1] Das Wort löst etwas Unwiderrufliches im Schüler aus: ein Ereignis (des Zweifels, des Umdenkens, des Ahnens, der neuen Gewissheit, was es auch sein mag), von dem aus es kein Zurück gibt. Mehr noch – der Schüler wird in der Unterweisung zum *Zeugen* der Irreversibilität dessen, was sich an ihm,

1. Wie Lévinas auch verstehe ich den *logos* des Wortes keineswegs im Gegensatz zum Körper, sondern als eine *Vernünftigkeit des Endlichen*, der sich in diesem Moment auch das körperliche Wesen nicht entzieht. Wenn es hier *nicht* um ›den Körper‹ geht, dann nur insofern, als ihre körperliche Verfassung der Aufmerksamkeit, die das Wort empfängt, keine Möglichkeit bietet, vor dem Irreversiblen dieses unerbittlich vernünftigen Endes ins Irrationale auszuweichen. Der Körper des Schülers ist mehr als jeder andere in die Vernunft gedrängt und der Präzision des Wortes ausgeliefert.

in ihm, mit ihm vollzieht, und erst diese Zeugenschaft, diese heikle, mitunter traumatische *Unübersehbarkeit des Werdens* verhilft dem Wort des Meisters zu jener revolutionären Wirkung, die eine Formulierung wie »das erste Mal« (die Angabe eines Zeitpunkts ohne Datum) zu artikulieren versucht.

Vielleicht handelt es sich bei dem, was wir bis heute die *Theorie* nennen, um das Produkt einer Verlegenheit angesichts dieses Ereignisses, das sich mit einem von uns durch das meisterliche Wort vollzieht und als Zeugen von etwas nicht Einzuordnendem, aber Unübersehbarem zurücklässt. Man hat oft die These wiederholt, die theoretische Beobachtung und Reflexion verdanke sich einem »Affekt« des Staunens. Im Hinblick auf das Wort des Meisters wäre der Augenblick der Zeugenschaft, aus dem dieses Staunen hervorgeht und die Zeit findet, um sich mit sich selbst zu beschäftigen, noch einmal präziser zu bestimmen. Hannah Arendt legt nahe, die bei Platon und Aristoteles, diesen sonst so unterschiedlichen Denkern, gleichermaßen hohe Bedeutung des *thaumazein* und die Beschreibung des höchsten theoretischen Erkennens als Zustand der Sprachlosigkeit auf die Erfahrung mit dem Schweigen des Meisters zurückzuführen:

> »Die Vermutung liegt nahe, daß die Platonische Formulierung eine unmittelbare Folge der vielleicht erschütterndsten Erfahrung war, die sich den Schülern des Sokrates aus dem Verkehr mit dem Meister unvergeßlich eingeprägt hatte: der Anblick eines Menschen, den immer wieder sein Denken so übermannte, daß es ihn in einen Zustand völliger Versunkenheit warf, der sich äußerlich durch absolute, stundenlange Unbewegtheit manifestierte.« (Arendt 2002: 385)

Es ist, wie Arendt schreibt, das Missverständnis oder die Umdeutung dieses Anblicks des schweigenden, auf der Höhe seines Wortes verweilenden Meisters, aus dem die Idee der *Kontemplation* entspringt. Man unterstellt ihm einen bewussten Rückzug aus der Welt der Rede und Bewegung, interpretiert dies als Selbst-Technik der theoretischen Versenkung, um es für einen privilegierten Zugang zur Wahrheit zu halten, den die Schüler imitieren und selbst weiterentwickeln. Dabei kommt es zu einer negativen Identifikation des philosophischen Meisters mit dem Handwerksmeister: Der Theoretiker erscheint wie ein Handwerker, der für einen Augenblick die Hände hat sinken lassen. Platon beschreibt die theoretische Schau als das Erblicken der Idee, die vollkommen vor dem inneren Auge des Philosophen steht wie das *eidos*, die Gestalt des herzustellenden Gegenstands, vor dem des Handwerkers, ehe er mit dessen Verfertigung beginnt. Der philosophische Meister unterscheidet sich vom Handwerksmeister nur dadurch, dass er sich ganz auf diesen ersten Augenblick des Herstellungsvorgangs konzentriert und das Herstellen selbst zugunsten des Erschauens bleiben lässt. Er stellt kein Abbild der Idee her (das notwendig unvoll-

kommen wäre, da das Herstellen eine Verminderung der Gestalt bedeutet). Und in dem Maße, wie er in dem anfänglichen Augenblick vor der ausführenden Aktivität verweilt, das *archein* und nicht die *praxis* verkörpert, gerät der Meister selbst zum Zeichen des reinen Erschauens, und es ist nun gerade seine radikale Abwendung von jener Welt, in der man repräsentative Ansichten der Wahrheit von ihm erwartet, die den Schüler initiiert.

Das Ereignis der Initiation übersetzt sich somit in ein Problem der *Initiative* des Schülers: Es scheint für den Schüler alles davon abzuhängen, ob er im starren, ausdruckslosen Gesicht des Lehrers zur rechten Zeit das Antlitz des Meisters erblickt, im Schweigen das Wort vernimmt. Die Angst des Schülers konzentriert sich darin, diesen Zeitpunkt zu verpassen. Und wenn die Existenz des Schülers für Jahrhunderte zu einer Quelle der *theoretischen Aktivität* wird, ja zur Neubestimmung des Theoretischen als Ursprung einer Initiative führt, so haben wir es mit einer Temporalisierung dieser Angst zu tun: Wissenschaft, als Domäne der Theorie, ist die systematisierte Sorge um die verpasste Initiation.

3. Der Geliebte selbst der Geliebten

Der Sokrates-Schüler Platon bewahrt in seinen eigenen Texten durchaus eine Spur jener traumatischen Unübersehbarkeit, die den Schüler zwingt, das Irreversible seiner Initiation ins Wissen in ihrem ganzen Ausmaß mitzuerleben. Die berüchtigten stereotypen Antworten, die Sokrates' Dialogpartner in einem bestimmten Abschnitt der Argumentation geben, wenn die Einsicht, auf die der philosophische Meister hinaus will, näher rückt, ohne sich schon als solche abzuzeichnen, stellen offensichtlich nicht nur den deutlichsten Bruch in der literarischen Brillanz von Platons Werk dar, sie scheinen auch das sokratische Fragen als eine Technik der pädagogischen Gängelung zu entlarven. Statt eines echten Dialogs macht ein monotones »Gewiss« – »Notwendig« – »Ganz notwendig« – »Das leuchtet ein« – »Allerdings« – »Wie sollte es anders sein« – die Erwartung des Lesers an den *Diskurs des Schülers* zunichte. Man sollte diese Äußerungen aber gerade als Zeugnisse des Irreversiblen ernst nehmen: Es sind Ent-Äußerungen von Heranwachsenden, die in dem Augenblick, da sie, ganz wörtlich, ihren Meister finden, zwanghaft gestehen, was ihnen mit diesem Augenblick widerfährt. Das »Ja!« heißt in jeder seiner Variationen: Es passiert! Es teilt mit, dass die Unterweisung sich ereignet. In der rhetorischen Form einer Anerkenntnis, die noch einen letzten Widerstand beherbergt, bringen diese ausgestoßenen Laute den Augenblick zur Sprache, in dem das Wort des Meisters *gehört* wird.

Meisterschaft, in diesem Sinne, ist die Schule der Unwiderruflich-

keit des Wortes. Nicht so sehr der Autorität eines bestimmten Wortes (zur Festigung *dieser* Autorität bedarf es schon sehr früh anderer Verfahren, die der Meister-Schüler-Beziehung ihre Privilegien streitig machen und sie komplizieren – vor allem der schriftlichen Aufzeichnung der Lehre durch den Lehrer selbst).[2] Dem Wort des Meisters kommt seine Unwiderruflichkeit von jener Wirkung zu, die ein Wort hat, wenn es gehört wird, und die kraft dieser Disposition des Hörens zur Zeugenschaft für das Irreversible jedes Wort haben kann. Der Diskurs des Schülers besteht wesentlich aus den Zeichen des Hörens. Seine Monotonie verweist auf eine erotische Katastrophe der Aufmerksamkeit.

Platon hat mit seiner Erotik im »Symposion« ein wirkungsmächtiges Modell der Vermittlung etabliert. Eros, als das Vermittelnde schlechthin, nimmt darin Vieles von dem vorweg, was man um 1800 unter dem Begriff der intellektuellen Anschauung diskutieren wird: Statt der Eigenschaften des Einen und des Anderen rückt diejenige Aktivität ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die zwischen beiden für einen wechselseitigen Austausch und eine Symmetrie des Mangels und der Erfüllung sorgt. Doch auf dieser Szene der Vermittlung, die Sokrates im (Nicht-)Dialog mit dem guten, aufmerksamen und geständigen Schüler Agathon zugleich erläutert und vorführt, erscheint am Ende ein anderer, ein schlechter, da noch besserer, ein wahrhaft katastrophaler Schüler: Der heillos betrunkene Alkibiades bricht in die fast vollendete Unterweisung des Agathon ein, und er gibt in seiner wilden Lobrede eine der schärfsten Definitionen des Meisters. Der schöne junge Mann, der vergeblich versucht hat, den hässlichen alten Philosophen zu verführen, bezeichnet Sokrates als den *Geliebten selbst der Geliebten* (vgl. Platon 2000: 222b). Die schönen Knaben sind definitionsgemäß die Geliebten, die Objekte des Begehrens; doch Sokrates, der weder Jugend

2. Eine Geschichte vom Ende der Meisterschaft hätte jenen Augenblick wiederzufinden, wo der Meister beginnt zu schreiben. Noch Heidegger rühmte Sokrates dafür, nichts geschrieben zu haben, und nannte ihn den »reinste[n] Denker des Abendlandes« (Martin Heidegger, »Was heißt Denken?«, Tübingen 1954, S. 52). Seit Platon ist der Lehrer jemand, der *auch* schreibt und das Verhältnis zu seinen Schülern und zu seinem eigenen Lehrer auf dieser literarischen Szene verdoppelt und verschiebt. In der neuzeitlichen Wissenschaft sind die verschiedenen Operationen der Abstraktion und der Veranschaulichung über Jahrhunderte im Medium des Textes zu einem Ausgleich gekommen, und sowohl die empirische als auch die didaktische Arbeit des Wissenschaftlers hat sich im Verhältnis zum Textuellen differenziert. Die Beziehung von Lehrer und Schüler wurde so durch die von Autor und Leser redeterminiert, und die Anwesenheit des Lehrers stellt seither stets auch eine *Reaktion* auf seine Abwesenheit als Autor eines Wissens-Textes dar. Seine präsenten Gesten, sein Zeigen, ja sein Dasein selbst als intellektuelles Anschauungsobjekt, das seine Lehre »verkörpert«, übersetzen jenes Verhältnis, in das Begriff und Bild durch die Schrift geraten sind, in die Zeit der Performance zurück.

noch Schönheit hat, sondern nur ein unverhältnismäßiges Fragen und Schweigen, das dem Schüler seine Selbstsicherheit entzieht, gelingt es, diese Geliebten in sich verliebt zu machen, sie in die Rolle von Begehrenden zu versetzen, kaum dass sie wissen, wie ihnen geschieht. Und die ganze Lehre der erotischen Vermittlung, dieser systematische, universale und flexible platonische Eros, der scheinbar von allen Positionen her gleichermaßen applizierbar ist und ein sozio-pädagogisches Netz des Liebens und Lernens knüpft, sieht sich mit den Worten des Alkibiades an die Existenz einer solchen skandalösen Figur gebunden: eines Geliebten selbst der Geliebten, eines Meisters, bei dem das Begehren ans Ende kommt oder bei dem es immer schon zu Ende ist und der seine Schüler mit nichts als der Er-innerung dieser Endlichkeit in ihren eigenen *logos* und ihren eigenen Wahnsinn entlässt.

Solange der Schüler in der Rolle des Geliebten agiert, wird er von konkurrierenden Wissen umworben, die um seine Zustimmung streiten wie um eine Gunst. Doch in dem Moment, wo er die meisterlich dargelegte Wahrheit dessen erkennt, was sich nicht mehr als ein frei annehm- oder ablehnbares Wissen, sondern als beengende, den Ort des Selbst besetzende Gewissheit eines Nichtwissens gibt, um am Ende die unausweichliche Evidenz einer Richtung des Fragens anzunehmen, vollzieht sich mit ihm ein Übergang, der ihn mit einem Mal in die Situation desjenigen versetzt, *der diese Wahrheit gewählt hat*. Die Ewigkeit und kosmische Universalität des Wahren manifestiert sich in der Seele des Schülers gerade zu dem Zeitpunkt, da er sich als Ursprung einer Wahl wiederfindet, die unbestreitbar stattgefunden hat: die Wahl seines Meisters. In dem Maß, wie die reflexhaften rhetorischen Bestätigungen entlang der Rede des Meisters sich dem eigentlichen Gegenstand der Unterweisung nähern, in die Tiefe der Erkenntnis eindringen, wird das bloße »Ja« des Geliebten zur emphatischen Bejahung des Liebenden, der denjenigen, dem er Recht gibt, begehrt. Die monotone Reihe von Antworten, die Platon den Schülern des Sokrates auf die Lippen legt, erzählt die Konversion des Geliebten in den Liebenden, in den Liebenden des Philosophen, des Geliebten selbst der Geliebten. Es geht hier weniger um die moralischen Tugenden der Vernunft, die Charakterfestigkeit oder Stärke des Philosophen, als um die präzise Entsprechung einer Gleichgültigkeit und einer Wahl im Moment des unwiderruflichen Ja.

Lévinas hat gegen Platon darauf insistiert, dass die Unterweisung durch den Meister den Schüler nicht nur mit Wahrheiten erfüllt, die seit Ewigkeit in ihm gewesen sind, sondern dass sie das Gefäß, das die Seele des Schülers darstellt, zum Überlaufen bringt (Lévinas 1961: 293f.). Wenn der Schüler etwas empfängt, das mehr ist als sein Selbst (und mehr gerade in dem Weniger gegenüber seiner Selbstbestätigung), dann diese Verwandlung in einen Liebenden, diesen absehbaren, aber nicht zu parierenden, sich durch die Umwertung einer Beja-

hung vollziehenden Stoß, der ihn aus der Sicherheit des Geliebt(er)-Seins in die zweifelnd-entdeckende, euphorische Panik des Liebenden verstößt. Mit diesem Stoß beginnt die Liebe eine Wahrheit zu haben und ein Wissen zu versammeln. Und diese Wahrheit wird von nun an die des Liebenden sein, die Wahrheit einer Suche nach der Wahrheit, die Wahrheit des Schülers – während der Meister, der Geliebte selbst der Geliebten, sich in dieser Wirkung seines Wortes verliert und den Schüler mit dem Wissen, dass er nichts weiß außer dem, was er nun weiß, im Leben zurück lässt.

Man könnte das als einen Missbrauch des Schülers oder genauer als einen Missbrauch seiner *Bereitschaft* bezeichnen. Der Meister missbraucht die Aufmerksamkeit, die der Schüler ihm schenkt (und in der sich bis zum entscheidenden Moment der irreversiblen Wendung die Bitte um Erwiderung dieser Aufmerksamkeit, ja um die *größere* Aufmerksamkeit als die eigene verbirgt). Er missbraucht sie, um den Schüler etwas mit ansehen zu lassen, bei dem es sich um die Urszene der Aufmerksamkeit handeln dürfte: dass diese von sich aus einem Punkt zustrebt, wo der geringste äußere Anstoß sie dazu bringt, in sich selbst zusammenzustürzen und etwas freizugeben, was im Wissen-Wollen oder Erfahren-Wollen selbst zurückgehalten war. Die Aufmerksamkeit stellt gewissermaßen eine existenzielle Unvorsichtigkeit dar, die größte, die ein Mensch begehen kann. Und die Aufmerksamkeit des Schülers – von seinem Wunsch danach, geliebt, als Geliebter angenommen zu werden, noch erhöht, nicht eingeschränkt – zeigt dem Lehrer erst jenen Punkt unter der Maske des Wissbegierigen, von woher er die Rede des Schülers aus den Angeln heben, sie in ein Stammeln, eine Irritation, ein Sich-selbst-Widersprechen und schließlich in das Zeugnis einer Einsicht verwandeln kann. Ohne diesen Punkt und ohne die Geste, mit der ein Schüler ihn offenbart, ohne dieses *Antlitz des Schülers* gäbe es keine Meisterschaft. Ein Schüler, der sich mit dem, was er einwendet, nicht dem Hören ausliefert, wird niemals seinem Meister begegnen. Und ein Lehrer, der davor zurückscheut, das nackte Antlitz, das der Schüler ihm darbietet, für das Schärfste und Einschneidendste zu missbrauchen, was die Erotik vermag, wird vielleicht ein guter, wenn nicht in jedem Fall besserer Pädagoge sein, aber er wird denjenigen, der zu ihm gekommen ist, ohne die Erfahrung des Unwiderruflichen nach Hause oder in die Welt hinausschicken müssen.[3]

3. Um nicht falsch verstanden zu werden: Es geht bei diesem traumatischen Kern der pädagogischen Erotik nicht um ein primär oder letztlich *sexuelles* Drama. Der sexuelle Missbrauch, von dem heute die Rede ist, stellt, wenn überhaupt irgendetwas außer einem Straftatbestand und die Folge einer psychischen Entgleisung, einen heillos verspäteten Versuch dar, das Unwiderrufliche in einem Akt häuslicher Gewalt zu simulieren.

4. Ein rätselhaft hysterischer Meister: die Universität

Man muss heute annehmen, dass Meisterschaft mit der Irreversibilität des Erkennens, der sie die Aufmerksamkeit des Schülers unterwirft, von der Existenz ewiger und fest stehender Wahrheiten (beziehungsweise dem Glauben daran) abhängt. Spätestens mit einem Typ von Wissenschaft, der Wahrheit als prinzipiell provisorisch begreift, die Verifikation nicht mehr ohne Rekurs auf die Falsifikation und innerhalb ihres temporalen Horizontes betreibt, scheint die Ära des Meisters Vergangenheit. Der moderne Lehrer sollte Wissen auf eine Art vermitteln, die den absoluten Anspruch des Lernens mit der Relativität und Vorläufigkeit des Gelernten moderiert. Die Pädagogik stößt damit auf die Schwierigkeit, die radikale Anfänglichkeit des ersten Mals und die beschleunigten Update-Routinen in Einklang zu bringen, die für wissenschaftliches Wissen maßgeblich sind. Wie lässt sich die unvergleichliche Prägnanz eines ersten Mals, da ich etwas erkenne, mit der Notwendigkeit dauernder Korrektur des Erkannten bis hin möglicherweise zu seiner Ersetzung durch eine ganz andere Erkenntnis verbinden? Die intellektuale Anschauung bekommt hier den Sinn einer Möglichkeit, das Subjekt im ersten Moment seines Sich-(in-der-Welt-)Ergreifens doch *aus der Mitte* dessen anzufangen, was es von sich selbst und der Welt bereits in Begriffen verarbeitet hat und in den Reizen, denen es sich ausgesetzt findet, wiederzuerkennen oder zu antizipieren

Die Macht, dem Kind etwas anzutun, das dieses sein ganzes Leben auf sich beziehen wird (eine Macht, die in jeder Erziehung steckt und die der Missbrauch nur vollends aktualisiert, worin seine eigentliche Gewaltsamkeit besteht), und die pathetische Hoffnung auf eine besondere Bindung, die sich daraus ergeben möge, können so vielleicht nur in einer Welt zutage treten, in der die Irreversibilität des menschlichen Handelns und Wortes überall zugunsten von vorläufig definitiven Prozessen suspendiert ist. Der sexuelle Akt bleibt darin, gemäß einer Logik der Verzweiflung, die das lange Ende der Moderne für sich entwickelt hat, allein am Ort des Irreversiblen zurück, weil die anderen Beziehungen und Begegnungen ihrer erotischen Funktion beraubt sind. Sie sind erotisch nur noch als Abbilder des sexuellen Akts (totale Sexualisierung, in deren Zentrum der Sex selbst sich auflöst) oder umschließen als bloß *soziale* Strukturen den Sex wie ein letztes Zeichen für das Reale (Identifikation von Sex und Liebe im Namen der Gewalt). Der Meister wird in einer solchen Welt zu einem weiteren Pädophilen, da die Irreversibilität seines Wortes niemals gegen die prozessuale Suspendierung besteht und von dem, was er sagt und tut, nur das bloße Faktum des Missbrauchs übrig bleibt. Folglich sind alle Residuen von Meisterschaft in unserer Gesellschaft vom Verdacht eines irgendwie schändlich motivierten Machtmissbrauchs umgeben, denn wir können uns die Gewalt des Irreversiblen eigentlich nur noch in ihrer sexuellen Simulation dieser traumatisierenden Un-Tat der Unterweisung als solche vorstellen.

vermag. Das Affiziertwerden von einem Anderen trifft in der subjektiven Bildung immer schon auf eine Selbstaffektion, das heißt auf eine Selbstvermittlung von Affiziertwerden und Form-Geben, Empfangen und Produzieren. Es geht darum, die Überwältigung durch das meisterliche Wort und die Selbstbehauptung des Schülers als Erbe und kommendes Subjekt des Wissens zu zwei dauerhaft miteinander im Bunde stehenden Kräften zu vereinen: Ausdifferenzierung der Aufmerksamkeit als Selbstaffektion des Schülers, wobei der Meister das Symbol einer Kraft ist, die in der reflexiven Beziehung des Schülers zu sich bereits wirkt und nur durch die richtig organisierte *Befreiung* des Lernens produktiv gemacht zu werden braucht.[4]

Lacan zufolge geht die Universität aus einer Selbst-Hysterisierung des Herren hervor, der sein eigenes Sein, seine Position am Platz des Meisters in Frage stellt – und durch diese Frage zum ersten Mal den *Platz* des Meisters als solchen in Erscheinung treten lässt. So nimmt *das Wissen* diesen Platz ein, und es entsteht der universitäre Diskurs, in dem jede persönliche Autorität als Diener und Stellvertreter einer allgemeinen, nur erst zu antizipierenden, das eigene Ich zugleich übersteigenden und irgendwann einmal in seinen wahren Rang einsetzenden Ordnung spricht.[5] Das Wort des Meisters, in dem das Subjekt des Aussagens keine Differenz zu dem der Aussage kennt, dessen Sprechakte den Adressaten ohne zu zögern vereinnahmen und wie ein »völlig realisiertes, in sich geschlossenes Performativ« wirken (Žižek 2004: 259), zerfällt in diesem Diskurs, und der Zerfall erzeugt die Notwendigkeit einer phantasmatischen Ergänzung: Es kommt darauf an, den Exzess des Wissens gegenüber dem Wissenden zu normalisieren, ihn für

4. Jacques Rancière hat in seiner Studie »Le maître ignorant« (Rancière 1987) den Fall des französischen Lehrers Joseph Lacotot geschildert, der 1818 entdeckt, dass seine flämischen Schüler lernen, ohne dass er ihnen etwas erklärt. Er gibt ihnen ein französisches Buch, dessen Sprache sie nicht verstehen, und nach einiger Zeit verfassen sie von selbst korrekte, sinnvolle und kluge Aufsätze über dieses Buch in derselben Sprache. Dies zeigt, wie Rancière bemerkt, dass der Meister nicht der Herr der explikativen Ordnung, nicht das Subjekt eines Wissens sein muss, das sich nur im Prozess des Explizierens als Wissen behauptet und autorisiert, sondern dass er als Meister am meisten dort wirkt, wo die Rolle des »explicateur« und des »maître« sich *trennen*. Die aufgeklärte Meisterschaft wäre von diesem Moment der Trennung her zu verstehen, in dem der Meister als eine *emanzipatorische Figur* die Szene der Unterweisung öffnet, seine Beziehung zum Schüler auf die Begegnung und wechselseitige Differenzierung zweier *Willen* beschränkt und die Intelligenz des Lernens darin frei gibt. Ein solcher Meister kann durchaus lehren, was er nicht weiß – tatsächlich wird seine Lehre der Grenze seines eigenen Wissens und Nichtwissens folgen und die Autorität seines Wortes, mit dem er die Schüler in die Aufmerksamkeit ihres eigenen Willens zum Wissen ruft, dadurch sogar gewinnen.

5. Zu Jacques Lacans »Seminar XVII« von 1969/70 vgl. Žižek 2004: 257f.

den Diskurs als Produktivitätspotenzial zu nutzen, um die Wissenschaft mittels dieses exzessiven Mehr-als-ich/hier »systemlos systematisch«, das heißt *dem Verfahren nach* zum Funktionieren zu bringen. In den neuzeitlichen Refigurationen des Meisters erhält Meisterschaft den Status eines solchen Phantasmas.

Novalis hat die phantasmatische Dynamik der Gemeinschaft von Lehrer und Schüler in seinem Romanfragment »Die Lehrlinge zu Saïs« beschrieben. Dieses Szenario eines individuellen, frei teilbaren Geheimwissens rekonstruiert die anachronistische Figur des Meisters im Diskurs der modernen Universität. Der Meister bewegt sich hier als ein rätselhafter, da potenziell selbst begehrender Anderer unter seinen Lehrlingen, der irgendetwas Unbekanntes vom Schüler *will*: etwas, wovon dieser selbst nicht weiß, was es ist – und die ganze Ausbildung besteht darin, es herauszufinden, hinter den Sinn dieses *Che vuoi?* zu kommen.[6] Die Souveränität des Meisters ist nur mehr das Spiegelbild der Unsicherheit, die der Lehrling von ihm empfangen hat und auf sich selbst anwendet. Bei dieser souveränen Höhe handelt es sich um die freie Ergänzung *irgend*eines Lehrenden um jene Aspekte der Vollkommenheit, All-Wissenheit und pädagogischen Finesse, die ihn zum Herren-und-Meister machen. Von nun an, auf der Spur dieser Medialisierung eines Individuums durch seine Erhebung zum obersten Symbol der Unsicherheit, wird der Meister immer schon nichts anderes als diese phantasmatische Ergänzung des souveränen, des scheiternden und schließlich des verlorenen Herren gewesen sein.

Der Lehrer zu Saïs agiert bereits mehr wie der Leiter eines kollektiv-individuellen Experiments als wie der vor-universitäre Meister, dessen Performanz bis hin zur totalen Untätigkeit selbst reine Weisung war. Exemplarisch für diese Experimentalisierung der Lehrer/Lehrling-Differenz steht die Entsendung von Schülern aus der Mitte des Zirkels hinaus in die Welt. Diese Mitte, der Platz des Meisters, wird damit in gewisser Weise leer, *während* der Lehrer dort *verbleibt*, und an die Stelle der Unterweisung tritt die gemeinschaftliche produktive Erwartung der *Erlösung* durch die Wiederkehr des Schülers-als-Herren, einer messianischen Figur des vollkommen wissenden Schülers, der die Notwendigkeit eines Meisters aufhebt. Einer der entsandten Schüler »war ein Kind noch, es war kaum da, da wollte er ihm den Unterricht übergeben. […] Einst wird es wiederkommen, sagte der Lehrer, und unter uns wohnen, dann hören die Lehrstunden auf« (Novalis

6. Die Geschichte des Lehrers berichtet von drei Stadien auf dem Weg der Weisheit, die er selbst durchlaufen hat. Doch es gibt noch einen vierten, entscheidenden Schritt, von dem seine Schüler nichts erfahren: »Was nun seitdem aus ihm geworden ist, thut er nicht kund. Er sagt uns, daß wir selbst, von ihm und eigner Lust geführt, entdecken würden, was mit ihm vorgegangen sey.« (Novalis 1977: 79)

1977: 8of.).[7] Der in der Welt umherschweifende Schüler, der irgendwann aus dem Ausland der Erfahrung zurückkehren soll, verkörpert *par excellence* (und seine Exzellenz besteht darin, dass er *mehr Schüler* ist als die anderen)[8] die Dynamik der Ergänzung als suspendierende Abschaffung der Meisterschaft, die Dynamik der *Phantasie* als einer Rekonstruktion souveräner Selbstermächtigung gerade in einer Situation, wo das Ich sich nicht mehr am Nullpunkt einer Gründung, sondern inmitten der Welt vorfindet. Novalis' berühmter »Ergänzungstrieb« ermächtigt ein Ich zum Subjekt des Wissens, das die eigene Einheit nur als Verfahren einer solchen Ergänzung seiner eigenen Rolle durch ein quasi-göttliches Vermögen der Refiguration, Rekonstruktion und Reinvention der Welt erlangt. Da die intellektuale Anschauung als ursprüngliche »Thathandlung« des Meisters so nicht (mehr) möglich ist, bedarf es einer reflexiven Dynamisierung von Lehre, in der ›Meister‹ und ›Schüler‹ bloß die Pole einer Selbst-Ergänzung sind, in der die Figur des Meisters und seiner geheimnisvollen Anweisung sich darauf beschränkt, die Selbstreflexion des Schülers als Schüler zu intensivieren. Der Schüler avanciert damit zum eigentlichen Helden der sich bildenden Subjektivität. Als ein zutiefst Verunsicherter lernt er diese Verunsicherung weiter zu vertiefen und entdeckt sie schließlich als die eigentliche Quelle seines Wissens und Könnens. Der Meister hingegen ist nichts als der Lehrer seiner Schüler. Er ist das, was vom Meister unterdessen zurückbleibt, wenn er sich als Schüler-aller-Schüler von sich selbst abspaltet und die Welt als Raum eines unendlich provisorischen Wissens zu erproben beginnt.

7. Dieses Wohnen ist durchaus im Sinne der Einrichtung eines gemeinsamen *oikos* zu verstehen. »Sie treten zusammen zu einer einzigen großen Haushaltung«, schreibt auch Fichte in seinem Universitätsplan, der sich in vielen Passagen wie das pragmatische Pendant zu Novalis' poetischem Entwurf liest (Fichte 1956: 165). Das »innige Wechselleben« (ebd.: 166) von Meister und Schülern sowie der Schüler untereinander refiguriert die Akademie, diesen zugleich abgeschlossensten und universalsten Teil der Welt, als einen ökonomischen Raum, ja als den Raum des Ökonomischen selbst, der das Wissen aus seiner Veröffentlichung stets wieder in die konspirative Sphäre zwischen *tacit knowledge* und *explicit knowledge* zurückholt, wo es seine *menschliche Produktivität* entfalten kann.

8. Der Lehrer gibt diesem besonders begabten Schüler einen Begleiter mit, der wie eine Ergänzung seiner eigenen Exzellenz wirkt und deutlich macht, dass es sich bei diesem Talent zum Meister um eine Exzellenz des Schülers handelt: Es ist der Allerungeschickteste, Erfolgloseste und Traurigste unter den Schülern, jemand, dem alles misslingt und der trotzdem oder eben deshalb die anderen in der Stärke seines Triebs und seiner Lust zum Wissen übertrifft (vgl. Novalis 1977: 81).

5. Lernen, vom Meister abzusehen

Die Dynamik des Absehens vom Meister, einer Selbstabspaltung des Meisters, die der Schüler in der Auseinandersetzung mit seinem Lehrer immerzu wiederholt und durch die er eigentlich lernt, lässt sich ebenso in der akademischen Lehre beobachten, wie sie seit Gründung der modernen Universitäten vor sich zu gehen pflegt. Der universitäre Hörsaal scheint als Ort einer großen Identifikation von Hörern und Vortragendem konzipiert. Die Stimme des Redners beherrscht ihn durch ihre Resonanz, da sie im inneren Abstand des Sich-selbst-sprechen-Hörens eine Szene der Evidenz eröffnet.[9] Doch die Architektur des Hörsaals organisiert durch die voluminöse Verräumlichung des Hörens zugleich eine *Ablenkung*, die für die neue Position des Lehrers bestimmend ist und seinen Vortrag nachhaltig vom meisterlichen Wort unterscheidet. Sibylle Peters hat diese Ablenkung als eine neue Ausrichtung des Blickes analysiert: Dadurch, dass der Vortragende als Sprechender in Erscheinung tritt und nicht mehr auf der Höhe des Wortes verweilt, wird die Sicht der Hörenden eigentümlich frei. Da es vorn am Rednerpult nichts zu sehen gibt als einen unscheinbaren Akademiker, der redet (und dessen Charisma in einer faszinierenden Deformation des sprechenden Körpers als Medium des *logos* liegt),[10] fängt der Blick an zu

9. »Entscheidend ist dabei, dass die Figur der Evidentia, des vor Augen Stellens, der Verlebendigung eines Redegegenstands, der im Szenario der Rede wirksam wird, statt lediglich referiert zu werden, von der wissenschaftlichen Rede insgesamt Besitz ergreifen soll. Der Redner ist damit Souverän seiner Rede nur mehr insofern, als er sich ihrer Dynamik zugleich unterwirft, von ihr sich tragen lässt. Damit aktualisiert der Vortrag seinerseits die Figuration der Vorstellung, stülpt die innere Selbstschau der Vernunft nach außen und verwandelt sie in ein Szenario wissenschaftlicher Kommunikation, das nichtsdestoweniger nach dem Modell eines Geistes funktioniert, der sich selbst beim Denken zuschaut. Statt Wissen von einem zum anderem zu transportieren, ist der Vortrag zu einem Selbstversuch geworden, der dann gelungen ist, wenn im Auditorium ein Prozess gemeinsamen Denkens initiiert werden kann.« (Peters 2006)

10. »Das Ereignis der Erkenntnis ist damit auch ein Moment, in dem der Körper des Vortragenden als Medium zum Ereignis wird. Und so bezeugen die Hörer, die Schüler in ihren Berichten nicht zuletzt gerade das Stocken der Rede, das Blitzen der Augen, das Zucken der Mimik. Es ist die wissenschaftliche These, die Theorie, die Lehre, die tradiert, die niedergeschrieben wird und die in der Mitschrift als ›Vorlesung‹ firmiert. Die Anekdote – anek dota, wörtlich: das nicht Herauszugebende – berichtet von etwas anderem, nämlich davon, wie der Vortragende sich im Zuge der Demonstration der Erkenntnis mit seiner Person dem Publikum aussetzt, und davon, wie gerade dieses Moment des sich Aussetzens die Bindung des Schülers an den Lehrern begründet, obwohl oder gerade weil der Körper des Vortragenden bis auf den für die Rede funktionalen Teil vom Kathe-

wandern, gerät das Visuelle zur Dimension einer Zerstreuung, die beim Zuhören ebenso irritiert wie unterstützt, in den Gedankenfluss des Vortrags eigene Denkbewegungen des Hörers einschaltet, die sich dem Thema des Vortrags nach Belieben nähern oder von ihm entfernen und gerade kraft dieser Freiheit eine Bedeutung für die Ausbildung des Schülers bekommen.[11] Der im Hörsaal frei umherschweifende Blick, der den durch das gegenwärtige Denken nicht gebundenen Exzess, das Mehr an Aufmerksamkeit, die Suche nach einer phantasmatischen Ergänzung des gesprochenen Wortes transportiert, untergräbt die Autorität des Lehrers nicht – er stellt sie als Autorität des Universitätsprofessors, als eine nicht meisterhafte, sondern nun durchweg professionelle, mit dem Raum der Universität und seiner institutionellen Disposition zur Deckung kommende Autorität erst eigentlich her. Denn seine Bewegung trägt dazu bei, die Stimme als Stimme des Wissenschaftlers, das gesprochene Wort als Wort der Wissenschaft, den *logos* als wissenschaftlichen *logos* in genau dem Moment zu rekonstruieren, wo der derart reflexiv gespaltene Vortrag selbst die Verkörperung des Wissens ist: »Was in der mitgeteilten Selbstbeobachtung der Vernunft zur Erscheinung kommt, ist […] eine Körperschaft des Wissens – die Universität« (Peters 2005: 48).

Der nächste Schritt bei der Ausdifferenzierung dieser Situation von Wissensvermittlung ist folglich der, den von der Aufmerksamkeit für die Stimme des Lehrenden abgetrennten Blick selbst in die Organisation der Erzeugung von Evidenz einzubeziehen: *neben* dem vorgetragenen Wort ein *Bild* zu zeigen, das diesen Blick anzieht und festhält – das Tafelbild, die Karte, die Dia-Projektion, die PowerPoint-Folie, das Video oder die DVD. Wort und Bild stehen hier keineswegs ursprünglich in einer illustrativen Beziehung. Es geht vielmehr darum, das, was die intellektuelle Anschauung gewesen wäre, in der Wort/Bild-*Differenz* zu reinitiieren. Das Erscheinen des Bildes neben oder im Hintergrund der Rede führt jene Ablenkung, die in der Position des Vortragenden selbst angelegt ist, einer neuen fokalen Schärfung zu. Damit vollendet sich die *Medialisierung der Lehre*, nicht nur in dem Sinne, dass von nun an in immer größerem Umfang Medientechnologien zum Einsatz kommen, sondern deshalb, weil die Stimme des Lehrers, wenn sie das Wissen als (Selbst-)Erfahrung des Denkens verkörpern soll, einer medialen Unterbrechung bedarf. Das Ereignis des Denkens wäre für den Lehrer selbst zu viel, und vom Humboldtschen Entwurf bis zu den Strukturreformen des späten 20. Jahrhunderts treibt eine Ökonomie der Wieder-

der verborgen und damit als nicht Herauszugebendes, Persönliches markiert ist.« (Sibylle Peters, *Art of Demonstration*, Vortragsperformance 2005.)

11. Vgl. den Beitrag von Sibylle Peters in diesem Band.

aneignung dieses Zuviel die institutionelle Diversifizierung der Universität voran.

Die mediale Unterbrechung des Denkens macht nicht nur die mangelnde Präsenz in der Person des Lehrenden produktiv, indem sie das durch ihn nicht mehr eingenommene Mehr als flottierende Aufmerksamkeit erneut einfängt und seine potenziell unendliche Streuung in einer aktuellen Ortsbeziehung konzentriert. Sie leistet genau das, was der wunderbar idiotische Lehrling bei Novalis tut, der die Welt durchwandert, um als Versprechen einer messianischen Befreiung der Lehre von der Notwendigkeit des Meisters zu funktionieren: Sie lässt den Lehrer *unterdessen unentwegt* als einen Lernenden unter anderen an jenen Ort *zurückkehren*, wo die Vermittlung des Sinns stattfindet. Hinsichtlich des gezeigten Bildes nimmt der Lehrende, auch wenn er der Einzige sein sollte, der redet, strukturell die gleiche Position ein wie alle im Auditorium Versammelten – die eines Zuschauers. Die Medialität des Bildes besteht wesentlich darin, dass es von allen, vom Lehrer ebenso wie von den Schülern, nur *gleichermaßen gesehen* werden kann, dass seine Sichtbarkeit jede radikale Differenz zwischen Betrachtern suspendiert und es ganz der kommentierenden Stimme überlässt, die Positionen des Wissens und des Unwissens zu verteilen. Es geht also weniger darum, was das Bild zeigt, sondern um das Arrangement seiner gemeinsamen Betrachtung: um das *Bild-Experiment*, denn man sieht, dass das Betrachten hier nur eine Form ist, ein Experiment durchzuführen. Dieselbe Konstellation überträgt sich vom Bild auf das geschriebene Wort, wenn statt Bildmotiven die Sätze des Lehrers an der Wand erscheinen. Und dieser beweist seine Qualifikation als Denkender überhaupt zunehmend darin, dass er zusammen mit seinen Schülern zum Leser des Textes wird, zu dem diese Sätze gehören. Die bis heute vorherrschende Form des Seminars als einer gemeinsamen Lektüre von Texten, in denen Studierende sich äußern und die Kommentare des Leiters ergänzend hinzutreten, setzt diese Entwicklung fort. Der Text ist in der Seminarform beides: ein Vorbild des Lehrerwortes und ein Abbild, das die Position des Lehrers verdoppelt, dezentriert und das Wort des Lehrers schließlich an jenem anderem Ort zum Vorschein kommen lässt, wo die Ablenkung die Aufmerksamkeit konzentriert hat.

6. Vom Liebling zur Elite

Der Schüler des Meisters tritt diesem in einem Augenblick der Nacktheit, aber gerade darin niemals neutral entgegen. Dass er zum Meister gekommen ist, enthält bereits fast alles, was das Wissenshandeln verlangt. Die Beziehung der beiden verweist von jeder Seite aus und durch jeden Schritt der Annäherung oder Distanzierung auf die *gefallene* Ent-

scheidung des Schülers für den Meister. Diese Wahl, die, selbst wenn andere Kräfte und institutionelle Auswahlprogramme verstärkend oder kanalisierend darauf einwirken, durchaus die des Schülers bleibt, ja die sich erst dort in ihrer vollen Konsequenz offenbart, wo es dem Schüler nicht mehr möglich ist, sie auf seine Freiheit zurückzuführen, hat für die Unterweisung eine viel größere Bedeutung als ein nachweisliches, als Basis des Lernens bestätigtes Vorwissen des Schülers. Eine typische Szene der ersten Begegnung von Meister und Schüler zeigt, wie der Meister das frühreife Wissen-Denken-Wollen des Schülers mit dessen Entscheidung für ihn konfrontiert: Der Meister versetzt den Schüler in eine Lage, wo dieser fast zwanghaft das, was er schon zu wissen glaubt, *gegen* den neuen Lehrer geltend macht – nur um in der Hitze der ersten Debatte an einen Punkt zu kommen, wo er seine Anwesenheit vor dem Meister als den eigentlichen Anfang seines Lernens bekräftigen muss, indem er eine Inkonsistenz, einen Bruch, eine aporetische Sackgasse seines Wissens und somit eine *Korrumption seines Glaubens* eingesteht.[12] Dieses Bekenntnis, das nicht explizite Zustimmung zu sein braucht, sondern die Form eines verlegenen Verstummens oder eines trotzigen Beharrens auf der offensichtlich unhaltbar gewordenen Position haben kann, bringt die Entblößung des Schülers bis auf jenes Schüler-Sein, das nichts anderes ist als wilde, herausfordernde, schon vorweg eifersüchtige Liebe zum Meister. Wenn ich nicht dein liebster, dein einzig wahrer, das heißt der einzige dir am Ende *überlegene* Schüler gewesen sein werde, will ich nicht damit anfangen, überhaupt von dir zu lernen, sagt der Schüler. Und genau damit fängt alles an.

Demgegenüber vollzieht sich die Einführung in das universitäre Wissen heute vermittels einer positiven Akkreditierung des Vorwissens, während sie den Schüler als *subiectum* einer Entscheidung neutralisiert in der Rolle des Studierenden, der vom ersten Augenblick seines Studiums an begonnen hat, in das Kompetenzprofil eines *Nachwuchswissenschaftlers* hineinzuwachsen. Die erste Erfahrung des Studierenden mit einem Lehrenden lässt dessen Position auseinandertreten in eine Autorität, die institutioneller Natur ist (die man relativ

12. In diesem Sinne schreibt noch Alain Badiou: »Verstehen wir so die sokratische Aufgabe der Korrumpierung der Jugend. Die Jugend korrumpieren heißt, sich in einer verführerischen Feindseligkeit zum Normalzustand der Verführung befinden.« Und: »Und ich halte heute weiter die These aufrecht, dass man in der Philosophie Meister haben muss; ich halte weiter eine konstitutive Feindseligkeit gegen die Tendenz zur demokratischen Professionalisierung der Philosophie und gegen den doppelten Imperativ aufrecht: ›Seid klein und arbeitet in Gruppen‹. Ich möchte auch sagen, dass man die Meister kombinieren und übersteigen muss, aber letztlich ist es immer von Übel, sie zu verleugnen.« (Badiou 2003: 129, 140.)

unproblematisch akzeptieren kann, weil sie im Grunde unpersönlich bleibt und vom persönlichen Verhalten des Lehrenden zumeist wie etwas Drittes berührt wird), und eine Selbstrelativierung des Wissenden als ein weiterer, provisorisch die anderen leitender Lernender. Der Studierende lernt so als Erstes das Dispositiv des *allgemeinen* Lernens kennen. Was immer er im Folgenden versteht oder nicht versteht, reproduzieren oder nicht reproduzieren, anwenden oder nicht anwenden kann – er wird nicht für die Dauer einer einzigen Replik das *Subjekt des Unwissens* gewesen sein. Das bedeutet gegenüber der Situation des Meister-Schülers ein gleichsam höheres Anfangsniveau, einen Vorschuss auf späteres Wissen, der dem Anfänger das Trauma des ersten Mals erspart. Doch erkennt die liberale Institution Universität das Vorwissen nur deshalb ohne Weiteres an, weil der Lernende nun in den Bereich der definitiven Vor-läufigkeit des Wissens selbst eintritt, weil fortan *alles* Wissen sich als *Vor*wissen requalifizieren und im Zuge dieses Vorläufigen an entsprechende Präsentationsformate vermitteln muss. Es wäre vergeblich, auf eine Befreiung durch etwas zu warten, was sich mit dem Wissen in einem eigenen Handeln ereignet. Die Ausbildung hält den Lernenden sein Leben lang im Vorbehaltlichen einer einstweiligen Frühreife fest. Seine einzige Chance, um das Mangelhafte daran von sich abzutrennen, liegt darin, *kompetent* zu werden – was heißt: *als Schüler* kompetent zu werden, so lange *mehr* Schüler zu werden, bis die Exzellenz des Schüler-Seins ihn für eine Lehrstelle empfiehlt.[13]

Das Wissen des Schülers in der Epoche der Kompetenz ist das Wissen, was von ihm als Schüler erwartet wird. Es gleicht darin strukturell dem Wissen des Lehrers. Obwohl diese Gleichartigkeit den institutionellen Rangunterschied zwischen beiden nicht antastet, sondern unterstützt, sieht die Perspektive des kompetenten Lernens eine Exzellenz des Schülers vor, die jene des Lehrers in praktisch jeder Hinsicht vorwegnimmt – wobei sich diese Vorwegnahme am deutlichsten in Maßnahmen zur Flexibilisierung und Beschleunigung des Ausbildungsprozesses artikuliert: Der Ausbildungsstätte Universität liegt daran, alle »Hindernisse« wegzureißen, die die unmittelbare Konversion von Schüler-Exzellenz in Lehrer-Exzellenz blockieren oder verzögern. An die Stelle von Akten der Mitteilung, die sich auf die Differenz von Lehrer und Schüler beziehen und diese in irgendeinem Sinne verwenden, tritt die kontinuierliche Selbstbehauptung und Präsentation des leistungsfähiger werdenden Wissensdienstleisters auf jeder Ebene der Funktionshierarchie. Der Schüler ist bereits vollends damit befasst, mehr Schüler zu werden, wenn das erste Wort des Lehrers ihn er-

13. Zum gegenwärtigen Begriff der Kompetenz und zur darin implizierten Dynamik einer Selbstabtrennung vom Unvermögen vgl. van Eikels 2004: 3ff.

reicht, und spätestens ab dem Moment, wo er durch seine Studiengebühren den Job des Lehrers finanziert, darf er auch erwarten, dass jener sich bemüht, mehr Lehrer zu werden und ihm damit entgegenzukommen.

Man könnte diesbezüglich von einem Regime der *Virtuosität* sprechen, in einem ähnlichen Sinne, wie Paolo Virno die Arbeit in postfordistischen Unternehmen als eine neue Form von »servile virtuosity« (vgl. Virno 1996) analysiert hat. Virtuosität meint hier eine initiale Ausrichtung des Willens auf die Steigerung, eine unmittelbare Fokussierung des Mehr, die jeder Hinwendung zu einem Lehrer oder einer Lehre vorausgeht und niemals aufhört, ihr vorauszugehen und sie zu redeterminieren. Die virtuose Selbststeigerung des Lernenden suspendiert das Ende, das im meisterlichen Wort beschlossen liegt. Die Entschlossenheit, die *determination* des jungen, im Augenblick des Vorwissens groß werdenden, von einer Art Konservativismus des Vorzeitigen empor getragenen Virtuosen setzt sich gegen dieses Ende, gegen das Endgültige des ersten Mals durch. Die virtuose Performance des exzellenten Schülers bestreitet die bleibende und bleiben-machende Kraft des meisterlichen Wortes erfolgreich, indem sie sich in einer anderen Figur des Verbleibens-bei organisiert: Statt vom endgültigen Erkanntsein im Wort des Meisters auszugehen und das Andere, bisweilen nicht Gekonnte zu tun, kehrt und hält sich der Schüler gleich anfangs an das, was er bereits beherrscht, und verbessert dies in jahre- und jahrzehntelanger Arbeit so sehr, dass er darin auch den Lehrer übertrifft. Die Regressivität seiner vorzeitigen Festlegung auf eine bestimmte Handlungsfigur ist die Voraussetzung für eine überragende und dabei äußerst integrative, das durch die Festlegung Ausgeschlossene sich ganz wieder anzueignen bestrebte Performance. Das Zurückweichen vor dem Meister bereitet einen umfassenden Ausgleich von Servilität und Selbstermächtigung vor, in der jede Beziehung zu einem anderen Wissenden, ob auf einer höheren oder niedrigeren Stufe der Funktionshierarchie, flexibel zwischen Nähe und Distanz arrangiert werden kann.

Das löst das Unverhältnismäßige im Verhältnis zwischen Meister und Schüler in einen Evaluationsprozess auf, der die hierarchischen Positionen als angemessenes Resultat der jeweiligen Performance ermittelt. Wie bei jeder neoliberalen Redeterminierung gilt es auch hier die Gleichzeitigkeit von deregulativer Dynamisierung und Ausschaltung des Ereignishaften zu beachten: Akademische Positionen werden als *posts* in genau dem Maße definitiver, wie sich die Beziehungen der Akteure flexibilisieren und ihre Selbstbeziehung diese Flexibilität verinnerlicht. Die Konversion von Lehrer- und Schülerwissen erfolgt durch die symmetrische Unterstellung dessen, was beide je sagen und tun, unter die Erwartung eines Mehr-Werdens, einer Steigerung und Übererfüllung dessen, was sie *sind*. Wir haben es mit einem Dynamis-

mus des *Sozial-Seins* zu tun, der gerade dadurch, dass er das Wissen rückhaltlos in Aktivitäten des Forschens-und-Lehrens (»Dienstleistungen in Forschung und Lehre«) einbezieht und mit diesen verwaltet, keinerlei Platz für die Wissenshandlung mehr einräumt.

Die Begegnung zwischen Universitätslehrer und Studierendem passt sich so den Vorgaben einer strategischen Partnerschaft an, die jeder zum eigenen Vorteil eingeht (einer »Win-Win-Situation«). Der Vorschlag, sich um eine Stelle als Hiwi zu bewerben, die positive Begutachtung für Stipendien, das Vermitteln von Kontakten und die Einbindung in eigene Drittmittel-Projekte – diese privilegierte Betreuung von Lernenden durch Lehrstuhlinhaber erneuert scheinbar die Bevorzugung des einzelnen Schülers durch den Meister, und man mag sogar die persönliche Willkür der Auswahl und die daraus entstehende persönliche Abhängigkeit des Schülers für das eigentlich Skandalöse des neoliberalen Wissenschaftssystems halten. Doch kommt es zu dieser Abhängigkeit in einer Situation, wo die Entscheidung für die Allianz mit einem elitären Zirkel von Schülern gerade *die Selbstdisziplin des Lehrers totalisiert*. Der Sinn der alten Souveränitätsformel, man könne über andere nur herrschen, wenn man es verstehe, sich selbst zu beherrschen, verkehrt sich hier unscheinbar in sein Gegenteil: Der Wissenschaftler auf dem Weg an die Spitze hat die Herrschaft über seine Mitarbeiter als die wesentliche Operation seiner virtuosen Selbststeigerung zu begreifen. Er investiert existenziell in den Schüler, den er aus der Anonymität der Immatrikulierten herauszieht. Sein Vertrauen in dessen herausragende Fähigkeiten hat den Charakter einer Spekulation im strikt ökonomischen Sinne des Wortes, und diese Spekulation *ist zugleich die wesentliche Operation des Wissens*. Das Engagement des Schülers zahlt den Vorschuss ab, indem dieser seinem Lehrer mit den eigenen Leistungen hilft, dessen Karriere optimal zu entwickeln. Der Lehrer seinerseits kann mit den gewählten Schülern (es sind immer mehrere: wenige, aber in der Mehrzahl, schon um das Risiko zu diversifizieren) gar nichts anderes anfangen als Gewinne zu erzielen, ihr Potenzial Profit versprechend einzusetzen, wenn er selbst im Arbeitskampf bestehen will. Ein anderer Anfang, falls man ihn versuchte, hätte in diesem System den Charakter von etwas obszön *Privatem*, und als unfreiwilliges Symbol der sozialen Deprivation von Wissen würde er höchstens dazu beitragen, die Professionalität des Lehrers infrage zu stellen.

Man mag einwenden, dass diese allseitige Profitorientierung nur endlich deutlich auszeichnet, was im Grunde jede Beziehung zwischen einem Lehrer und einem Schüler an Ökonomie impliziert. Wird nicht auch der Meister einen Schüler nur dann akzeptieren, wenn er davon überzeugt ist, dass dessen Begabung einmal zu wirklicher Größe führen und der Schüler so den Ruhm des Meisters mehren wird? Funktionieren nicht seit Anbeginn unserer Geschichte alle Schulen nach die-

sem Prinzip einer symbolischen Rückvergütung, die zur Bezahlung in Geld oder materiellen Werten hinzutritt? Nimmt der Meister, der gezwungen ist, aus finanzieller Not schlechte Schüler aufzunehmen, nicht im selben Augenblick den Ruin seiner Lehre in Kauf? Doch das Neue der gegenwärtigen Situation der Ausbildung besteht darin, dass zwischen der Vergütung und der Lehre *kein Abstand* mehr verbleibt und die Spannung zwischen symbolischer Souveränität und materieller Abhängigkeit, die die Meisterschaft durch die Epochen ihres Niedergangs begleitet hat, vollends in einer klaren ökonomischen Ratio kollabiert. Die Elite, diese temporäre Gemeinschaft aus Lehrern und exzellenten Schülern, die sich im Augenblick ihrer wechselseitigen Konversion stabilisiert, übereignet das Wissen restlos der Ökonomie des Sozialen. Und an diesem Punkt sind alle Überlegungen zur ästhetischen Verfasstheit des wissenschaftlichen Wissens als intellektuelle Anschauung, zum Verhältnis von Wort und Bild, Begriff und Sinnesdatum, Hergestelltem und Empfangenem hinfällig, denn sie lenken nur noch davon ab, dass der wissenschaftliche *logos* eine weitere Refiguration des sozialen Erfolgs ist, das heißt des bloßen, selbst seiner Nacktheit beraubten, in der Form des vorläufig Definitiven alles außer seiner Fortsetzung erübrigenden Faktums der Relation.

7. Selbstdisziplinlosigkeit

Was genau ist es, das uns damit endgültig vorenthalten wird? Es ist, mit einem Wort, das Erkanntsein. Und die Möglichkeit, uns mit dem, was wir sagen und tun, vom Ort und von der Zeit der Begegnung zu *entfernen*, in der sich das Erkanntwerden ereignet hat. Jetzt, da sich die Abschaffung von Meisterschaft, das heißt die definitive Suspendierung des Meisters und seiner Auslagerung ins Reaktionäre vollendet, können wir zuletzt noch lernen, dass und inwiefern er der Einzige ist, der den Schüler erkannt haben kann. Wenn Meisterschaft stets auch die Möglichkeit eine Emanzipation bedeutete, so deshalb, weil das Wort des Meisters *die Perfektion des Schülers bewahrheitet*, weil sie dessen Eignung beweist, alles zu wissen, was er wissen will.

Der Meister war stets jemand, zu dem man gelangt, der sich nicht damit aufhält, seine eigene Erreichbarkeit zu organisieren. Er engagiert sich daher nicht als Talentscout, der vorsätzlich und systematisch die Welt nach geeigneten Auszubildenden absucht, sondern sein Erkennen vollzieht sich in einer durchaus kontingenten, von der Bewegung des Schülers abhängenden und noch im Aufeinandertreffen von ganz anderen Prioritäten bestimmten Konfrontation: Der Meister hat *nicht* auf mich gewartet. *Aber* mein Kommen hat dazu beigetragen, ihn *glücklich* zu machen. Und durch die tiefe Ambivalenz unserer Begegnung hindurch überlässt er mir diese Erfahrung, jemanden, der es zu schätzen

wusste, mit meiner Bereitschaft *erfüllt* zu haben, zur weiteren, eigenen Verwendung.

Das Trauma des ersten Mals, das ich als Schüler im Verlauf der Auseinandersetzung mit meinem Meister durchmache, betrifft das Irreversible des Wissens, die Irreversibilität, die das Wissen in dem Augenblick offenbart, da es als *meine Handlung* herauskommt und mich mit deren Konsequenzen vor den Augen eines Anderen da stehen lässt. Der Augenblick, in dem ich in dieser Situation erkannt wurde und selbst erkennen musste, dass ich erkannt bin, bewirkt eine lebenslange Nähe zum Meister. Doch hat diese von sich aus gerade nicht den Effekt, meine eigene Entwicklung zu verhindern und mich auf unabsehbare Zeit wahllos im Umkreis des meisterlichen Wortes zu halten. Das meisterliche Wort hat, in der Strenge seiner Hörbarkeit genommen, nichts zur Folge, außer dass der Schüler in der Gewissheit seines unübersehbaren Erkanntseins anfängt, rücksichtslos den eigenen Weg einzuschlagen: einen *anderen* Weg als den, den er ohne den Meister gegangen wäre, aber eben darin der eigene und ein anderer als der des Meisters. Die schwierige und mitunter gefährliche Ambivalenz des Meisterwortes liegt in diesem »nichts…außer«, dieser Zurückhaltung, mit der es den Schüler bei aller Gewalt, mit der es ihn überfällt, auf die Unersetzbarkeit seines eigenen Denkens verweist – das heißt auf das vom ersten Gespräch an unumgängliche Ende der Begegnung mit dem Lehrer, auf jenen Moment, in dem der Meister seine Gleichgültigkeit beansprucht, in dem er sich ganz in die Erinnerung an jemandem zurückzieht, der die ganze Zeit nichts anderes getan hat, als seinen eigenen Weg zu gehen und jedem seiner Schüler denselben radikalen Egoismus zugesteht.

Meisterschaft erhält ihren Lebenssinn als Bekanntschaft mit jemandem, dessen Weg ich nicht fortzusetzen brauche. Da es Einen gibt, der mich als Schüler kennt zu einer Zeit, da ich mir selbst nahezu unbekannt war, und zumal die Figur des Schülers für dasjenige steht, was mir von mir selbst immer schon am fremdesten war, steht es mir offen, diese Form des Schüler-Seins in jeder Richtung zu verlassen. Ich werde nicht den Rest meines Arbeitslebens damit verbringen müssen, ein besserer Schüler zu werden oder in dem, was ich selbst lerne, mehr Schüler zu werden, um in diesem Mehr-Werden irgendwann die Stufe eines Lehrers für andere Schüler zu erreichen. Das Erkennen des Meisters birgt die Gewissheit meines Schüler-*Gewesen*seins. Die Erinnerung an das, was mein Meister gesagt hat, die einzelnen Weisungen und lobenden oder tadelnden Bemerkungen, die mir von ihm vielleicht im Gedächtnis geblieben sind, trägt mir das zu, was ich als sein Hörer gewesen bin *und daher nicht mehr zu werden brauche*. Das Erkanntwordensein im Wort des Meisters befreit von dem lebenslangen Entzug und Vorbehalt des Wortes, der sich den Auszubildenden heute unter dem Namen »life-long learning« auferlegt. Dank der Gewissheit, dass

jemand die Unvollkommenheit meines Denkens und Könnens in einem Wort bewahrt, das die unübersehbare Wahrheit eines begabten, eines in seiner Unfertigkeit *als solcher unüberbietbaren* Schülers sagt, darf ich die Zeit, die mir bleibt, zu etwas anderem gebrauchen als dafür, mein Profil als Auszubildender zu optimieren. Dank dieses meisterlichen Wissens-um-mich genieße ich dort, wo ich mich neuen Erkenntnissen, neuen Experimenten, neuen Lektüren öffne, die Freiheit eines Forschenden, dessen Neugier nicht dagegen kämpfen muss, in das Unwissen des Schülers zurückzusinken – nicht deshalb, weil ich alles weiß und im Alter gegen eine schülerhafte Dummheit gefeit wäre, sondern weil sich mein gegenwärtiges Unwissen im Vergleich mit dem, was der Meister von Anfang an von mir wusste, von der Dummheit des Schülers zu unterscheiden gelernt hat, weil *dieser* Unterschied das Erste und Letzte war, was der Meister mir beigebracht hat.

Die Autorität des Meisters über mein Leben ist und war niemals die eines Vaters, sei es positiv oder negativ (in Gestalt eines Vor-Gesetzten, der sich weigert, die Rolle des Vaters zu übernehmen). Seine Macht über meinen Lebenswandel scheint mir vielmehr von Anfang an diesem Augenblick zugedacht, wo ich verstehe, dass er mich, seinen Liebling, schon damals einfach wie irgendeinen Erwachsenen behandelt hat, dass ich in seinen Augen zwar im Lernen und vom Noch-zu-Lernenden her begriffen, als liebster Schüler aber in meinem Werden perfekt war. Diese Zusage allein, dieses »Du warst damals, als Schüler, *schon mehr als genug*« hat die Kraft, mein Denken und Handeln vor dem prinzipiellen Vorbehalt zu schützen, mit dem die kompetenzorientierte Verwaltung des Wissens mich bis zu meinem Versagen auf den Platz des Schülers zurückzudrängen versucht – es, genauer, *über* diesen Vorbehalt zu *erheben*. Denn die Höhe des Meisters trägt, indem sie mich in eine ganz andere Tiefe wirft als die des Misstrauens gegenüber dem, was ich an Kompetenz zu behaupten vermag, entscheidend dazu bei, mich immer wieder gegenüber den Virtuositätsdefiziten, die man an mir sichtbar werden lässt, zu rehabilitieren. Das Wort des Meisters, das ich einmal gehört habe und das mir mitteilte, in welchem Maß ich erkannt war, stellt im Kontinuum der Anfechtung durch die radikale Unterbrechung eines ersten Mals, das sich ereignet hat, meinen Ruf wieder her. In diesem Wort des Meisters höre ich bis heute meinen Ruf als Denkender und Handelnder, der zu denken und zu handeln gelernt hat und damit frei geworden ist, nunmehr *in* seinem Denken und Handeln etwas anderes zu tun als zu lernen.

Von der Meisterschaft her können wir wissen, inwiefern Disziplin ursprünglich *keine Selbstdisziplin* ist. Das Lernen, dessen Optimierung man aktuell so vehement betreibt, bezweckt dort, wo es sich als Lebens-Medium verselbstständigt, nichts anderes als die Ersetzung von Disziplin im Sinne einer Verschärfung und Präzisierung des Irreversiblen in meinem Handeln durch eine Selbstdisziplin, die jede Figur ei-

ner Handlung gegen die effizientere Entsprechung einer sozialen Performance tauscht. Alle Disziplinierungstechniken in dem Sinne, wie Foucault sie analysiert hat, beziehen sich auf die Selbstdisziplinierung eines Schülers, der seinen Meister verloren hat und darum bereit ist, in seinen Anstrengungen, sich selbst zu regieren, bestimmte Kontrollmechanismen zu internalisieren, die man ihm nahe legt. Es ist der verlorene Meister, die historische Kompromittierung von Meisterschaft, die Herrschaft gerade dort unterstützt und stabilisiert, wo diese in der Lage ist, das Straucheln des Herren, die Notwendigkeit der phantasmatischen Ergänzung einer wesentlich instabilen, im Zerbrechen begriffenen Position des Herren für sich in Anspruch zu nehmen.

Nachdenken über Meisterschaft kann und soll daher nicht darauf hinauslaufen, dass wir zum ›wahren‹ Herren zurück müssen, um der ›falschen‹ Herrschaft der internalisierten Kontrolle zu entkommen. Im Gegenteil geht es darum, mit einer Problematisierung der Figur des Meisters eine Archäologie des Herren und seiner Entkörperung und Dislozierung in Herrschaft zu schreiben, die Bestandteil der Archäologie des Wissens wäre. Zarathustras Satz »Erst wenn ihr mich Alle verleugnet habt, werde ich euch wiederkehren« (Nietzsche 1988a: 101)[14] wäre in dieser Bedeutung zu lesen: Die Formulierung *Herr und Meister* verbirgt bereits die Verdopplung, Verschiebung und Ersetzung des Meisters durch den Herren, das heißt die Ersetzung des Verhältnisses zum Meister als des Geliebten selbst der Geliebten, dem anökonomischen Nullpunkt in der Ökonomie des Willens zum Wissen, durch die Beziehung zum Herren, die durch die Hegelsche Dialektik von Herr und Knecht bis zur Zerstreuung des Herren in den entdespotisierten Formen gouvernementaler Herrschaft führt. Erst jetzt, da wir in vollem Ausmaß erleben, dass die ultimative Form von Herrschaft im Verlust des Herren besteht, in der zunehmend aussichtsloseren Suche nach dem *Vertrag*, der uns zumindest der Signatur des Herren versichert, werden wir aufmerksam für jenen anfänglicheren Verlust, den das Erscheinen des Herren selbst bedeutet hat. Ich schlage daher vor, den Verlust des Meisters als erste, ursprüngliche Wiederholung jener posthysterischen Dynamik zu betrachten, mit der politische Herrschaft in soziale Steuerung übergeht.

Was die Erinnerung an den Meister dem Vergessen heute noch entwenden könnte, wäre eine bestimmte Verachtung des Elitären – jene Verachtung, die sich derjenige, der für seine Exzellenz ausgezeichnet wird und im Erscheinungsraum des so Ausgezeichneten lebt,

14. »Wahrlich, ich rathe euch: geht fort von mir und wehrt euch gegen Zarathustra! [...] Man vergilt einem Lehrer schlecht, wenn man immer nur sein Schüler bleibt. [...] Nun heiße ich euch, mich verlieren und euch finden, und erst wenn ihr mich Alle verleugnet habt, will ich euch wiederkehren« (Nietzsche 1988a: 101).

nicht mehr leisten darf. Denke ich an meinen Meister, so vergewissert mich das vor allem einer Selbstdisziplinlosigkeit, die meine Arbeit seit unserer Begegnung bestimmt hat und die dank dieser Begegnung angefangen hat, sich als mein Diskurs zu präzisieren. »Jeder Meister hat nur Einen Schüler: und der gerade wird ihm untreu. Denn er ist auch zur Meisterschaft bestimmt« (Nietzsche 1988b: 33). Indem sie die Kraft aufbringt, sich der Veruntreuung auszusetzen, ohne sie in einer Selbstdisziplin des für sich allein kämpfenden und doch durch und durch sozialen Virtuosen zu gouvernementalisieren, bleibt die Beziehung zum Meister als eine gemeinsame Verachtung der Elite bewahrt. Auf diese Gemeinsamkeit unserer Verachtung für die restlos Sozialen werde ich mich immer verlassen können, und wenn das Wort von der Gedankenfreiheit heute irgendeinen Sinn ergibt, dann den, dass ich es auch tue.

Literatur

Arendt, Hannah (2002): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München: Piper.

Badiou, Alain (2003): »Geständnis eines Philosophen«. In: Ders., *Ethik*, Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 119-145.

Eikels van, Kai (2004): *Kompetenz. Ein Essay zur Zeitdisziplinierung*, http://www.t-rich.org/kompetenz.html.

Fichte, Johann Gottlieb (1956): »Deduzierter Plan einer zu Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt, die in gehöriger Verbindung mit einer Akademie der Wissenschaften stehe«. In: Ernst Arnrich, *Die Idee der deutschen Universität. Die fünf Grundschriften aus der Zeit ihrer Neugründung durch klassischen Idealismus und romantischen Realismus*, Darmstadt: Gentner, S. 125-217.

Heidegger, Martin (1954): *Was heißt Denken?*, Tübingen: Niemeyer.

Lévinas, Emmanuel (1961): *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*, La Haye: Nijhoff.

Nietzsche, Friedrich (1988a): *Also sprach Zarathustra. I-IV*, Kritische Studienausgabe, Bd. 4. München: dtv.

Nietzsche, Friedrich (1988b): Nachgelassene Fragmente 1882-1884, Kritische Studienausgabe, Bd. 10, München: dtv.

Novalis (1977): »Die Lehrlinge zu Saïs«. In: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1: *Das dichterische Werk*, Stuttgart: Kohlhammer.

Peters, Sibylle (2005): »Figuren des wissenschaftlichen Vortrags um 1800: Actio, Affekt, Anschauung – die Performance ›Denken‹«. In: *KulturPoetik*, Bd. 5 (1/2005), S. 31-50.

Peters, Sibylle (erscheint 2006): »Projizierte Erkenntnis. Lichtbilder im Szenario des wissenschaftlichen Vortrags«. In: Gottfried Boehm/

Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.), *Figuration. Transdisziplinäre Bildforschung*, München: Fink.

Platon (2000), *Symposion*, Hamburg: Felix Meiner.

Rancière, Jacques (1987): *Le maître ignorant*, Paris: Fayard.

Virno, Paolo (1996): »Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus«. In: Paolo Virno/Michael Hardt (Hg.), *Theory out of Bounds,* Vol. 7: *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, Minneapolis/Minnes.: Univ. of Minnesota Press, S. 189-212.

Žižek, Slavoj (2004): *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Autorinnen und Autoren

Ulrike Bergermann, Medienwissenschaftlerin, Lise-Meitner-Habilitationsstipendiatin des Landes NRW, Forschung zu Medientheorie, Wissenschaftsforschung, Gender Studies, digitale Medien, Popkultur. Veröffentlichungen u.a. *Ein Bild von einer Sprache*, München 2000; mit Markus Stauff: »Medienwissenschaft und Kulturwissenschaft«, in: Stierstorfer/Volkmann (Hg.), *Kulturwissenschaft Interdisziplinär*, Tübingen 2005; »Schöner wissen. Selbsttechniken vom Panorama zum Science Center«, in: Rolf F. Nohr (Hg.), *Evidenz – das sieht man doch!*, Hamburg/Münster 2004, »Durchmusterung. Wieners Himmel«, in: *Archiv für Mediengeschichte 5*, Bauhaus-Universität Weimar 2005.

Claudia Blümle, Assistentin für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Basel. Veröffentlichungen u.a. »Blue-Box. Künstlerische Reflexionen einer Studiotechnik«, in: Engell/Fahle (Hg.): *Philosophie des Fernsehens*, München 2005; »Souveränität im Bild. Anthonis van Dyck's Reiterporträt Karls I.«, in: Bredekamp/Schneider (Hg.): *Visuelle Argumentation. Die Berechenbarkeit des Raumes und die Mysterien der Repräsentation*, München, 2005; mit Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin/Zürich 2005.

Peter Brandes, Lehrbeauftragter für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Hamburg, Veröffentlichungen u.a. zu Goethe, Heine, Celan, Ransmayr, z.B. *Goethes »Faust«. Poetik der Gabe und Selbstreflexion der Dichtung*, München 2003.

Gabriele Brandstetter, Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin mit Schwerpunkt Tanzwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Theorie der Darstellung, Körper- und Bewegungskonzepte in Schrift, Bild und Performance; Forschungen zur Theatralität und Geschlechterdifferenz. Veröffentlichungen (Auswahl): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1995; *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern 2000 (Mitherausgeberin Hortensia Völckers); *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002 (Mitherausgeberin Sibylle Peters); *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goe-*

thes »Wahlverwandtschaften« (Hg.), Freiburg/Breisgau 2003; *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg 2004 (Mitherausgeber Gerhard Neumann).

Rüdiger Campe, Professor und Chair am Department of German der Johns Hopkins University/Baltimore. Veröffentlichungen: *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen 2002, und *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990. Weitere Arbeiten zur Theorie und Geschichte des literarischen Wissens, zu Rhetorik und Ästhetik, zum Theater im Barock und zur Ästhetik des modernen Romans.

Kai van Eikels, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich »Kulturen des Performativen« der Freien Universität Berlin mit einem Projekt zu sozialer Virtuosität und postfordistischer Arbeit. Veröffentlichungen zu Zeitphilosophie und Poetik der Zeitlichkeit, Frühromantik (Novalis), Interkulturalität, Management-Konzepten, Ökonomie der Kompetenz, politischer Theorie (Politik des Ultimatums, Rache, aktuelle Friedensbegriffe). Bücher: *Zeitlektüren – Ansätze zu einer Kybernetik der Erzählung*, Würzburg 2001; *Das Denken der Hand. Japanische Techniken*, Berlin 2004.

Paul Fleming, Assistant Professor am German Department der New York University. Veröffentlichungen zu Hölderlin, Jean Paul, Adorno und Kommerell. Sein Buch *The Pleasures of Abandonment: Jean Paul and the Life of Humor* erscheint 2006.

Jocelyn Holland, Assistant Professor für Germanistik und Komparatistik an der University of California, Santa Barbara. Im Rahmen der Forschungsschwerpunkte Romantik, Wissenschaftsgeschichte und Ästhetik Veröffentlichungen über Goethe, F. Schlegel und den romantischen Physiker Johann Wilhelm Ritter. Derzeitiges Buchprojekt: Die Aufnahme von Zeugungstheorien in der frühromantischen Poetik, Übersetzungsprojekt von Ritters literarischen und wissenschaftlichen Hauptwerken.

Ekkehard Knörer, Postdoktorand am Graduiertenkolleg »Figur des Dritten« in Konstanz, Promotion zum Thema »Witz und Ingenium in Rhetorik, Poetik, Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts«. Filmkritiker und Literaturwissenschaftler. Forschungsgebiete: Deutsche Literatur um 1800, Literaturtheorie, Asiatischer Film, Populärkultur. Jüngste Veröffentlichungen: Gesichter geben, Geschichte schreiben, in: Diekmann/Schneider (Hg.): *Szenarien des Comic*. Berlin 2005; Stichworte »Exzess«

und »Oberfläche« in: Barck/Löffler (Hg.): *Gesichter des Films*. Bielefeld 2005.

Dieter Mersch, Professor für Medienwissenschaft an der Universität Potsdam. Veröffentlichungen: *Umberto Eco zur Einführung*, Hamburg 1993; *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002; *Ereignis und Aura. Untersuchungen zur einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002; *Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen*, Kiel 2003 sowie zahlreiche Aufsätze zur Sprach-, Medien- und Zeichenphilosophie, Ästhetik und Kunsttheorie.

Sibylle Peters, wissenschaftliche Mitarbeiterin und Forschungsstipendiatin an den Universitäten von Hamburg, München, Basel und Berlin (FU) (1997-2005). Aktuelles Forschungsvorhaben: der wissenschaftliche Vortrag als Performance. Publikationen u.a. *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit*, Würzburg 2003; außerdem zu Themen wie Theatralität und Wissen, Zeitlichkeit der Medien, Theorie der Figur, Performativität und Evidenz. Regisseurin und Performerin; jüngste Projekte: *Schuluhr und Zeitmaschine* (eingeladen zum Kinder- und Jugendtheatertreffen 2005), *The Art of Demonstration* (Kampnagel Hamburg).

Ulrich Plass, Assistant Professor am German Department der Wesleyan University in Connecticut, USA. Veröffentlichungen unter anderem zu Celan und Canetti. Sein Buch über Sprache und Geschichte in Adornos *Noten zur Literatur* erscheint 2006.

Avital Ronell, Professorin für Deutsche, Englische und Vergleichende Literaturwissenschaften an der New York University. Forschung zu Literatur und Philosophie, Medientechnologien, Feminismus, Psychoanalyse und Dekonstruktion. Letzte Buchveröffentlichungen auf Deutsch: *Dummheit*, Berlin 2005; *Das Telephonbuch*, Berlin 2001.

Martin Jörg Schäfer, Feodor Lynen Fellow der Humboldt-Stiftung am German Department der New York University. Forschung zum Verhältnis von Ästhetik und Wissen anhand von Traditionsumbrüchen und Krisendiskursen. Veröffentlichungen u.a. *Szenischer Materialismus. Dionysische Theatralität zwischen Hölderlin und Hegel*, Wien 2003; *Schmerz zum Mitsein. Zur Relektüre Celans und Heideggers durch Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy*, Würzburg 2003.

Elke Siegel, Assistant Professor am German Department von Yale University, stellt zurzeit ihr Buch »Entfernte Freunde« über Freundschaft bei Nietzsche, Freud und Kafka fertig und arbeitet an einer Studie über das Tagebuch als Form zeitgenössischen Schreibens. Ihr Buch *Aufträge*

aus dem Bleistiftgebiet (Würzburg 2001) behandelt Robert Walsers ›Mikrogramme‹.

Kia Vahland, Kunsthistorikerin in Hamburg und Dozentin an der Universität Lüneburg; Schwerpunkte: Medienwissenschaft und Renaissanceforschung, arbeitet zurzeit an einem Buch zum Kunst- und Liebesideal bei Sebastiano del Piombo.

Thomas Weitin, wissenschaftlicher Assistent am Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Habilitationsprojekt zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Zeugenschaft. Buchveröffentlichungen: *Notwendige Gewalt. Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers*. Freiburg 2003. Gemeinsam mit Klaus R. Scherpe als Herausgeber: *Eskalationen. Die Gewalt von Kultur, Recht und Politik*, Tübingen/Basel 2003.

Burkhardt Wolf, Postdoktorand am Berliner Graduiertenkolleg »Codierung von Gewalt im medialen Wandel«; Übersetzer; Veröffentlichungen: *Von der Kunst kleiner Ereignisse. Zur Theorie einer »minoritären Literatur«: Alexander Kluge und Gilles Deleuze*, Marburg 1998; *Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers*, Zürich/Berlin 2004.

Abbildungsnachweise

S. 65 Leonardo da Vinci: Ginevra de'Benci, aus: Pedretti, Carlo (1998): *Leonardo. Il ritratto*, Florenz: Giunti, S. 21.

S. 69 Giorgione: Laura, aus: Katalog *Giorgione* (2004), Kunsthistorisches Museum, Wien: Skira.

S. 69 Sebastiano del Piombo: Frauenbildnis, aus: Lucco, Mauro (1980): *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Mailand: Rizzoli. Tafel XXXI.

S. 71 Leonardo da Vinci: Cecilia Gallerani, aus: Pedretti, Carlo (1998): *Leonardo. Il ritratto*, Florenz: Giunti, S. 26.

S. 98 Rafael: Sixtinische Madonna, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. 93.

S. 153 Fra Angelico: Mariae Krönung.

S. 155 Wilhelm Ternite: Engel, aus: August Wilhelm Schlegel (1817): *Mariä Krönung und die Wunder des heiligen Dominicus, nach Johann von Fiesole, in fünfzehn Blättern; gezeichnet von Wilhelm Ternite. Nebst einer Nachricht vom Leben des Mahlers und Erklärung des Gemähldes von August Wilhlem Schlegel*, Paris: o. Verlagsangabe, o. Seitenangabe.

S. 157 Wilhelm Soemmering: Illustration, aus: Soemmering, Samuel Thomas (1830): *Ueber das feinste Gefäßnetz der Aderhaut im Augapfel*, Vorgelesen den 9. May 1818, o. Orts- und Verlagsangabe.

S. 159 Wollastons Camera lucida an ein Mikroskop gebunden, Katalog von Messrs Ross von 1857, aus: John H. Hammond (1987): *The Camera lucida in art and science*, Austin/Bristol: Adam Hilger, S. 117.

S. 160 Charles Chevalier: Stellung eines Künstlers, welcher mittelst der Camera lucida zeichnet; Titelseite von Chevalier, Charles (1839): *Die Camera lucida. Eine gründliche Anweisung über den Gebrauch dieses neuen optischen Instruments*, Leipzig: Basse.

S. 183 Jean-Léon Gerômes: Phryne devant l'areópage (1861), aus: Gerald M. Ackerman (1986): *The Life and Work of Jean-Léon Gerômes*, London/New York: Sotheby's Publications, S. 59.

S. 232 Francis Galton: *Inquiries into Human Faculty*, aus: Galton, Francis (1919): *Inquiries into Human Faculty and its Development* (1883), London: J. M. Dent & Sons.

S. 246 Funktionsprinzip der Hollerithmaschine, aus: Rudolf Lindner/Bertram Wohak/Holger Zeltwanger (1984): *Planen. Entscheiden, Herrschen. Vom Rechnen zur elektronischen Datenverarbeitung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 63.

S. 253 Propaganda-Plakat der Dehomag von 1933 zur maschinell gestützten deutschen Volkszählung, aus: *Hollerith-Nachrichten* 1933. Reproduktion in: Aly, Goetz/Roth, Karl Heinz (2000): *Die restlose Erfassung. Volkszählen, Identifizieren, Aussondern im Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main: Fischer, S. 9.

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Simone Dietz,
Timo Skrandies (Hg.)
Mediale Markierungen
Studien zur Anatomie
medienkultureller Praktiken
Juni 2006, 270 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-482-4

Ralf Adelmann,
Jan-Otmar Hesse,
Judith Keilbach,
Markus Stauff,
Matthias Thiele (Hg.)
Ökonomien des Medialen
Tausch, Wert und Zirkulation
in den Medien- und Kultur-
wissenschaften
Juni 2006, ca. 300 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-499-9

Jens Schröter,
Gregor Schwering,
Urs Stäheli (Hg.)
Media Marx
Ein Handbuch
Juni 2006, ca. 500 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 3-89942-481-6

Helga Lutz,
Jan-Friedrich Mißfelder,
Tilo Renz (Hg.)
Äpfel und Birnen
Illegitimes Vergleichen in den
Kulturwissenschaften
Juni 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-498-0

Annett Zinsmeister (Hg.)
welt[stadt]raum
mediale inszenierungen
Mai 2006, ca. 130 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 16,80 €,
ISBN: 3-89942-419-0

Susanne Regener
Visuelle Gewalt
Menschenbilder aus
der Psychiatrie des
20. Jahrhunderts
April 2006, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-420-4

Barbara Becker,
Josef Wehner (Hg.)
Kulturindustrie reviewed
Ansätze zur kritischen
Reflexion der Medien-
gesellschaft
April 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-430-1

Annette Runte
Über die Grenze
Zur Kulturpoetik der
Geschlechter in Literatur
und Kunst
April 2006, 380 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-422-0

Michael Leicht
**Wie Katie Tingle sich
weigerte, ordentlich zu
posieren und Walker Evans
darüber nicht grollte**
Eine kritische Bildbetrachtung
sozialdokumentarischer
Fotografie
April 2006, ca. 180 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 22,80 €,
ISBN: 3-89942-436-0

Petra Gropp
Szenen der Schrift
Medienästhetische Reflexionen
in der literarischen Avantgarde
nach 1945
April 2006, ca. 420 Seiten,
kart., ca. 32,80 €,
ISBN: 3-89942-404-2

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Birgit Käufer
Die Obsession der Puppe in der Fotografie
Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman
April 2006, 230 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-501-4

Peter Widmer
Metamorphosen des Signifikanten
Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts
April 2006, ca. 150 Seiten,
kart., ca. 17,80 €,
ISBN: 3-89942-467-0

Heide Volkening
Am Rand der Autobiographie
Ghostwriting – Signatur – Geschlecht
April 2006, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-375-5

Achim Geisenhanslüke, Christian Steltz (Hg.)
Unfinished Business
Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften
April 2006, ca. 240 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-437-9

Markus Fellner
»psycho movie«
Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm
April 2006, ca. 500 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 3-89942-471-9

Sebastian Gießmann
Netze und Netzwerke
Archäologie einer Kulturtechnik, 1740-1840
April 2006, 120 Seiten,
kart., ca. 15,80 €,
ISBN: 3-89942-438-7

Meike Becker-Adden
Nahtstellen
Strukturelle Analogien der »Kreisleriana« von E.T.A. Hoffmann und Robert Schumann
März 2006, 290 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-472-7

Jürgen Straub, Doris Weidemann, Carlos Kölbl, Barbara Zielke (eds.)
Pursuit of Meaning
Advances in Cultural and Cross-Cultural Psychology
März 2006, 518 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-234-1

Arne Höcker, Jeannie Moser, Philippe Weber (Hg.)
Wissen. Erzählen.
Narrative der Humanwissenschaften
März 2006, 222 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-446-8

Volker Pantenburg
Film als Theorie
Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard
März 2006, 324 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-440-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Sibylle Peters,
Martin Jörg Schäfer (Hg.)
»Intellektuelle Anschauung«
Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen

März 2006, 360 Seiten,
kart., 30,80 €,
ISBN: 3-89942-354-2

Andi Schoon
Die Ordnung der Klänge
Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College

März 2006, 216 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-450-6

Peter Glotz, Stefan Bertschi,
Chris Locke (Hg.)
Daumenkultur
Das Mobiltelefon in der Gesellschaft.
Übersetzt von Henning Thies

März 2006, 348 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-473-5

Martin Heller, Lutz Liffers,
Ulrike Osten
Bremer Weltspiel
Stadt und Kultur. Ein Modell

März 2006, 248 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 3-89942-485-9

Ulf Schmidt
Platons Schauspiel der Ideen
Das »geistige Auge« im Medien-Streit zwischen Schrift und Theater

Februar 2006, 446 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-461-1

Andreas Jahn-Sudmann
Der Widerspenstigen Zähmung?
Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film

Januar 2006, 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 31,80 €,
ISBN: 3-89942-401-8

Tanja Jankowiak,
Karl-Josef Pazzini,
Claus-Dieter Rath (Hg.)
Von Freud und Lacan aus: Literatur, Medien, Übersetzen
Zur »Rücksicht auf Darstellbarkeit« in der Psychoanalyse

Januar 2006, 286 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-466-2

Bernard Robben
Der Computer als Medium
Eine transdisziplinäre Theorie

Januar 2006, 316 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-429-8

Heike Piehler (Hg.)
Weißes Rauschen
1. Ästhetik-Festival der Universität Bielefeld

Januar 2006, 110 Seiten,
kart., zahlr. farb. Abb., 15,80 €,
ISBN: 3-89942-462-X

Christina Bartz,
Jens Ruchatz (Hg.)
Mit Telemann durch die deutsche Fernsehgeschichte
Kommentare und Glossen des Fernsehkritikers Martin Morlock

Januar 2006, 260 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-327-5

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de