media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Christian Kiening (Hg.)

Mediale Gegenwärtigkeit

2007

https://doi.org/10.25969/mediarep/11742

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Kiening, Christian (Hg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos 2007 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 1). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/11742.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
http://www.mediality.ch/download/MW%2001_873_Kiening_Mediale_Gegenw%C3%A4rtigkeit.pdf

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Christian Kiening (Hg.)

Mediale Gegenwärtigkeit

CHRONOS

Mediale Gegenwärtigkeit

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen

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

Herausgegeben von CHRISTIAN KIENING und MARTINA STERCKEN

in Verbindung mit ELVIRA GLASER, JÜRG GLAUSER, MARTIN-DIETRICH GLESSGEN, BARBARA NAUMANN und ANDREAS THIER

Band 1

CHRISTIAN KIENING (Hg.)

Mediale Gegenwärtigkeit

CHRONOS

Umschlagabbildung: Francisco de Zubaran, *Das Schweißtuch der Veronika*, um 1631, Öl auf Leinwand, 70 x 51,5 cm; Stockholm, Nationalmuseum

© 2007 Chronos Verlag, Zürich
ISBN 978-3-0340-0873-0

Vorwort

Schon Walter Benjamin stellte im Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeichen seiner technischen Reproduzierbarkeit* fest: »Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.« Diese Geschichtlichkeit manifestiert sich nicht erst im Hinblick auf jene Phasen seit dem 19. Jahrhundert, die einen Begriff von Medien und den mit ihnen befassten Wissenschaften hervorgebracht haben. Sie reicht so weit zurück, wie es Überlieferung gibt. Sie ist aber nur zur Geltung zu bringen, wenn man von teleologischen Haltungen und technologischen Fixierungen Abstand nimmt. Das soll in der Reihe *Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen* geschehen. Ihr geht es um die kulturellen Sinnbildungsleistungen des Medialen in seinen historisch-sozialen Erscheinungsformen und Funktionsweisen. Besonderes Augenmerk gilt den Situationen, in denen kommunikative Praktiken sich verändern, mediale Formen Dynamisierung erfahren, Kommunikation und Medialität ausgestellt oder verhandelt werden. Die Reihe vereinigt Erträge des gleichnamigen interdisziplinären Nationalen Forschungsschwerpunkts (NFS), für den die Universität Zürich das leading house darstellt. Zugleich bietet sie ein generelles Forum für mediengeschichtlich einschlägige Arbeiten.

Der vorliegende erste Band steht nicht zufällig am Beginn dieser Reihe, geht er doch der grundlegenden Frage nach, wie es Medien überhaupt gelingt, (den Schein von) Gegenwärtigkeit zu erzeugen, und wie wissenschaftliche Disziplinen theoretisch und analytisch mit Phänomenen von Gegenwärtigkeit umgehen. Der Band versammelt großteils die Beiträge der Tagung *Mediale Gegenwärtigkeit. Paradigmen – Semantiken – Effekte*, die, organisiert von Elisabeth Bronfen und Christian Kiening, vom 21. bis 25. Juni 2006 am Centro Stefano Franscini der ETH Zürich auf dem Monte Verità bei Ascona stattfand. Gerne danke ich an dieser Stelle: dem Expertengremium, das die Tagung bewilligt hat; der ETH, der Zürcher Hochschulstiftung und dem NFS, die sie finanziert haben; Josiane Aepli in Zürich und den freundlichen Mitarbeiterinnen des Centro vor Ort, die ihre Durchführung angenehm gemacht haben. Dank gebührt auch den Referentinnen und Referenten, die ein reiches Spektrum an Perspektiven ermöglichten und sich den Wunsch nach raschem Erscheinen des Bandes zu eigen machten, den Diskutandinnen und Diskutanden, die zum lebhaften Austausch beitrugen und durch Protokollieren der Diskussionen die gedanklichen Bewegungen festhielten, schließlich Susanne Brügel, die mir bei Korrektur und Vereinheitlichung behilflich

war. Dass der Band von dem Esprit der vier ebenso intensiven wie inspirierten Tage etwas gegenwärtig zu machen vermöchte, wäre, über alle sachlichen Erträge hinaus, nicht die geringste Hoffnung der wissenschaftlichen Anstrengung.

Zürich, im Frühsommer 2007 Ch. K.

Inhaltsverzeichnis

CHRISTIAN KIENING
Mediale Gegenwärtigkeit. Paradigmen – Semantiken – Effekte 9

HANS ULRICH GUMBRECHT
Is There a Problem With »Authentic Presence«? 71

DIETER MERSCH
Absentia in praesentia. Negative Medialität 81

UWE WIRTH
Die Interferenz von Performativität und Indexikalität
bei der Erzeugung von Aufmerksamkeit 95

ANGELIKA LINKE
Das Schielen auf den Dritten. Zur konfigurativen Bestimmtheit
von Kommunikation 111

ADRIAN STÄHLI
Die mediale Präsenz des Bildes oder: Was meinen wir eigentlich
genau damit, wenn wir danach fragen, was ein Bild sei? 127

ULRICH JOHANNES BEIL
Bedecken, Beflecken, Beschwören. Präsenzeffekte in der *Antigone*
des Sophokles 147

MARC-AEILKO ARIS
Quid sumit mus? Präsenz (in) der Eucharistie 179

BURKHARD HASEBRINK
Diesseits? Eucharistie bei Meister Eckhart im Kontext der Debatte
um ›Präsenzkultur‹ 193

SUSANNE REICHLIN
Erzählen vom magischen Augenblick. Präsenzeffekte in
Jörg Wickrams *Goldtfaden* 207

LOTHAR VAN LAAK
Nachahmung nach der Nachahmungsästhetik. Mimesis und Präsenz bei Karl Philipp Moritz 225

BARBARA STRAUMANN
Präsenz und Resonanz. Stimme in Germaine de Staëls *Corinne ou l'Italie* 243

SABINE SCHNEIDER
Die stumme Sprache der Dinge. Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts 265

MARGRIT TRÖHLER
Die sinnliche Präsenz der Dinge oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film 283

ALEXANDRA KLEIHUES
Zum Problem der Präsenz in Sporterzählungen von Siegfried Lenz, Uwe Johnson und Alan Sillitoe 307

Abbildungsverzeichnis 325

Hinweise zu den Autorinnen und Autoren 327

CHRISTIAN KIENING

Mediale Gegenwärtigkeit

Paradigmen – Semantiken – Effekte

›Als mein Herr durch die Welt ging predigen
und ich seiner Gegenwart nicht mochte genießen alle Zeit,
da wollte ich mir sein Bild lassen malen, daß ich davon Trost empfinge,
wann er selber nicht gegenwärtig wäre.
Da ich nun das Tuch zu dem Maler trug, daß er mir darauf das Bild male,
begegnete mir mein Herr […] und hiesch von mir das Tuch;
und da er es mir wiedergab, hielt das Tuch das Bild seines Antlitzes.‹

Aus der Veronikalegende der ›Legenda aurea‹

I

Mit dem Stichwort ›mediale Gegenwärtigkeit‹ verbindet sich im frühen 21. Jahrhundert wohl zunächst einmal ein Verständnis von der Allgegenwärtigkeit des Medialen, von Lebensverhältnissen, »zu deren Normalität es gehört, dass mediale Deutungen in ihnen rund um die Uhr produziert, angeboten und angeeignet werden.«[1] Das Bewusstsein, in einer medial geprägten Welt zu leben, bestimmt die Erfahrung dessen, was uns als Gegenwart gilt. Es bestimmt den Horizont dessen, was uns an Dingen und Ereignissen sinnlich gegeben, »was hier und jetzt möglich und unmöglich, verlockend und abstoßend, dringend oder gleichgültig ist«.[2] Man kann diese zunehmende Präsenz des Medialen in der Lebenswelt skeptisch betrachten – im Gefolge der Kritischen Theorie, die in den Massenmedien eine Entfremdung, Verzerrung und Verflachung der Weltwahrnehmung und eine Unterminierung des aufklärerischen Projekts mündiger Individualität sah.[3] Man kann sie emphatisch begrüßen – im Gefolge einer zeitgenössischen Medienästhetik, die beispielsweise die Macht des Internets feiert, unbegrenzt viele Originale hervorzubringen und der Sprache »ihre verloren geglaubte magische Medialität« zurückzugeben.[4] Man kann sie auch schlicht mit einem verfeinerten Instrumentarium analysieren – und dabei feststellen, dass »die Massenmedien zwar die Realität,

aber eine nicht konsenspflichtige Realität erzeugen«.[5] Auch das Fernsehen spielt mit seinen Inszenierungen eine wirklichkeitsmodulierende, aber nicht -determinierende Rolle. Unbestreitbar ist zwar seine Suggestivität. Es bringt »nicht allein abwesende oder fiktive Situationen zur Erfahrung, es erlaubt keineswegs nur den Ausgriff auf entlegene Räume und unerreichbare Zeiten, sondern es lässt alles das zur *Gegenwart* einer unbestimmten Menge von Adressaten werden. Und es *schafft* diese Gegenwart allein dadurch, dass es etwas zur Wahrnehmung bringt, das zu einer bestimmten Zeit für eine unbestimmt große Menge von Adressaten auf eine komplexe Weise emotional und kognitiv relevant ist.«[6] Doch diese spezifisch mediale Gegenwart ist nie eine totale. Sie ist Teil unterschiedlicher Gegenwarten. Ihre Hervorbringungen von Wirklichkeit und ihre Effekte von Gegenwärtigkeit führen immer auch ihre eigenen Grenzen mit sich.

Diese Grenzen ergeben sich zum einen aus dem blinden Fleck, der das Mediale konstituiert: der Unmöglichkeit, sich selbst, und der Notwendigkeit, sich in (anderen) Medien oder an Schnittpunkten der Medien zu beobachten. Oder anders gewendet: der Unmöglichkeit, g l e i c h z e i t i g die mediale Oberfläche (Materialität) und die submediale Dimension (Bedeutung, Sinn) zu fokussieren. Die Grenzen ergeben sich zum andern aus dem selbstüberschreitenden Bezug, ebenfalls für das Mediale konstitutiv: Egal ob man von der nur äußerlichen oder der alles durchdringenden Macht der Medien ausgeht, in jedem Fall setzt der Begriff des Medialen voraus, dass es zumindest als Möglichkeit etwas gäbe, das mit dem in der Mediatisierung oder Medialisierung Erscheinenden nicht identisch wäre. Es läge metaphorisch gesprochen im ›Rücken‹ des Medialen – als »ein *Nicht-mediatisierbares*, das zwar erst angesichts seiner Mediatisierung zum Vorschein gelangt, das dennoch ihm notwendig vorausgeht«,[7] als eine ›Fülle‹, die sich nicht im so oder so erfolgenden Gebrauch erschöpft: »Die Wirklichkeit erweist sich hier als reicher als alles, dem wir im Medium eines Mediums begegnen können, auch wenn wir das Wirkliche selbst nur aus Möglichkeiten seiner medialen Zugänglichkeit zu denken vermögen.«[8] Mit diesem Vermögen oder Unvermögen allerdings hat es eine besondere Bewandtnis: Die Vorstellung, das Wirkliche nur in den Modi seiner medialen Zugänglichkeit denken zu können, mag systematisch gesehen unhintergehbar sein. Historisch gesehen besitzt sie einen zeitlichen Index, setzt sie doch jene Verschiebung zwischen Partizipationsverhältnissen und Repräsentationsverhältnissen voraus, die sich zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert beobachten lässt.

Diese Verschiebung manifestiert sich ebenso bei Schleiermacher, der die Vorstellung einer emphatischen religiösen Kommunikation ohne Mittlerinstanzen nurmehr als Wunschtraum denken kann (*Reden über die Religion*, 1799), wie bei Nietzsche, der die Idee einer Wahrheit der Sprache oder eines unmittelbaren Zugangs zur Wirklichkeit als Illusion brandmarkt (*Ueber Wahrheit und Lüge im*

außermoralischen Sinne, 1872/73). Einher damit geht die Tatsache, dass das Modell körperlicher Präsenz (in der Kommunikation unter Anwesenden) zu einem Modell wird, das die Medien benutzen und zugleich in seiner Realität einklammern.[9] Und einher damit geht auch die Etablierung eines Begriffs von Medien im Sinne strukturell verbundener Kommunikations- und Verbreitungsformen, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts anbahnt und im 20. institutionalisiert.[10] Erst dies bringt, begrifflich wie sachlich, einen gesellschaftlichen Sektor des Medialen hervor, von dem sich mit Luhmann sagen lässt, er führe zu einer Verdoppelung der Realität, zu einer »Realität der Beobachtung zweiter Ordnung. Sie ersetzt die Wissensvorgaben, die in anderen Gesellschaftsformationen durch ausgezeichnete Beobachtungsplätze bereitgestellt wurden: durch die Weisen, den Priester, den Adel, die Stadt, durch Religion oder durch politisch-ethisch ausgezeichnete Lebensformen«.[11]

In diesen anderen Gesellschaftsformen stand das Mediale in einer inneren Beziehung zu dem, das es medialisiert – eine Antike und Mittelalter prägende Ansicht. Für Aristoteles galt die Stimme als der Seele verwandt: »Als Erzeuger des ersten Signifikanten ist sie nicht bloß ein Signifikant unter anderen. Sie bezeichnet den ›Seelenzustand‹, der seinerseits die Dinge in natürlicher Ähnlichkeit widerspiegelt oder reflektiert« (*De interpretatione* I, 16 a 3).[12] Im Rahmen der Sehtheorien war das platonische Modell einflussreich, demgemäß das Auge oder der Sehstrahl ein Medium ist, welches Substanzen transportiert und Berührungen herstellt: »Wenn der innere Strahl aus dem Auge auftaucht, vermischt er sich mit dem äußeren Licht und dehnt sich bis zum undurchsichtigen Gegenstand aus. Auf Grund seiner natürlichen Beweglichkeit verteilt er sich ganz auf der Oberfläche des Gegenstands und übernimmt seine Gestalt (*figura*) und Farbe. Auf diese Weise geformt und gefärbt, kehrt der Strahl durch dieselben Öffnungen zur Seele zurück und bringt die Gestalt und Farbe des Gegenstands mit.«[13] Im Modell emphatischer Kommunikation, wie der Apostel Paulus es entwarf, gab es keine Differenz zwischen den Adressaten eines Briefes und diesem selbst, »hineingeschrieben in unser Herz, von allen Menschen verstanden und gelesen« (*scripta in cordibus nostris quae scitur et legitur ab omnibus hominibus*; 2 Kor. 3,2). In heilsgeschichtlicher Perspektive galt, was Augustinus in seinen *Confessiones* einerseits für die Erscheinungen der Welt, andererseits für das Wesen des Gottessohnes festhielt: Seien jene zum Beispiel in Form der Himmelskörper als Elemente der göttlichen Selbstmitteilung gegenüber dem Menschen begreifbar, so stelle dieser, weil eins mit Gott, einen wahren Mittler da, der doch nichts Mittleres sei.[14]

Mediale Gegenwärtigkeit wäre in dieser Perspektive zwar keine volle, weil das in ihr enthaltene Zeitmoment erst unter den Bedingungen der Aufhebung des Irdischen mitaufgehoben wäre. Sie wäre aber doch von maximaler Fülle, gemessen an den Gegebenheiten einer auf die Transzendenz hin geöffneten Immanenz. In seiner

berühmten Reflexion über das Wesen der Zeit hat Augustinus die Spannung zwischen Mangel und Fülle spezifisch im Blick auf das Erkennen des Gegenwärtigen zum Austrag gebracht. Er stellt fest, die gegenwärtige Zeit(lichkeit) sei nicht in Kategorien messbarer Dauer zu fassen: »Entdecken wir etwas an der Zeit, was in keine, aber auch nicht die geringsten Teile geteilt werden kann, dann ist dies das einzige, was ›gegenwärtig‹ heißen sollte. Aber dies fliegt so rasch aus der Zukunft in die Vergangenheit hinüber, daß es sich zu keiner noch so kleinen Dauer (morula) dehnt. Dehnt es sich, zerfällt es in Vergangenes und Künftiges; das Gegenwärtige aber dehnt sich über keinen Zeitraum (spatium).«[15] Er stellt aber auch fest, die traditionelle Trennung in drei ›Zeiten‹: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, lasse sich streng genommen nicht halten, sei doch sowohl das Schon-Geschehene, das Vergangene, wie das Noch-nicht-Geschehene, das Zukünftige, jeweils nur im Modus des jetzt Geschehenden, Gedachten oder Vorgestellten, des Gegenwärtigen, überhaupt zugänglich. Die drei Zeiten wären also »die Gegenwart von Vergangenem, die Gegenwart von Gegenwärtigem und die Gegenwart von Zukünftigem. Denn diese drei sind in der Seele in einem gewissen Sinne, und anderswo finde ich sie nicht: die Gegenwart des Vergangenen als Erinnern, die Gegenwart des Gegenwärtigen als Anschauen (contuitus), die Gegenwart des Zukünftigen als Erwarten.«[16] Das ermöglicht es, ein Modell der menschlichen Seele zu entwerfen, die zwar vom göttlichen Ineinsfallen von Zeitlichkeit und Ewigkeit getrennt ist, gleichwohl durch das Vermögen der in der Gegenwart lebenden *attentio* (Aufmerksamkeit) die *distentio* (Ausdehnung) der Zeit zu ›begreifen‹ vermag.

Gibt es auf diese Weise bei Augustinus und der daran anschließenden mittelalterlichen Philosophie und Theologie für die volle, absolute, gotterfüllte Gegenwärtigkeit, die im Gefolge des Boethius als *nunc permanens* und mit Albertus Magnus als *nunc stans* bezeichnet wird,[17] ein rezeptives Organ oder eine reziproke Instanz im Bereich des Menschlichen, so vermag die neuzeitliche Epistemologie diese Gegenwärtigkeit kaum mehr als Verschränkung von Transzendenz und Immanenz zu konzipieren. Sie vermag sie aber insofern zu ›retten‹, als sie sie zunächst mit dem Modell der Selbstpräsenz (im Cogito) verbindet und sodann als grundsätzlich entzogene denkt, die in sekundären Medien wie der Schrift nicht eigentlich da sein, aber aufscheinen kann. Mit Derrida: Es »verschwindet die Präsenz eines transzendentalen Signifikats und bleibt dennoch lesbar. Verschwindet und bleibt dennoch lesbar, wird destruiert und macht doch den Blick auf die Idee des Zeichens selbst frei. In dem Maße, wie sie die Onto-Theologie, die Metaphysik der Präsenz und den Logozentrismus begrenzt, ist diese letzte auch die erste Schrift.«[18] Aus dieser Figur des Verschwindens und gleichzeitigen Freigebens speisen sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert Literatur, Kunst und Medien. Sie gestalten die Figurationen der Präsenz als Phantasmen, d. h. als Formen, die in immer subtilerer Weise Präsenz zu erzeugen und zugleich immer

weniger das so Erzeugte als ursprünglich hinzustellen vermögen. Im System der Massenmedien muß »eindeutige Präsenz durch Unterstellungen ersetzt werden«[19] – bis dahin, dass unter technisch dominierten Bedingungen schließlich nur noch das lebensweltlich Erhabene selbst einer medial reproduzierbaren Präsenz gegenübertritt. Das ist der Fall in Benjamins Begriff der Aura: »Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachtenden wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen«.[20]

Benjamins Bestimmung steht in der Tradition einerseits eines Anschauungsbegriffs, den zum Beispiel Schopenhauer als »ruhige Betrachtung des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes« fasste (s. Teil VII dieser Einleitung), andererseits des antiken Kairos-Begriffs, der ontologisch das zeitlose Umschlagen von Sein und Nichtsein und ethisch-politisch die Nutzung des rechten, aber zugleich nie völlig verfügbaren Augenblicks meinen konnte. Der Berliner Religionssoziologe Paul Tillich hatte in den 1920er Jahren, also zur Zeit Benjamins, den Kairos-Begriff auf die neutestamentliche Heilserwartung (Mk 1,15: »Die Zeit ist erfüllt, und das Reich Gottes ist nahegekommen«) und eine geschichtliche Utopie bezogen: Die Idee des Kairos »enthält das Hereinbrechen der Ewigkeit in die Zeit, den unbedingten Entscheidungs- und Schicksalscharakter dieses geschichtlichen Augenblicks, aber sie enthält zugleich das Bewußtsein, daß es keinen Zustand der Ewigkeit in der Zeit geben kann, daß das Ewige wesensmäßig das in die Zeit Hereinbrechende, aber nie das in der Zeit Fixierbare ist«.[21] Diese Dialektik von Zeit und Ewigkeit, die Benjamin an anderer Stelle auf den Begriff der Geschichte und das Verhältnis von Vergangenheit und Jetzt-Zeit überträgt, steht im »Photographie«- und im »Kunstwerk«-Aufsatz im Kontext einer Analyse der gesellschaftlichen Bedingungen, die den »Verfall der Aura« mit »Veränderungen im Medium der Wahrnehmung« verbinden.[22] Die Analyse operiert an der zitierten Stelle mit einer nicht-medialen Gegenwärtigkeit, die ihr Faszinationspotenzial aus einer Umkehrung der Perspektive bezieht. Nicht das Ferne ist in greifbare Nähe gerückt, sondern das Nahe in erhabene Ferne gestellt – wie in Hölderlins Überarbeitung des Archipelagus-Gedichts (die Benjamin nicht kennen konnte): »Aber weil so nahe sie sind die gegenwärtigen Götter | Muß ich seyn, als wären sie fern, und dunkel in Wolken | Muß ihr Nahme mir seyn«.[23] Hölderlin zielt auf die gleichzeitige Präsenz und Absenz der griechischen Götterwelt und verknüpft die Möglichkeit einer Abstandnahme mit der einer Ankunft und einer Nennung. Benjamin hingegen geht es um das Verhältnis zwischen einer lebensweltlich-ästhetischen Präsenzerfahrung und ihrer medialen (De-)Formierung durch ubiquitäre Präsenz und schrankenlose Reproduktion.

Er fasst dieses Verhältnis als Chiasmus. Nicht ein substanzielles Etwas wird medial zugänglich, sondern ein energetisches Beinahe-Nichts im Gegenlauf von Ruhe und Bewegung, Wahrnehmung und Aufnahme zu eigen gemacht. Dieses Zueigenmachen ist zugleich nicht als (wiederholbare) Handlung eines Subjekts gedacht, sondern als (einmalige) Erscheinung eines Entgegenkommenden – dem man f o l g e n kann, das aber selbst seinen Schatten w i r f t. Die teils gegenstands-, teils wahrnehmungsbezogenen Begriffe verweisen darauf, dass die Aura als ephemere sprachlich nur zum Aufscheinen gebracht werden kann: in der Spannung zwischen dem, was den Blick in der Ferne begrenzt, und dem, was ihn in der Nähe fixiert, zwischen Setzung und Freisetzung, zwischen Definition und Imagination. Das heißt auch: Was lebensweltlich den Eindruck von Gegenwärtigkeit zu vermitteln vermag, lässt sich medial nie als solches einholen. Es ist dort nur als Dialektik von Aussage und Vollzug zu greifen und verwandelt sich immer schon, wie Derrida betont hat, in ein Gewesenes: »Die Gegenwart ist niemals gegenwärtig. Die Möglichkeit – oder das Vermögen – der Gegenwart ist nur ihre eigene Grenze, ihre innere Falte, ihre Unmöglichkeit – oder ihr Unvermögen.« Die Gegenwart ist als solche nur gegeben »im mythischen Diskurs, in welchem die Differenz ausgestrichen wäre.« Ansonsten kann sie »sich nicht mehr Gegenwart nennen lassen außer in der indirekten Rede, in den Anführungszeichen des Zitats, der Erzählung, der Fiktion.«[24]

Dementsprechend gewinnen auch in Lebenswelt und Kunst die Momente unmittelbar sinnlicher Gegenwärtigkeit ihre Intensität gerade aus der Flüchtigkeit, mit der sie einhergehen. Das Phänomenale kann das ungewiss oder eben schlicht medial gewordene Ontologische nicht kompensieren – zumindest nicht unter den Bedingungen einer modernen Epistemologie. Der Skeptiker, so Stanley Cavell, »verzichtet nur deshalb auf die Welt, weil sie wichtig ist, weil sie die Szene und Bühne der Verbindung zur Gegenwart ist: Er bemerkt, dass sie genau dann entweicht, wenn man sich darum bemüht, sie gegenwärtig zu *machen*. Ist er hier erfolglos, dann deshalb, weil die durch die Gewissheit der Sinne gewährte Gegenwärtigkeit nicht die Gegenwärtigkeit kompensieren kann, die unserem alten Umgang mit Welt zugrunde lag. Der Wunsch nach echter Verbindung aber ist da, und es gab eine Zeit, da war der – wie immer hysterische – Versuch, sich einer erkenntnistheoretischen Gegenwärtigkeit zu versichern, der gelungenste Ausdruck der Ernsthaftigkeit unserer Beziehung zur Welt, der Ausdruck eines Bewusstseins der Bedrohtheit der Gegenwärtigkeit, ihres Verschwundenseins.«[25]

Die Zeit, die hier im Blick ist, lässt sich markieren sowohl durch ästhetische wie durch philosophische Positionen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts: die auf das Zufällige, Materielle und Gefundene ausgerichtete Kunst im Umfeld von Dadaismus und Surrealismus, welche der Form und dem Sinn das Augenblickliche und Präsentische gegenüberstellte;[26] Husserls Phänomenologie der Phantasie-

vorstellungen und des Vergegenwärtigungsbewusstseins,[27] Valérys Reflexion des ›moi pur‹ und des ›corps pur‹ als Instanzen, in denen sich eine ungeformte Präsenz erinnernd in aktuelle Gegenwart verwandelt,[28] Meads Philosophie der Gegenwartserfahrung,[29] Heideggers Konzept einer Gegenwart als Anwesenheit, die sich nicht von einem Jetzt her bestimme, sondern nur von einem überzeitlichen ›Entgegenweilen‹, einem ›Anwesenlassen‹, einer ›Gabe‹, an der der Mensch teilhabe.[30] Zu denken wäre auch an Susanne K. Langers Logik des präsentativen Symbolismus, entwickelt in dem zuerst 1942 erschienenen Buch *Philosophy in a New Key*.[31] Das Buch gehörte mit seiner Aufmerksamkeit für Phänomene des Ritus und der Kunst sowie seiner Unterscheidung von diskursiven und präsentativen Formen zu den einflussreichsten in der jüngeren (Kunst-)Philosophie, doch es versteht das Symbol nicht im Sinne einer erscheinenden Präsenz. Von dort her ist nachvollziehbar, warum für Cavell 1976 bzw. 1988 die Epoche des Präsenzdenkens als vergangen gelten konnte. Dazu genügt auch ein Blick auf Nelson Goodmans in dieser Zeit publizierte und viel rezipierte Bücher *Languages of Art* und *Ways of Worldmaking*. Die Kategorien, um zu beschreiben, wie Bilder und Texte, Zeichen und Symbole Wirklichkeit ›wiedererzeugen‹, sind hier Repräsentation und Notation, Wahrnehmung und Erfindung; sie zielen auf die Regeln und Regularitäten weltgenerierender Prozesse und tangieren das Präsentische am ehesten dort, wo die deiktische Dimension im Spiel ist: »nicht nur sagend, auch zeigend kann man Welt erschaffen.«[32] Doch auch für das Zeigen gilt, dass Goodman »dem Diskreten und Bestimmbaren den Vorrang ein[räumt]. Unbestimmtes Erscheinen kommt nicht vor«.[33]

II

So verständlich also Cavells Aussage ist, so sehr steht sie doch von heute aus betrachtet just an der Schwelle zu einer neuen Epoche des Präsenzdenkens. Sie manifestiert sich in Kunst, Literatur und Musik seit den 1960er Jahren. Beuys, Cage oder Paik, Newman, Nauman oder Turrell machen das nicht Darstellbare, aber Erscheinende zum Ereignis des Kunstwerks. Die *performance art* experimentiert mit einer sowohl exzessiv körperbetonten wie medial reflektierten Theatralität, die sich als Hervorbringung von Materialität wie Bedeutung versteht und eine Wiederverzauberung der Welt unter den Bedingungen ihrer irreduziblen Komplexität vornimmt.[34] Dokumentarische Genres in Literatur, Film und Photographie suchen nach einer neuen Sättigung medialer Abbilder.[35] Im Bereich der Theorie ist es vor allem Roland Barthes, der das Augenmerk auf das Körperliche, Sinnliche, Oberflächenhafte des Textes und auf die Rauheit der Stimme richtet. Der Repräsentation setzt er die Figuration als Kategorie des Genusses und der

Überschreitung entgegen: »La représentation, c'est cela: quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre: du tableau, du livre, de l'écran«.[36]
In den geistes- und kulturwissenschaftlichen Diskursen manifestiert sich diese neue Epoche des Präsenzdenkens mit wachsender Deutlichkeit seit den ausgehenden 1980er Jahren. Schon 1981 hatte Karlheinz Bohrer die Plötzlichkeit des ästhetischen Moments als wichtige Figur einer unter dem Zeichen der Entzauberung der Welt stehenden Literatur entdeckt.[37] 1988 lenkten dann Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer in einem folgenreichen Sammelband den Blick auf die ›Materialität der Kommunikation‹ und auf die »systematische[n] Formen kognitiver Dissonanz zwischen der Materialität, der Gegenwärtigkeit von Dingen, Situationen und ihren Interpretationen«.[38] George Steiner entwickelte die Idee einer sich von Gott als absolutem Anderen herleitenden theologischen Gegenwart des Kunstwerks.[39] Wolfgang Iser perspektivierte eine literarische Anthropologie, gegründet auf dem Spiel als »einzige[r] Präsenz, die sich selbst entspringt« und zugleich mit dessen Ende »verlischt«.[40]
Auch philosophisch und zeitgeschichtlich machte sich ein Interesse für die Kehrseite des auf Repräsentation und Vernunft gegründeten aufklärerischen Modells und für die spezifische Verfasstheit gegenwärtiger Zeitwahrnehmung bemerkbar. Jörg Hubers Zürcher *Interventionen* begannen mit einem Band über die Wahrnehmung von Gegenwart.[41] Jean-Luc Nancy skizzierte den Gedanken einer sich neu auf das Gegenwärtige besinnenden Zeit, in der die Begegnung mit einem vor uns Seienden als Herausstellung erfolgt: »presence is the act that subtracts a thing as it passes. In this way it subtracts the thing from its thingness, or it withdraws the thingness from the thing – that is, all the reality of the *res* – in the single foregrounding, in this single advancement«.[42] Gerhard Huber entwarf eine auf Eidos und Existenz gegründete Philosophie der Gegenwärtigkeit, Hans Heinz Holz eine Philosophie des ästhetischen Gegenstands.[43] Martin Seel konzipierte eine Ästhetik des Erscheinens, die das Kunstwerk entschieden von seinem sinnlichen Charakter her begreift.[44] Dieter Mersch präsentierte eine ›negative‹ Medientheorie, in der Begriffe wie ›Aura‹, ›Präsenz‹ oder ›Materialität‹ die blinden Flecke von Medien- und Zeichendiskursen markieren.[45] Erika Fischer-Lichte stellte eine Ästhetik des Performativen vor, die Ereignisse statt Werke, Verkörperungen statt Darstellungen und Hervorbringungen von Materialitäten statt Deutungen von Texten in den Blick nimmt.[46] Hans Ulrich Gumbrecht schließlich thematisierte anhand der idealtypischen Opposition von Präsenzkulturen und Sinnkulturen jene Bereiche des Sinnlichen, mit denen eine traditionelle Hermeneutik sich ebenso schwer tat wie eine poststrukturalistische Dekonstruktion.[47]
Die einzelnen Ansätze operieren mit unterschiedlichen Begriffen von Gegenwart, Gegenwärtigkeit oder Präsenz, unterschiedlichen theologischen, anthropologischen und ästhetischen, hermeneutischen und nicht-hermeneutischen Kategorien.

Auch ihre Bezugspunkte und Entstehungskontexte sind verschiedene: hier ein Überdruss an hochintellektuellen kulturellen Bedeutungsproduktionen, die sich in Moderne und Postmoderne scheinbar verselbstständigen, dort ein Interesse an wissenschaftlichen Innovationen, die gerade die aporetischen Aspekte der Diskussion des Verhältnisses von Welt und Repräsentation aufgreifen.[48] Gemeinsam ist indes vielen der Ansätze, dass sie Präsenz eher mit metonymischen als mit metaphorischen Operationen, eher mit Berührungen als mit Verschiebungen, eher mit Raum- als mit Zeitverhältnissen verbinden.[49] Verschiedentlich steht eine körpergebundene, sinnliche, aisthetische Dimension im Zentrum. Nancy und Gumbrecht begreifen sie räumlich im Sinne des lateinischen *prae-esse*: »Was uns präsent ist, befindet sich […] vor uns, in Reichweite unseres Körpers und für diesen greifbar.«[50] Auch Fischer-Lichte knüpft Präsenz an eine räumliche Erscheinung, den Körper des Schauspielers, der verschiedene Formen von Gegenwärtigkeit stiften kann: eine, die sich aus der reinen Anwesenheit des phänomenalen Leibes ergibt (schwaches Konzept von Präsenz); eine, die sich in Form einer Kraft auf die Zuschauer überträgt, »ihnen das Vermögen verleiht, sich selbst auf eine besondere Weise gegenwärtig zu fühlen« und das Ereignis einer »intensive[n] Erfahrung von Gegenwärtigkeit« zu erleben (starkes Konzept); und eine, die in noch weitergehender Intensität eine Aufhebung der Trennung von Körper und Geist, Leib und Bewusstsein mit sich bringt: »In der Präsenz des Darstellers erfährt und erlebt der Zuschauer den Darsteller und zugleich sich selbst als *embodied mind*, als dauernd Werdenden, die zirkulierende Energie wird von ihm als transformierende Kraft – und in diesem Sinne als Lebenskraft – wahrgenommen« (radikales Konzept).[51]

Das trifft sich mit Seels Unterscheidung von drei Dimensionen des Erscheinens: (1) dem bloßen oder sinnlichen, (2) dem atmosphärischen oder auffälligen, existenziell bedeutungshaften und (3) dem artistischen oder darbietenden, auf Verstehen und Nachvollzug angelegten. Diese letztere Dimension charakterisiert Objekte der Kunst, die ihrerseits eine doppelte Gegenwärtigkeit transportieren: »Sie stellen eine besondere Gegenwart her und bieten eine besondere Gegenwart dar.«[52] Sie lassen »ein anschauendes Bewußtsein von Gegenwart« entstehen – »ein Bewußtsein *eines* Hier und Jetzt, das zugleich ein Bewußtsein *meines* Hier und Jetzt umfaßt. […] Es geht den Subjekten der ästhetischen Wahrnehmung um ein Verspüren der eigenen Gegenwart im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem. In der sinnlichen Präsenz des Gegenstands werden wir eines Augenblicks unserer eigenen Gegenwart inne.«[53] Seel überträgt damit von neuem auf die Kunst, was Benjamin im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit verlorengehen sah und was Gumbrecht für die zeitgenössische Welt eher den Epiphanien des Sports zuordnet: die momenthafte Intensität eines gesteigerten Daseins.[54] Doch ist der Begriff von Kunst nun ein performativer, nicht auf die Merkmale von Werken

bezogen, sondern auf die mit den ästhetischen Formen von Auffälligkeit und den perzeptiven Strukturen von Aufmerksamkeit gegebenen Vollzugshaftigkeiten. Er schließt überdies das ganze Spektrum der Potenzierungen und Depotenzierungen ein, an denen sich Moderne und Postmoderne versucht haben: die Verschränkung von Wahrnehmung und Reflexion, das Spiel mit Erwartung und Schein, die Paradoxie einer sich beständig selbst durchstreichenden und ausstellenden Erfahrung(smöglichkeit).

Mediale Gegenwärtigkeit impliziert hier ein Moment der nicht einfach medial h e r g e s t e l l t e n, sondern im Wissen um die Bedingungen des Medialen s i c h e i n s t e l l e n d e n Gegenwärtigkeit. Sie lässt sich zwar als Effekt des Medialen begreifen, entzieht sich aber dessen Kategorien und verweist auf etwas, das seinerseits den Effekten des Medialen als deren Grund innewohnt. Sie wäre die Bedingung der Möglichkeit jener Gegenwärtigkeiten, die immer Gegenwärtigkeiten v o n e t w a s sind, nicht aber in diesem Etwas aufgehen, vielmehr dieses gleichzeitig hervorbringen und entziehen. In diesem Sinne unterscheidet Mersch zwei verschiedene Arten von Gegenwart: »Einmal die Gegenwart im Sinne der Aura, des Unverfügbaren, wie sie der *Aisthesis* zukommt und der Logik der Alterität gehorcht und deren Widerfahrnis ins Ausgesetztsein zwingt, zum anderen Gegenwart in der Bedeutung des Nachträglichen, des Mediatisierten oder Ver-Gegenwärtigten, zu dem ich mich verhalten kann oder auch nicht und das mir jederzeit erlaubt zurückzutreten.«[55] Damit ist eine Unterscheidung im Spiel, grundlegender als die zwischen verschiedenen ästhetischen und lebensweltlichen Gegenwärtigkeiten. Sie macht darauf aufmerksam, dass alles, was wir als Gegenwärtigkeit erfassen, verdinglichen und versprachlichen, letztlich artifiziellen Charakter hat,[56] zugleich aber den Bezug auf etwas impliziert, das nicht seinerseits artifiziell wäre – sondern ontologisch, existenziell oder personell. Dieser starke Begriff von Präsenz als einer das Subjekt unmittelbar angehenden kennzeichnet die Differenz zu einem Derridaschen Modell von Zeichenprozessen, die, ein Eigentliches beständig aufsparend und aufschiebend, eine ursprungslose und unabschließbare Kette von Effekten, Markierungen und Spuren hervorbringen.[57] Mersch insistiert demgegenüber darauf, alles Zeichenhafte, Bedeutungstragende und Mediale sei stets von einem Ereignis der Setzung geprägt. Dieses sei zwar nicht als solches fassbar, aber auch nicht ignorierbar, komme doch aus ihm die ›Unruhe‹, die in und quer zu den Bewegungen der Oberflächen sich ausprägt. Die moderne und postmoderne Kunst wäre dann ein bevorzugter Austragsort dieser Unruhe: »*Ereignis eines Anderen*, dessen Gegenwärtigkeit gleichsam aus der Mitte der Zeichen heraus springt, um ein un-aussprechlich ›Zuvorkommendes‹ heraufzubeschwören, das ebenso unvermittelbar bleibt, wie es unvermittelt *geschieht*.«[58] Schon Iser hatte das Kunstwerk als jene Form betrachtet, in welcher der Riss zwischen Seiendem und Nicht-Seiendem nicht einfach wie in anderen Formen als

unversöhnlicher vorhanden ist, sondern zum Zeichen werden und zur Erscheinung kommen kann: »um diese Unversöhnlichkeit gegenwärtig zu machen, muß das Kunstwerk den Schein der Versöhnung erzeugen, mit der Maßgabe allerdings, diesen Schein als einen solchen zu entblößen. Dazu bedürfen jedoch zunächst Unversöhnlichkeit sowie Nicht-Seiendes – die als solche ja abwesend sind – einer bestimmten Form von Anwesenheit, die sie zwar nicht bestimmen darf, wohl aber als Unmöglichkeit und Ungreifbarkeit gegenwärtig machen muß.« Das Kunstwerk erzeugt einen S c h e i n , der für es selbst konstitutiv ist und zugleich über es selbst hinausweist, indem er ein E r s c h e i n e n ins Spiel bringt: »Folglich entpuppt sich der Schein als eine ›Form der Vermittlung‹ zwischen dem Bewußtsein und dem, was diesem entzogen ist. Als Medium bringt der Schein zu den für Bewußtsein und Erfahrbarkeit geltenden Erfassungsbedingungen eine ›Gegenwart‹ zustande, die allerdings eine ›Gegenwart‹ dessen ist, das – käme es zu realer Gegenwart – nicht mehr das Gegenwärtigsein von Abwesendem wäre.«[59]

Geht es Mersch um eine Ontologie von Präsenz unter den Bedingungen einer postontologischen Episteme, so Iser um eine Anthropologie des (literarischen) Kunstwerks unter den Bedingungen eines postklassischen Begriffs des Imaginären. In beiden Fällen jedoch ist der Modus, Präsenz, Gegenwart oder Gegenwärtigkeit zu erfassen, derjenige der Paradoxie. Genau der paradoxale Charakter der jeweiligen Denk- und Sprachbewegung macht aber auch sichtbar: Mit dem Verhältnis von Medialität und Gegenwärtigkeit, derzeit von vielerlei Punkten her umkreist, rückt mehr in den Fokus als nur die Frage, in welchem Maße die Welten, in denen wir leben, von Medien beherrscht oder beeinflusst seien. Mit ihm verbindet sich erstens die Verheißung eines Zugangs zu Kultur, der sich nicht in postmoderner Beliebigkeit oder selbstläuferischer Sinnproduktion erschöpft, vielmehr Komplexität und Sinnlichkeit zu vereinen vermag. Mit ihm verbindet sich zweitens die Frage nach dem in Zeichen und Medien nicht Verfügbaren, aus dem sich wiederum der ereignishafte, augenblickshafte Charakter aisthetischer Phänomene speisen kann. Und mit ihm verbindet sich drittens eine Arbeit an Paradigmen, Kategorien und Begriffen, die lange als charakteristisch für die neuzeitliche Episteme galten: Zeichen, Repräsentation, Bild, Schrift, Text, Autor, Sinn. Diese Begriffe neu zu befragen ist ein Projekt, das Impulse nicht nur aus den medialen Dynamiken der Gegenwart bezieht. Es manifestiert sich auch in der methodisch avancierten Beschäftigung mit einer Vergangenheit, für die eben jene Begriffe noch andere Semantiken besitzen bzw. mit anders gelagerten Unterscheidungen einhergehen: ein ontologisches Verständnis des Zeichens, ein rechtlich-bindendes von Repräsentation, ein kultisches des Bildes, ein auratisches von Schrift etc. Die mediävistischen Arbeiten der letzten Jahre haben uns gelehrt: Gesten, Rituale und Ostentationen, Schriftstücke, Siegel und Objekte, Bilder, Skulpturen und Bauten dienten nicht allein oder nicht so sehr der Übermittlung von Information, der

Herstellung von Kommunikation oder der Speicherung von Wissen. Sie dienten auch oder mehr noch der Vergegenwärtigung von Abwesenden/Abwesendem, der Herstellung von Aura, der Übertragung von Heil.[60] In den Worten Horst Wenzels: »Wort und Bild sind Medien der Repräsentation, des Gegenwärtig-Werden-Lassens, In-die-Gegenwart-Rufens von etwas, das abwesend ist (lokaler Aspekt) oder vergangen (temporaler Aspekt)«.[61]

Das wiederum kann heißen: Mit dem Mittelalter käme eine spezifische ›Präsenzkultur‹ in den Blick, an der sich beobachten ließe, was einer modernen ›Sinnkultur‹ vorausliegt und zugleich von dieser kategorial nur schwer erfassbar ist. In den Blick käme damit aber auch, dass die Unterscheidung von Präsenz- und Sinnkulturen nur bedingt geeignet ist, historische Komplexitäten zu beschreiben. Zwar hat Präsenz in mittelalterlichen Kontexten einen ontologischen Index. Doch ebenso ist sie Teil vielfältiger diskursiver Zusammenhänge: Die Realpräsenz im Eucharistiesakrament war im 9. und dann wieder seit dem 11. Jahrhundert Gegenstand heißer Diskussionen, die Identität von Wort und Sache wurde seit dem Universalienstreit in Zweifel gezogen, die Essenzialität von *imagines* erhielt im Rahmen verschiedener Bilderdiskussionen nuancierte Konturen. All dies kann auch davor warnen, ohne weiteres eine Verbindung zwischen mittelalterlichen und postmodernen Präsenzphantasmen dergestalt herzustellen, wie es manche aktuelle Mediengeschichten tun. Sie verknüpfen die als Ende des Gutenbergzeitalters verstandene Gegenwart mit der als Vor-Gutenberg-Zeitalter gesehenen Vergangenheit. Bei Vilém Flusser etwa heißt es: »Die Struktur unserer Kommunikation, die um uns herum entsteht, ähnelt deutlich jener Struktur, wie sie vor der Erfindung des Buchdrucks, also im Mittelalter, vorherrschte. Die gegenwärtige Kommunikationsrevolution ist im Grunde nichts anderes als die Rückkehr zu einer ursprünglichen Situation, welche durch den Buchdruck und die allgemeine Alphabetisierung durchbrochen und unterbrochen wurde.«[62] Die Effekte einer solchen Vogelschau einmal beiseite lassend wäre zu fragen, welche systematischen Gewinne aus dem Vergleich der teils analogen, großteils aber doch differenten historischen Situationen erwachsen können.

Ein Gewinn wäre beispielsweise die deutlichere Einsicht in die Unterschiede zwischen einem theologisch, einem ontologisch und einem epistemologisch fundierten Präsenzbegriff, ein anderer die Freilegung der Voraussetzungen der seit 1990 intensivierten Präsenzdiskussion. In jedem Fall wird kenntlich, stellt man geschichtsphilosophische Thesen wie diejenigen Flussers in den Kontext der Diskurse, aus denen sie erwachsen sind, dass das Projekt, Kategorien wie: Zeichen, Repräsentation, Bild, Schrift, Text, Autor oder Sinn neu zu befragen, in der Moderne seine eigenen Genealogien besitzt. So wie sich von Nietzsche über Wittgenstein und Heidegger zu Lévinas, Lyotard und Deleuze die Linie

eines ›anderen Denkens‹ ziehen lässt, so lässt sich von Freud und Simmel über Lévi-Strauss, Foucault, de Certeau und Derrida bis hin zu Said, Butler und Bhaba die Linie einer Wissenschaft des Liminalen ziehen. Sie umspielt die Grenzen des Subjekts, des Geschlechts, der Gesellschaft, der Sprache, des Zeichens, des Symbolischen, des Raumes. Sie ergänzt das semiotische Paradigma (linguistic turn), das von der unhintergehbaren Zeichenhaftigkeit und Sprachlichkeit jeder Konzeptualisierung von Welt ausging, durch neue Paradigmen: die zentrale Rolle des Visuellen (iconic turn), eine sich im Vollzug einstellende kulturelle Bedeutungshaftigkeit (performative turn) oder die Bindung des Semantischen an das Räumliche (topographic turn). Der linearen Dimension der Schrift tritt so die graphische, die visuelle oder die operative zur Seite, der Interpretation kultureller Artefakte die Beschreibung performativer Sinnerzeugung, der Entschlüsselung von Codierungen das Interesse an Implikationen und Bedingungen: die Materialität des Zeichenträgers, die Körperlichkeit des Verstehens, die Ereignishaftigkeit kommunikativer Akte und kultureller Prozesse.[63]

Die in sich vielgestaltigen Entwicklungen teilen bestimmte Tendenzen: (1) Sie denken Präsenz von aktuellen Konfigurationen her, legen zugleich aber eine historisch-epochale Relevanz nahe. (2) Sie privilegieren bestimmte Gegenstände (der Theatralität, der Ästhetik, des Sports), erheben zugleich aber den Anspruch, menschliche Weltverhältnisse im Allgemeinen zu beschreiben. (3) Sie dynamisieren Kategorien in Opposition zu als statisch hingestellten Modellen des Zeichens, der Sprache oder des Theaters und suggerieren, diese Dynamik sei selbst schon ein wesentliches Moment epistemischer Differenz. ›Präsenz‹ wird solchermaßen zur Chiffre für das Andere der Repräsentation, das Unverfügbare der Sprache, die Rückseite der Ordnungen des Sagens und Zeigens. Sie dazu zu machen, ist ein Gestus mehr oder weniger provokativen Charakters. Er zehrt von der Grundsätzlichkeit der Frage nach dem, was Bedeutung trägt, Sinn ermöglicht, Zeichen ausmacht, und er zehrt davon, dass auf diese Weise scheinbar unendlich verästelten und unüberschaubar komplexen Diskursen ein Spiegel ihrer eigenen Unbeobachtbarkeiten vorgehalten wird. Er ist aber auch ein Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis, bleibt doch der Zuwachs an Wissen auf die je neue Rückwendung auf die Bedingungen des Wissens angewiesen.

III

Unter diesem Zeichen einer ebenso prekären wie verheißungsvollen Blickwendung steht auch das Interesse an dem, was in den gegenwärtigen medialen Formen und Diskursen als deren Möglichkeitsbedingung mitläuft. Alles, was wir als medial auffassen, setzt ja, wie eingangs angedeutet, etwas voraus, demgegenüber sich das

Mediale überhaupt erst als Mediales erweist – die Möglichkeit eines Wirklichen, das v e r m i t t e l t werden und im Hier und Jetzt auf eine Weise d a sein kann, die nicht einfach diejenige opaker medialer Präsenz ist. Dieses Vorausgesetzte ist allerdings nur ein logisch, kein zeitlich vorgängiges. Es ist nicht schlichtweg die andere Seite des medial Gegenwärtigen. Und es ist nicht als ›Inneres‹ zu verstehen, demgegenüber das Mediale das ›Äußere‹ wäre – wie überhaupt ein Zugang wenig ergiebig ist, der verfährt, als handle es sich bei dem Realen und dem Medialen, dem Authentischen und dem Künstlichen, dem Dass-Sein und dem Was-Sein, dem Auratischen und dem Reproduzierten um zwei Welten, zwei Sphären, zwei Epochen, die sich ontisch säuberlich scheiden ließen. Zwar sind die abendländischen Semantiken von solchen Scheidungen geprägt, doch zugleich ist in der Grenzziehung von Mittelbarem und Unmittelbarem immer auch eine Grenzüberschreitung wirksam, die wiederum nicht einfach im Sinne einer Mischung verstanden werden kann. Schon Hölderlin stellte, ein Pindarfragment kommentierend, fest: »Das Unmittelbare, streng genommen, ist für die Sterblichen unmöglich, wie für die Unsterblichen; der Gott muß verschiedene Welten unterscheiden, seiner Natur gemäß, weil himmlische Güte, ihret selber wegen, heilig syn muß, unvermischet. Der Mensch, als Erkennendes, muß auch verschiedene Welt unterscheiden, weil Erkentniß nur durch Entgegensezung möglich ist. Deswegen ist das Unmittelbare, streng genommen, für die Sterblichen unmöglich, wie für die Unsterblichen. – Die strenge Mittelbarkeit aber ist das Gesez.«[64]

Man könnte in dieser Formulierung einen Ausdruck des Primats des Medialen oder auch der Dominanz von Beobachterverhältnissen zweiter Ordnung sehen, wie wir sie für die Epoche seit der ›Sattelzeit‹ um 1800 anzunehmen gewohnt sind. Doch liegt einerseits im Einschub »streng genommen« die Andeutung, dass menschliche Sinnentwürfe nicht einfach logischem Kalkül folgen. Andererseits zielt die Einsicht, dass aus ontologischer Sicht nichts ›bloß‹ mittelbar wie aus epistemologischer nichts schlechterdings unmittelbar sei, nicht auf eine Opposition, sondern auf eine Paradoxie im Verhältnis von Mittelbarem und Unmittelbarem. Dergestalt hat auch Heidegger Hölderlins Kommentar expliziert: »Das in allem zuvor Gegenwärtige versammelt alles Vereinzelte in die eine Anwesenheit und vermittelt Jeglichem das Erscheinen. Die unmittelbare Allgegenwart ist die Mittlerin für alles Vermittelte und d. h. für das Mittelbare. Das Unmittelbare ist selbst nie ein Mittelbares, wohl dagegen ist das Unmittelbare, streng genommen, die Vermittlung, d. h. die Mittelbarkeit des Mittelbaren, weil sie dieses in seinem Wesen ermöglicht.«[65] Ungeachtet der Tatsache, dass Heidegger hier wie anderswo Hölderlins Sprache mit der eigenen amalgamiert, kann die Kette Pindar-Hölderlin-Heidegger darauf verweisen, dass das Verhältnis von Medialität und Gegenwärtigkeit eines ist, das nicht erst mit dem Aufkommen der Medien (im Plural) beschäftigt. Es hat mit grundlegenden Fragen der Beobachtung und

Wahrnehmung, Interpretation und Konzeption von Welt zu tun. Und um dem Rechnung zu tragen, dürfte es sinnvoll sein, das Mediale nicht einfach mit den institutionalisierten (primären bis quartären) Medien zu verbinden. Produktiver scheint es, das Mediale im Sinne der neueren Medienphilosophie (Krämer, Roesler, Tholen und andere) als ein formales ›Dazwischen‹ aufzufassen, das nicht das Reale verbirgt oder verstellt, sondern Bedingung der Möglichkeit von dessen Erscheinen ist – insofern mit diesem untrennbar verknüpft und doch nicht identisch.[66] Mediale Gegenwärtigkeit wäre dann einerseits nicht einfach etwas Gegebenes, sondern ein nur in den performativen Prozessen der Setzung und Überschreitung Fassbares. Und sie wäre andererseits nicht einfach die Allgegenwärtigkeit des Medialen, sondern eine Matrix aus dem medialen Aspekt von Gegenwärtigkeit und dem präsentischen Aspekt des Medialen.

Diese Matrix zeigt sich im Diskurs konkret als Janusköpfigkeit des Medialen: In einer Situation, in der individuell und kollektiv mehr und mehr präsent werden kann, was sich zeitlich oder räumlich fern von unserem leiblichen Hier und Jetzt befindet, kann sich dieses Präsente auch immer als ein ›nur‹ mediales erweisen, als eines, das da und doch nicht da ist, das zwischen Erscheinung und Schein oszilliert – so wie Live performances als Ausdruck einer Kultur des Realen immer auch Effekte einer mediatisierten Kultur sind, die über verfeinerte Mittel verfügt, das ›Reale‹ sowohl zu produzieren als auch zu evozieren.[67] An Phänomenen wie diesen zeigt sich wiederum die Spannung zwischen einer Unauffälligkeit des Medialen, dominant, wo es um Effizienz geht, und einer Auffälligkeit, greifbar, wo Medien zum Gegenstand der Darstellung werden. Während sich alltagsweltlich von einer Omnipräsenz des Medialen sprechen lässt, die sich beständig als reale ausgibt, kann theoretisch diese Omnipräsenz gerade als Entzug des Realen erscheinen. Zu reflektieren ist also die Beziehung zwischen der totalisierenden Medialität des Gegenwärtigen und der selbstreflexiven Gegenwärtigkeit des Medialen.

Diese Beziehung weiter zu bestimmen heißt, genauer zu fragen nach den Möglichkeiten medialer Formen, nicht nur Wirklichkeit an und für sich (im Sinne individueller oder kollektiver Relevanz) hervorzubringen, sondern als spezifisch gegenwärtige erscheinen zu lassen. Mit dieser Frage beschäftigen sich bestimmte Teile der Psycho-, Neuro- und Kognitionswissenschaften. Sie untersuchen, aufgrund welcher individueller und sozialer, physischer und psychischer Prozesse medial erzeugte Wirklichkeiten zu ›totalen‹ werden können, die alle Aufmerksamkeit absorbieren.[68] Dabei verorten sie die präsenzerzeugenden Momente substanzialistisch in den beteiligten Entitäten selbst: den Strukturen der Medien, der Wahrnehmung oder des Bewusstseins. Damit ist ausgespart, dass die Welten, in die hinein eine Immersion von Einzelnen oder Gruppen stattfindet, immer auch kulturelle sind, geprägt durch sich historisch wandelnde Semantiken von Gegenwärtigkeit.[69] Auf sie den Blick zu richten, wäre schon deshalb wichtig,

weil damit dem Versuch, aus Sprache oder Kunst Momente einer vorgängigen (ontologischen) Gegenwärtigkeit herauszuhören, die Untersuchung sowohl der konkreten Ausdrucksformen wie der historischen Bedingungen solcher Formen gegenübergestellt werden könnte. In kulturwissenschaftlicher Perspektive ließe sich ins Spiel bringen, in welcher Weise Präsenz von den Gegebenheiten abhängt, in denen etwas als präsent eingestuft wird – Gegebenheiten der Wahrnehmung, der Beobachtung oder der Erfahrung, der Verbildlichung oder der Versprachlichung.

Einer der profiliertesten jüngeren Vorstöße in diese Richtung stammt von Martin Andree. In einem vielbeachteten Buch zur Archäologie der Medienwirkung setzt er bei Derrida an und fasst Präsenz als den »paradoxalen Wunschtraum der Sprache, sich selbst zu entkommen, ihre *Medialität* zu überschreiten. Die *Präsenz* markiert *die Selbstüberschreitung der Medialität in der Medialität*.«[70] Ausgangspunkt ist also keine Gegenüberstellung von Präsenz und Repräsentation, die nur auf immer neue Varianten aporetischer Dichotomien führt, ist aber auch nicht jene vorgängige Präsenz, die Mersch im Auge hat. Vielmehr richtet sich der Blick auf die Eigentümlichkeiten medialer Präsenzeffekte – so wie auch Gumbrecht besonders die ›Produktion‹ von Präsenz fokussiert. Diese Produktion allerdings interessiert hier nicht hinsichtlich der generellen Möglichkeiten eines Auratischen, Authentischen oder Nicht-Hermeneutischen, sondern hinsichtlich der konkreten Analyse vorfindlicher Formen, in denen jenes sich vor allem dadurch zeigt, dass diese über sich selbst hinausweisen. Die Frage lautet damit, wie es Medien überhaupt gelänge, »das Phantasma ihrer Selbstüberschreitung zu erzeugen, so daß beim Rezipienten *gegen alle Evidenz* suggestive, mitunter sogar halluzinatorische[] Faszinationen hervorgerufen werden.«[71]

Die Antwort liegt in einer Beschreibung verschiedener Formen, in denen seit der Antike versucht wurde, eine Kommunikation herzustellen, welche die Nicht-Identität von Medium und Medialisiertem aufhebt, einklammert oder überspringt. Am prominentesten: jene emphatischen, ontologisierenden Lektüren, die auf Teilhabe setzen und an das Paradigma einer göttlichen Sprache anschließen, für die Bezeichnendes und Bezeichnetes, Verheißung und Erfüllung, Präsenz und Repräsentation als ungeschieden gedacht wurden. Die Geschichte derartiger Lektüren perspektiviert Andree in einzelnen Aspekten, gemäß fünf Grundtypen, die je eigene Phantasmen der Überschreitung ermöglichen: Ähnlichkeit, Geheimnis, Unmittelbarkeit, Ursprung, Authentizität. Sie stellen elementare Dimensionen von Medienwirkung dar, die allerdings je eigene begriffliche, thematische und formale Entwicklungen kennen, welche Andree als historische nur tangiert. Ebenfalls unterbelichtet bleibt, in welcher Weise Herstellung und Darstellung medialer Gegenwärtigkeit sich zueinander verhalten. Sind wir für die Vergangenheit auf codifizierte Formen angewiesen, an denen sich Gegenwärtigkeit überhaupt be-

schreiben lässt, so heißt dies auch: Wir begegnen zwar materiellen Formen, in denen Vergangenes als solches aufbewahrt und aus denen es durch seine aktuelle Nutzung gegenwärtig gemacht wird. Doch wir begegnen in ihnen immer auch Reflexionsformen, die Präsentisches gemäß den Bedingungen des Sprachlichen oder des Bildlichen enthalten, allerdings gerade unter diesen Bedingungen das Vermögen entfalten, Präsentisches wirksam werden zu lassen.
Reflexion ist in diesem Sinne immer einerseits Modus der Distanz zu einem Ursprünglichen, andererseits Modus der Distanzüberbrückung durch Erzeugung jenes Ursprünglichen, das gegenwärtig zu werden scheint. Schon für die Antike gilt: Das Theater ist zwar eine Form der Vergegenwärtigung, doch die Präsenzeffekte, die es hervorbringt, sind Effekte einer entwickelten Schriftkultur.[72] Kultbilder sind nicht einfach archaische Formen, das Göttliche anwesend sein zu lassen, sie beruhen immer auch auf Zuschreibungen und Akten der Symbolisierung.[73] Jean-Pierre Vernant hob im Hinblick auf antike, Tote rituell substituierende Begräbnisstatuetten (*kolossoi*) hervor, was Carlo Ginzburg für die Frage der Repräsentation des Königs im späten Mittelalter aufgriff: »Das religiöse Zeichen stellt sich nicht als bloßes Gedankeninstrument dar, es zielt nicht nur darauf ab, im Geist der Menschen die heilige Macht zu evozieren, auf die es zurückgeht, es will vielmehr immer auch eine echte Kommunikation mit ihr herstellen, sie in der Welt der Menschen gegenwärtig werden lassen. Doch indem es auf diese Weise eine Art Brücke zum Göttlichen zu schlagen versucht, muß es zugleich die Distanz verdeutlichen, die Inkommensurabilität zwischen der heiligen Macht und allem, was sie, notwendigerweise unzulänglich, in den Augen der Menschen sichtbar macht.«[74] Für die römische Memorialkultur kann man sogar von zwei gegensätzlichen Formen der Präsenzstiftung ausgehen: einer mimetischen, die auf der Repräsentationskraft künstlerischer Formen basiert, und einer figurativen, die auf dem Erzeugen von Imaginationsbildern aus Indices beruht.[75]

IV

Im Sinne einer zumindest andeutungsweisen Historisierung der (Reflexions-)Formen medialer Gegenwärtigkeit versuche ich im Folgenden, einige gewiss subjektiv ausgewählte Stationen einer noch ungeschriebenen Geschichte Revue passieren zu lassen. Berühmte Urszene einer Reflexion des unzulänglich, sprich medial Sichtbaren, von Andree nicht behandelt, ist das Höhlengleichnis am Beginn des siebten Buches von Platons *Politeia* (514.a-517.a).[76] Hier geht es nicht allein wie an anderen Stellen der platonischen Dialoge um die Vorbehalte gegenüber einer vom Wahren und Wirklichen entfernten Nachahmung oder um das Erstarren einer lebendigen Rede. Hier geht es um die Frage nach dem Referenzrahmen von

Wahrnehmung im Allgemeinen. Was die in der Höhle Befindlichen zu sehen bekommen, sind ihre vor ihnen auf einer Wand erscheinenden eigenen Schatten und diejenigen künstlicher Gegenstände, »Bildsäulen und andere steinerne und hölzerne Bilder und Menschenwerk verschiedenster Art«, die im Hintergrund vor einem Feuer und über eine halbhohe Mauer hinweg vorbeigetragen werden (514.c/515.a) – eine künstliche Situation, wie sich schon an dem Verweis zeigt, die Mauer sei den Trennwänden ähnlich, welche die Schausteller verwenden, um darüber ihre Kunststücke aufzuführen (514.b). Die Menschen werden als in der Höhle eingeschlossen gedacht. Gefesselt und in ihrer Position auf die Wand vor ihnen fixiert, sind sie nicht Handelnde, sondern Beobachtende, Deutende und Vorhersagende. Sie sehen flächige und farblose, gelegentlich von Worten begleitete Erscheinungen. Sie vermögen nicht zwischen den Schatten von Menschen und denen künstlicher Abbilder zu unterscheiden, auch die Worte vermögen sie nicht als aus dem Hintergrund kommend zu identifizieren, sie schreiben ihnen wie allem anderen, das ihnen begegnet, den Status primärer Realität zu. Und doch erfahren die Eingeschlossenen ihre Situation nicht als Verblendung. Nichts wissend von der anderen Welt, die sich hinter ihnen und außerhalb der Höhle befindet, geben sie auch nicht zu erkennen, daß sie »zu Bilderstürmern würden, wenn sie nur erführen, man lasse sie an Abbildern von dem Genüge finden, was das Wirkliche genannt wird. Es gibt keine endogene, an die Ausgangssituation gebundene Unzufriedenheit mit den Schatten; deren Entwertung kann immer nur erfolgen, wenn sie bereits von der Anschauung der Ideen her als das durchschaut werden können, was sie sind.«[77]

Diese Anschauung allerdings und damit die Markierung der Höhlenwelt als einer nur ›medialen‹ ist von vornherein im Spiel. Sokrates entwirft den Kunstmythos als Exempel. Er setzt ihn ein, um den Unterschied zwischen zwei Zuständen humaner Bildung, einem voll und einem mangelhaft ausgebildeten, zu veranschaulichen. Er lässt, indem er die Geschichte im Gespräch mit Glaukon entwickelt, ihren Deutungsrahmen mitentstehen. Damit gerät das Narrative unter das Diktat der Analogie zwischen Erscheinungs- und Realwelt: Wahrnehmungsreduzierte Sinnlichkeit erweist sich als topologische Ferne von der Einsicht in fundierende Ursprünge und höhere Prinzipien. Doch geht die Narration nicht in der Demonstration auf. Indem sie eine Kippfigur präsentiert – was unproblematisch ist in der einen Welt, wird zum Problem in der andern –, entwirft sie zugleich auch das Modell einer Aufstiegsbewegung und eines Erkenntnisprozesses, dessen möglichem Schematismus wiederum durch eine doppelte Dynamisierung gegengesteuert ist: intradiegetisch durch die zweifache Überschreitung der Grenze zwischen den beiden Welten durch einen Höhlenbewohner, extradiegetisch durch die Art der Rahmung des Gleichnisses.

Das Intradiegetische wird präsentiert im Modus des Konjunktivischen: Man stelle sich vor, so Sokrates, ein ›Gefangener‹ würde freigelassen, zwangsfreigelassen,

und an die Oberfläche gezerrt. Schmerzhaft und gegen sein Bedürfnis zum Blick zunächst auf die realen Gegenstände, sodann auf das sie an die Wand projizierende Licht des Feuers und schließlich auf das Licht der Sonne gebracht, erführe er schrittweise die bisherige Existenz als Schattenexistenz. Ebenso schrittweise erfolge in der oberen Welt die Hinwendung zur Wahrnehmung der Wirklichkeit: von den Schatten und den Spiegelbildern im Wasser über die Gegenstände hin zu den nächtlichen Himmelserscheinungen und zum taghellen Sonnenlicht. Die Grenzüberschreitung macht die beiden Welten überhaupt erst zu Welten. Indem einer herausgelöst und zu einem Vermittler erhoben ist, kann die Bedingung der Möglichkeit des Entstehens von Differenz sichtbar werden. Zugleich kann das Vermittelte der Wahrnehmung in der Höhle – und das Prekäre der Vermittlung eines Vermitteltseins ausgewiesen werden. Der einstige Höhlenbewohner vermag die agonalen Institutionen der Hermeneutik und Prognostik, die sich in der Höhle ausgebildet haben – Ehrungen, Lobpreisungen, Auszeichnungen winken demjenigen, der am schärfsten die Gegenstände wahrnimmt, am besten ihre zeitliche Abfolge erinnert und am sichersten aus ihnen die Zukunft errät (516.c) –, nicht mehr zu schätzen. Er kehrt altruistisch in die Höhle zurück, um den einstigen Genossen die andere Welt nahezubringen, die er erfahren hat, und sie zum Verlassen der Ihren zu bewegen. Doch, früher selbst zum Verlassen der Höhle g e z w u n g e n und nun in ihr seinerseits blinder als die an den Lichtmangel Gewöhnten, findet er kein Verständnis geschweige denn Begeisterung für sein Unternehmen. Er wird vielmehr aus der Sicht der Anderen zur verkörperten Infragestellung einer Haltung, die sich eingerichtet hat in der Welt, zu einer gefährlichen Störung des Status quo, die beseitigt werden muss: »Und wenn sie den, der es etwa wagte, sie zu entfesseln und hinaufzuführen, irgendwie in ihre Hand bekommen und umbringen könnten, so würden sie ihn doch auch umbringen?« (517.a). Mit dieser rhetorischen Frage lässt die Dialogfigur Sokrates in paradoxer Weise das Schicksal der extradiegetischen Figur Sokrates aufscheinen. Zugleich wird die Komplexität der extradiegetischen Rahmungen des Kunstmythos sichtbar: Was in der Geschichte in die Problematisierung einer Erkenntnisübertragung mündet, mündet im Dialog in die Skepsis bezüglich des Außenverhältnisses der von vielerlei Ausschlüssen bestimmten *Polis*: »Die Prämissen liegen bei dem, was auch die Ideenwelt als eine Sphäre von Weltkonstanten möglich macht. Das drohende Ende des Sokrates-Typus wie das wirkliche des wirklichen Sokrates beruhen darauf, daß die *Polis* keine Neugierde hat. Sie ist theoretisch autark, wie ihre Göttes es physisch sind. Sie braucht keine Kundschafter nach der wahren Wirklichkeit, keine Funktionäre der *Paideia*.«[78]

Platons Gleichnis hat damit einerseits einen kulturgeschichtlichen Subtext, kennzeichnet die Höhlenexistenz doch eine sich von den Gegebenheiten der Welt abschließende, diese nicht gestaltende, sondern höchstens deutende, unmit-

telbare Erfahrung nicht privilegierende Bewusstseinsstufe: »Erzählung, Ritual und Bilder vertreten auf vielleicht überwiegend magische Weise die Außenwelt und lassen doch mit ihr so umgehen, als ob sie gegenwärtig sei.«[79] Andererseits dient dieser Subtext aber nicht dazu, eine kulturgeschichtliche Lektion zu formulieren. Vielmehr gewinnt die ›mediale Gegenwärtigkeit‹, die Platon vorführt, einen schillernden und beunruhigenden Charakter dadurch, dass es aussieht, als sei nur unter Maßgabe des schon als eigentlich Erkannten eine Beurteilung des Uneigentlichen möglich. Zwar mag man wie Sokrates den Schluss ziehen, es gebe zwei formal zwar gleiche, in ihren Konsequenzen aber ungleiche Störungen der Sehkraft, eine den Übergang vom Licht in die Finsternis, die andere den von der Finsternis zum Licht betreffend. Doch verlagert dieser Schluss nur das Problem, unter welchen Bedingungen denn eine Umkehrung des zur Betrachtung des wahren Seienden fähigen Organs stattfinden könne. Von der medialen Gegenwärtigkeit zur ontologischen Präsenz sich hinzuwenden wird als Ziel, kaum aber als Programm formuliert. Erkenntnis ergibt sich weniger aus inneren Impulsen denn aus äußeren Irritationen.

Die Figur des Höhlenrückkehrers ruft das Paradox einer Epistemologie der Wirklichkeit auf den Plan. Kein Zufall deshalb, dass sie in der Rezeption preisgegeben wurde. Aristoteles, der das Höhlengleichnis aufgreift, schreibt es zugleich um – so zumindest in der Version, die Cicero in *De natura deorum* von der verlorenen Originalschrift überliefert. Hier dreht sich die Geschichte nicht um die Inkommensurabilität zweier Welten. Von vorn herein ist der Charakter des ›Gedankenexperiments‹ (Blumenberg) vorherrschend. An die Stelle gefesselter Höhlenbewohner sind Menschen getreten, die im Innern der Erde »in gut eingerichteten Wohnungen« leben, »ausgestattet mit Statuen, Gemälden und all dem, was die Menschen, die man für glücklich hält, in reichem Maße besitzen«. Sie sind zwar noch nicht an die Oberfläche gelangt, haben aber »durch Hörensagen von der Existenz eines göttlichen Wesens und von einer göttlichen Macht vernommen«.[80] Angenommen wird nun, diese Menschen hätten aufgrund eines Naturereignisses Gelegenheit, das Erdinnere zu verlassen, Erde, Meere und Himmel zu erblicken, Wolken und Winde, Tag und Nacht kennenzulernen, das Zu- und Abnehmen des Mondes, den in Ewigkeit geordneten Lauf der Gestirne zu bewundern – »wenn sie dies sähen, würden sie wahrhaftig glauben, daß göttliche Wesen existieren und daß diese gewaltigen Werke Schöpfungen göttlicher Wesen sind«.[81] Zwar gibt es eine Differenz zwischen den kunstvollen Gebilden, welche die unterirdischen Wohnungen schmücken, und den himmlischen Bildzeichen, an denen die *divina sollertia* zur Erscheinung kommt.[82] Doch das Problem ist nicht, beide zu vermitteln, sondern das Außerordentliche der himmlischen Pracht angesichts sich einstellender Gewöhnung nicht aus den Augen zu verlieren. Keine uneigentliche Gegenwärtigkeit ist preiszugeben, vielmehr ein Hörensagen in

visuelle Gewissheit zu überführen. Kein Kollektiv ist durch einen Einzelnen von der Existenz einer besseren Welt zu überzeugen, vielmehr diese Welt in überwältigender Erscheinungshaftigkeit als unwiderleglich göttlich zu begreifen. Keine (zwanghaften) Grenzüberschreitungen sind zu vollziehen, sondern die Evidenzen anzuerkennen. Das Gedankenexperiment zielt darauf, in einer Ursprungssituation das Allervertrauteste ›noch einmal‹ als das Allergroßartigste zu erweisen – an dem die Differenz von Medium und Medialisiertem hinfällig wird.

V

Ciceros Überlieferung des Höhlengleichnisses setzt mit ihrer Entparadoxierung darauf, den Blick auf das Höhere und Größere, das Schauspiel der Natur zu lenken, das für den Menschen zum Zeichen des Göttlichen werden kann. Ähnlich wird wenig später der unbekannte Autor der Schrift *Über das Erhabene* feststellen: »Von der Natur irgendwie geleitet, bewundern wir nicht die kleinen Bäche […], sondern den Nil oder die Donau und den Rhein und noch viel mehr als sie den Ozean. Und über ein Flämmchen hier, das wir selbst anzünden, staunen wir […] nicht so sehr wie über jene Feuer des Himmels, die doch häufig ins Dunkel tauchen«.[83] Wie bei Cicero ist es eine stoische Naturanschauung, die Größe und Gewalt in den Vordergrund stellt.[84] Sie berührt sich in mehrfacher Hinsicht auch mit dem kommenden Christentum (obschon *De natura deorum* nicht zuletzt aufgrund der Götterpluralität des Titels vor Petrarca wenig Anklang fand): Zum einen weil die Schöpfung nun selbst zum umfassenden Medium göttlicher Selbstmitteilung werden kann, zum andern weil der Übergang aus der sekundären, eingeschränkt medialen Kleinwelt zur primären, übermedialen Großwelt als kosmologisches Ereignis erscheint, das nicht mehr menschlicher Verfügungsgewalt untersteht – das christliche Modell des *Descensus Christi ad inferos* wird daran anschließen. Dieses Modell allerdings bringt zugleich eine Verschiebung mit sich dergestalt, dass die gesamte Welt nunmehr sowohl Höhle als auch Kosmos ist, sowohl Ort der Verdunkelung einer ursprünglichen Lichthaftigkeit als auch Oberfläche einer in allen Belangen sinnvollen Ordnung – je nach Perspektive. Die Christologie verleiht der Spannung zwischen diesen Perspektiven eine zugleich personale und temporale Dimension. In Christus erhält die Vermittlung zwischen der Schöpfung im Ganzen und der Menschheit als ihrer Krönung eine Gestalt, die eine messianische Zeit ankündigt und gleichzeitig aufschiebt. Der *mediator*, der gemäß Augustinus kein *medius* ist, setzt eine Mitte, in der das Erscheinen des Göttlichen mit seiner Anverwandlung ans Menschliche zusammentrifft, in der eine Fülle begegnet, die gleichwohl keine totale Erfülltheit meint, in der Partizipation und Differenz neu gedacht werden können.

Die damit angesprochenen Gleichzeitigkeiten müssen ihrerseits vermittelt werden in Überlieferungen, die es erlauben, Tradition zu begründen. Sie sind damit, soweit sie sich an die Sprache halten, an ein zeitliches Nacheinander gebunden, das sie aber auf eigene Weise übersteigen können. Das Wort, das Cicero in seinem Zitat des Höhlengleichnisses nicht benutzt, um den Gegenpart zu dem nur aus *fama* und *auditio* Bekannten zu markieren, wäre *enargeia* oder *evidentia* – das Wort, das im Lateinischen eher denn *praesentia* den Phänomenkomplex (medialer) Gegenwärtigkeit betrifft, der hier interessiert. Quintilian räumt ihm in seiner Rhetorik eine zentrale Stelle ein: als Begriff einerseits für das »Gleichzeitigkeitserlebnis des Augenzeugen«, das der Redner seinem Publikum verschafft, andererseits für die sprachlichen Mittel, die er verwendet, um sein Publikum in die Augenzeugenschaft hineinzuziehen: Detaillierungen, Anregungen der Phantasie, Präsensformen, Deiktika, Apostrophen, direkte Reden etc.[85] *Evidentia*, das wäre all das, was mit den Mitteln der Sprache sinnlich oder imaginativ zu Erscheinung und Anschauung gebracht werden kann, was *phantasiai* oder *visiones* erzeugt, die den Eindruck erwecken, man sei bei den Vorgängen selbst zugegen.[86] *Evidentia*, das wäre aber auch das, was in einer plötzlichen ›blendenden Erleuchtung‹ Rezipienten zu überwältigen vermag. Es ist dies die Sichtweise des Autors der Schrift *Über das Erhabene*, der anders als Platon Dichtung nicht als Nachahmung und Nachträglichkeit einstuft, sondern als eine andere, gleichfalls ›originäre‹ Natur. Sie vermag die Zuhörer in den Stand zu versetzen, »fast mit Augen zu erblicken«, was des Dichters »Einbildungskraft erschuf« (15,3). Und sie vermag durch ›rhetorische Vergegenwärtigung‹ (*rhetorikè phantasía*) die Zuhörer mitzureißen, sie fortzuziehen »zu dem, was uns in der Vergegenwärtigung überwältigt, wodurch der bloße Tatbestand verhüllt und überstrahlt wird« (15,11).[87]

Damit deutet sich an, was auch für die christlichen Narrative von Präsenz und Absenz keine unwesentliche Rolle spielt: Überwältigung durch ein ebenso wunderbares Sichentziehen wie Erscheinen. Die Evangelien kreisen um eine Absenz, die ebenso prekär wie zukunftsträchtig ist und die verflochten erscheint mit Formen der Präsenz, welche ihrerseits, zwischen Blick, Wort, Berührung und Gemeinschaftserfahrung oszillierend, nicht weniger schillernd sind. In je anderer Weise machen die Texte das nach den situativen Gegebenheiten unwahrscheinliche Fehlen des Leichnams im Grab zum zentralen Ereignis der nach physischen Gesetzen unmöglichen Auferstehung von den Toten. Zugleich schieben sie dem negativen Befund des seinerseits als Mediator dienenden Engels (*non est hic*; Mt 28,5) den positiven verschiedener Erscheinungen nach, die wiederum in den verschiedenen Texten zwischen körperlicher Fassbarkeit (*palpate et videte*; Lk 24,39) und Unfassbarkeit (*noli me tangere*; Joh 20,17) schwanken. Die Absenz wird zum Zeugnis der Präsenz, die sich im gleichen Atemzug von der aisthetischen zur metaphysischen wandelt, deshalb aber auch einer neuen, nunmehr

definitiven Absenz weichen muss: der Himmelfahrt.[88] Die Dynamik zwischen dem zeitweisen Verschwinden des Leichnams und dem endgültigen Entzogensein des Auferstandenen und Aufgefahrenen erlaubt es, um Momente einer variablen Gegenwärtigkeit herum einerseits Evidenzen zu produzieren, andererseits diese den Bedingungen des Irdischen, und das heißt auch den Bedingungen des Sagbaren und des Zeigbaren, zu unterstellen.

In diesem Sinne entwerfen die Evangelien nicht nur Szenarien von Präsenz und Absenz. Sie gestalten auch Modelle, wie solche Szenarien in der Ordnung der Sprache und des Textes so e r s c h e i n e n können, dass nicht einfach eine weitere Ebene der Mittelbarkeit im Spiel ist. Johannes als spätester der Evangelisten geht auch hier am weitesten. Er wechselt zwischen Sehen, Sagen, Nicht-Berühren, Vorzeigen *in medio* der Jünger (*ostendit eis manus*; 20,20) und neuerlichem Sehen, und er verheißt in der Figur des Apostels Thomas die Möglichkeit einer physischen Evidenz (*infer digitum tuum huc*; 20,27), deren Realisierung aber auch schon wieder verunklärt ist: Wir erfahren nur von der überwältigten Anrede des Thomas (*Dominus meus et Deus meus*; 20,28), nichts von einer eventuellen Aktion, Christus seinerseits spricht von einem Sehen, nicht einem Berühren (*quia vidisti me credidisti*; 20,29), der Erzähler verweist auf andere Wunder, die nicht in diesem Buch aufgeschrieben seien. Auf diese Weise wird die Durchdringung von Präsenz und Absenz zu einem Phänomen der Textur.[89] Art der Darbietung und ihrer Selbstüberschreitung kennzeichnen einen Modus, an den spätere Verfasser authentischer Heilsgeschichten immer wieder anknüpfen werden: In die Repräsentation einer notwendigerweise mehrfach gestuften ›medialen Gegenwärtigkeit‹ sind Transgressionen der Schrift und Paradoxierungen der Rede so eingelagert, dass der Text zum Medium des Vollzugs einer ihre eigene Medialität durchstreichenden Gegenwärtigkeit wird.

Die Kehrseite allerdings der Selbstauratisierung von Texten ist, dass diese immer auch als solche durchschaut werden kann. Sie bedürfen deshalb einer nicht-textuellen Evidenz, auf die sie zumindest verweisen können. Gegenwärtigkeit spielt sich damit in der Spannung ab zwischen dem, was ein Medium d a r s t e l l e n, und dem, was es e r s c h e i n e n lassen oder ü b e r t r a g e n kann. Medialität wiederum hat performativen Charakter, indem sie beansprucht, das, auf das sie sich bezieht, zugleich hervorzubringen. Die Geschichte der christlichen Religion, und nicht nur dieser, ist gekennzeichnet durch eine konstitutive Rolle des Unsichtbaren, von dem her die mannigfachen Versuche des Sichtbarmachens ihre Dynamik gewinnen.[90] Eine dominente Rolle dabei, die hochkomplexe narrative Balance von Präsenz und Absenz materialiter je neu zu verankern, übernehmen seit dem frühen Christentum die Heiligen und ihre Reliquien.[91] Sie füllen die Lücke, die der transfigurierte Körper des Auferstandenen und Aufgefahrenen hinterlassen hat. Als Metonymien machen sie den ganzen Körper in einem Teil realpräsent.

Überdies authentisieren sie eine Geschichte, die ihrerseits als Wiederholung der Christusgeschichte erscheinen soll. Da Wiederholungen aber immer auch Unterschiede und Abweichungen mit sich bringen, sind Institutionalisierungen nötig, das Verhältnis von Reliquien und Geschichten je neu auszutarieren. Zwar schreibt man den Reliquien *praesentia* und *virtus* zu und verknüpft so die Möglichkeit eines Erscheinens mit der einer Übertragung.[92] Doch deren Wirkung bindet man wiederum an ein umfängliches Bündel von Faktoren und Kriterien, die eine Kontrolle der ›Produktion von Präsenz‹ erlauben.[93]

Zwei Aspekte werden hier greifbar, die für die Folgezeit enorme Bedeutung besitzen: zum einen die Ausbildung eines Zeichenbegriffs, in dem semiotische Dimension (Differenz von Signifikant und Signifikat) und ontologische Dimension (Identitäts- oder Partizipationsverhältnis von Signifikant und Signifikat) ineinander umschlagen können, zum andern die Vorstellung einer prinzipiellen Omnipräsenz von Heil, die aber konkret von einer Fülle sozialer, politischer, theologischer und generell institutioneller Faktoren abhängt. Um ein immer neues Präsentwerden des Heils zu konzeptualisieren, ist es erforderlich, immer neue Modelle von Transzendenz-Immanenz-Durchdringungen auszuarbeiten. Bücher, Schriftstücke und Schriftformen machen eine im Transzendenten verankerte Geltung in ihrer Materialität greifbar und machen zugleich diese Materialität für Bedeutungszusammenhänge durchsichtig. Gebet, Liturgie und Kommunion, Heiligen- und Reliquienverehrung, Vision und Apparition stellen eine Gegenwärtigkeit des Göttlichen her, die sie zugleich je neu diskursivieren. Das geschieht zum Beispiel im Hinblick auf Christusbilder oder materielle Zeugnisse wie die Vera icon, das Schweißtuch der Veronika, seit dem 12. Jahrhundert im Abendland populär.[94] Es handelt sich um einen Abdruck, der kein Bild ist, ein Gesicht, übertragen in ein materielles Medium, das Dauer ermöglicht und einen Ursprungsmoment bewahrt, einen Blick, der das Objekt zum Stellvertreter eines anderen (paradoxen, nämlich menschlich-nichtmenschlichen) Subjekts macht. Das Tuch ist ein Zeugnis der historischen Anwesenheit eines nunmehr Abwesenden, das paradoxerweise nur aufgrund dieser Abwesenheit überhaupt Zeugnis sein kann. Es ist ein immanentes Produkt einer Transzendenz, hergestellt ohne Dazwischentreten menschlicher Techniken und Medien – doch selbst ein Medium im mehrfachen Sinne: als Kontaktreliquie, in der ein Ursprungsmoment der christlichen Heilserneuerung aufbewahrt ist und von der ihrerseits Abbilder gemacht werden können, und als Heilsquelle, die aber (wie Reliquien auch) wiederum der Texte bedarf, welche den authentischen Charakter des Tuches je neu garantieren oder, anders gesagt, zu ihren je eigenen Anverwandlungen der Heilsgeschichte benutzen.

Eine andere Möglichkeit, das Spannungsfeld zwischen Herstellung und Diskursivierung von Gegenwärtigkeit auszuloten, bestand im Hinblick auf die Konzeption sakramentaler Wirklichkeit – zum Beispiel in der Eucharistie. Sie stellt aus neu-

zeitlich-moderner Perspektive sicherlich d a s Paradigma einer nicht nur medialen Gegenwärtigkeit, nämlich einer realen Präsenz dar. Bei genauerem Blick erweisen allerdings sowohl die Schriften des ersten und zweiten Abendmahlstreits als auch die Diskussionen im Umfeld der Formulierung des Transsubstantiationsdogmas (1215) und die eucharistischen Traktate und Predigten des späteren Mittelalters die Vielschichtigkeit eines Phänomenkomplexes, bei dem die Frage der Realpräsenz selten das Hauptgewicht trägt. Viel mehr hingegen scheint man über Aspekte von Brot und Wein, Gedächtnis und Zeichenhaftigkeit, Individuation und Intelligibilität, Substanz und Akzidenz diskutiert zu haben.[95] Es drängt sich damit die Vermutung auf, erst im Gefolge der reformatorischen Positionen, die eine Identität von Signifikant und Signifikat ablehnten, hätte die ›Realpräsenz‹ jene hervorstechende Kontur erhalten, die wir bis heute in ihr sehen – die aber nicht zuletzt ein Effekt der protestantischen Markierung katholischer Alterität wäre.[96]

Schon im 9. Jahrhundert bei Paschasius Radpertus, rückblickend die Gründerfigur eines ›sakramentalen Realismus‹, erfolgt die Begründung der Aussage, dass das Sakrament den wahren Leib und das wahre Blut Christi darstelle, mit subtilen zeichentheoretischen Überlegungen. Sie laufen darauf hinaus, zwar einerseits dem Sakrament den Bildcharakter nicht abzusprechen, andererseits aber das Bild in die Nähe eines Abdrucks zu stellen und das Verhältnis von Bild und Wahrheit als im Falle Christi sowohl von Differenz wie von Identität geprägt zu erweisen. Paschasius benutzt das Beispiel der Schrift, um das Paradigma des Gottessohnes zu erläutern: So wie die Kinder lesenlernend sich von den materiellen Buchstaben zum geistigen Sinn der Schrift bewegen, so gelangt der Gottsuchende vom Bild oder Abdruck des Vaters im Sohne zum Vater selbst, gleichzeitig erkennend, dass auch dem Bild oder Abdruck selbst schon die Wahrheit innewohnt. Auf die Buchstaben bezogen: Auch wenn der Sinn sich erst im Hinausgehen über die Materialität erschließt, liegt er doch nicht jenseits von dieser, sondern in ihr selbst – so wie das Göttliche »sich unseren Sinnen versichtbart, damit wir das i n i h m Verborgene erkennen«.[97] Paschasius insistiert zwar darauf: »das wahre Fleisch Christi, das gekreuzigt und begraben wurde, ist wirklich das Sakrament seines Fleisches, das durch den Priester auf dem Altar auf Christi Wort hin durch den Heiligen Geist in göttlichem Auftrag konsekriert wird.«[98] Doch die Fülle der beteiligten Instanzen signalisiert: Es geht um keine naiven substanziellen Identitäten, die geistige Durchdringung und Erfassung muss als notwendiges Komplement zur ontischen Identität hinzutreten, um diese als solche zu ›realisieren‹.

Umstritten zwar, aber immerhin heute noch in über 120 Handschriften erhalten, lässt der Traktat *De corpore et sanguine domini* erkennen, wie eine Gegenwärtigkeit zu denken versucht wurde, die zwar in verschiedener Weise als medialisierte erscheint, aufgrund des ontologischen Charakters des Mediums aber von einer absoluten Gegenwärtigkeit nicht kategorial geschieden ist. Im einzelnen waren

die Positionen in Bezug auf das Eucharistiesakrament nicht weniger nuancenreich als die ihnen verwandten, die sich mit mentalen Repräsentationen beschäftigten: Manche sahen den repräsentierenden Geist die Form des repräsentierten Objekts annehmen und beide durch eine essentielle Ähnlichkeit verbunden, andere gingen von nicht der Sache ähnlichen Konzepten aus, die allerdings, obschon als Zeichen fungierend, von den Objekten verursacht werden.[99] Das zeigt, dass, egal ob man ein Übertragungs- oder ein Berührungsverhältnis annahm, eine Gegenwärtigkeit nicht trotz des Medialen, sondern im Medialen vorgestellt werden konnte. Die irdischen ›Medien‹ wiederum konnten sowohl als Veranschaulichungen des heilsvermittelnden Prozesses wie als dessen Übertragungen auf das Vorliegende (Bild, Schrift, Objekt) gelten. Und dementsprechend ist das sakramentale Präsenzgeschehen keines, das sich diesseits oder jenseits des Hermeneutischen vollzöge. Es dient im Gegenteil dazu, eine bestimmte Hermeneutik der Geisterfülltheit überhaupt zu begründen. Doch gewinnt es dabei eine Abstraktheit, die dazu herausforderte, Präsenz nicht nur ontologisch zu konzipieren, sondern auch aisthetisch zu konkretisieren.

Das ist es, was im hohen Mittelalter passiert. Mit dem Aufkommen der Passionsfrömmigkeit sowie einer individuellen, mystischen, geschlechterspezifischen und auf Laien ausgerichteten Spiritualität werden seit dem 12. Jahrhundert neue Formen der Nähe wirksam. Sie gehen mit Präsenzstiftungen im Raum des Intimen wie des Öffentlichen einher. Der Zisterzienser Caesarius von Heisterbach etwa bringt in seinem *Dialogus miraculorum* (um 1220) nicht nur die Funktion des Eucharistiesakraments als memorial institutionalisierter Substitution einer Absenz auf den Punkt.[100] Er füllt auch ein ganzes Buch mit Mirakeln, die, um die Eucharistie und die Hostie kreisend, das realsymbolische Geschehen in materiell-visuellen Erscheinungen greifbar machen: Ein Priester, der eine Hostie bei der Kommunion aus der Hand fallen lässt, muss erschrocken erleben, dass auf einem von ihr berührten Ziegel Kreis und Buchstaben erscheinen, »wie es geschieht, wenn ein Siegel in weiches Wachs gedrückt wird« (9,14). Ein anderer, der an der Realität des im Sakrament enthaltenen Leibes zweifelt, bekommt in ihr ein Stück rohes Fleisch zu Gesicht. Daneben wird die Hostie immer wieder zur Erscheinungsfläche – von Blut, Licht und Süße, des Christkinds in der Wiege, des Erlösers am Kreuz oder seines Herzens als Metonymie von Lieben und Leiden. Die Hostie ist gleichermaßen ein opakes Objekt, in dem sich das ganze Heilsgeschehen in göttlicher Gegenwärtigkeit konzentriert, und eine diaphane Fläche, aus der dieses Geschehen in mediale Gegenwärtigkeiten zentraler Momente seiner Geschichte freigesetzt werden kann. Die Eucharistie ist gleichermaßen ein symbolisches und ein substanzontologisches Ereignis.[101]

Caesarius markiert damit einen wichtigen Punkt sowohl in der allgemeinen Entwicklung der Frömmigkeitspraxis, die in der Folgezeit zu immer neuen

Präsenzstiftungen führen wird, als auch in der speziellen Entwicklung textueller Präsenzphantasmen, die vor allem die Literatur des 13. Jahrhunderts vielfach ausgestalten wird. Minnelyrik spielt mit Präsenz-Suggestionen, die sich gleichzeitig als fingiert erweisen.[102] Heldenepik und höfischer Roman operieren mit der Präsenz von Figuren, deren Aura ihren Körpern ablesbar ist. Doch zeigen sie diese Präsenz zugleich als eine prekäre, die sich je neu durch Störungen hindurch bestätigen muss bzw. an der je neu die fragilen Grundlagen einer auf Sichtbarkeit gegründeten Welt vorgeführt werden können. Die Texte reizen die Spannung aus zwischen den beiden grundlegenden mittelalterlichen Modellen der Körpersemiotik: hier die Übereinstimmung, dort die Diskrepanz zwischen Außen und Innen, die beide gleichermaßen ethisch oder heilsbezogen gelesen werden können.[103] Und sie schaffen dabei raffinierte Kippfiguren zwischen einer ›vollen‹ und einer ›vermittelten‹ Gegenwärtigkeit.[104] Wunderbare künstliche Objekte und gestaltete Räume verleihen Abwesendem oder Totem eine berückende Lebendigkeit.[105] Aufgeladene und ausgestellte Zeichen sorgen für metonymische Verdichtungen.[106] Inszenierte Schriftstücke und Bildwerke spielen mit medialen Paradoxien, mit dem Verhältnis von Materialität, Aura und Signifikanz.[107] Rhetorische Figuren erzeugen einen Glanz der Oberfläche.[108] Helden werden individualisiert durch die Imagination, die sich an ihnen entfaltet. Gottfried von Straßburg lässt seinen Tristan zunächst an der im Hündchen Petitcrü verkörperten synästhetischen Präsenz, sodann an der mit dem Namen Isolde verknüpften Differenz von nomineller Suggestion und realer Differenz verzweifeln und entwickelt daraus eine »Ästhetik der Negation«.[109] Wolfram von Eschenbach gestaltet die Szene, in der Parzival der geliebten Frau anhand der Metonymie dreier Blutstropfen innewird, zu einem »Meisterwerk der Erzeugung literarischer Präsenzeffekte«, einem komplexen medialen »Wirkgeflecht der bildhaften Vergegenwärtigung«.[110] Der Autor des *Prosa-Lancelot* zeigt einen Helden, der »sich über die Abwesenheit von Guinevra durch die Gegenwart ihres Bildes tröstet«, das er an die Wand seines Gefängnisses gemalt hat und das ihm die Illusion vermittelt, er würde jene selbst umarmen.[111] Richart de Fornival beschreibt in seinen *Bestiaires d'amour* das Präsentwerden des Ichs bei der geliebten Dame mittels einer übersandten Bild-Text-Kombination, die *quant je ne serai present* […] *me rende a vostre memoire comme present*.[112]

Hier wie anderswo besteht der Reiz der Präsenzeffekte in ihrer Intensität, die allerdings nicht einfach die eines äußerlichen Erscheinens ist, sondern die eines innerlichen Vollzugs – dies verbindet die weltlichen Texte und Bilder mit den geistlichen Diskursen. Dem Akt des Präsentwerdens bleiben Momente der Differenz oder der Diskrepanz, der Unvollkommenheit oder der Uneigentlichkeit eingeschrieben. Die Fülle ist an die Bedingungen der Zeitlichkeit gebunden, aber als deren Überschreitung gedacht. Gegenwärtigkeit besitzt damit immer einen Charakter sowohl des Mangelhaften wie des Verheißungsvollen. Und dies ist der

Verwendungsgeschichte des Ausdruck selbst ablesbar. Anders als lat. *praesentia* bezeichnet mhd. *gegenwertecheit* nicht nur zeitlich die Situation zwischen Vergangenheit und Zukunft und räumlich das Moment einer anwesenden Wirkung, sondern auch Dimensionen der Gegnerschaft, der Agonalität, des Widerstands.[113] Der Ausdruck bezieht sich auf Momente von Geltung, die in einer auf Kommunikation unter Anwesenden gegründeten Kultur der Durchsetzbarkeit im Hier und Jetzt bedarf, im Angesicht dessen, das ihr entgegensteht. In diesem Sinne hat er Konjunktur, wie es scheint, seit dem 12. Jahrhundert zunächst im rechtlichen Kontext, wo durch Anwesenheit und Zeugenschaft Geltung hergestellt wird, sodann im onto-theologisch-mystischen, wo die Beziehungen zwischen Gott, der Welt, dem Menschen und der Seele in Paradoxien versprachlicht werden. ›Gegenwärtigkeit‹ – das meint hier zum einen die überzeitliche, universale Gegenwärtigkeit Gottes, zum andern die zeitliche, partikulare, die der Mensch im Jetzt und als Jetzt erfährt und in der er wiederum die Transzendenz punktuell erfährt: zum Beispiel anhand von Erscheinungsformen, die Göttliches gegenwärtig machen.

Diese Formen stehen immer in einer Beziehung zu semiotisch-hermeneutischen Bedingungen und situativen Kontexten: Man denke an die vielumkämpften Stigmata des Hl. Franziskus – sie machen zwar eine unmittelbare Übertragung des Göttlichen und der Heilsgeschichte auf den Auserwählten sichtbar, stellen aber zugleich als erster derartiger Übertragungsvorgang in der Geschichte der Christenheit einen prekären Akt dar. Ihn zu authentisieren hatten Befürworter wie Bonaventura ein komplexes Geflecht aus skripturalen, memorialen und visuellen Momenten herzustellen.[114] Die Erscheinungsformen des Göttlichen entfalten dementsprechend ihre Macht erst im Raum der Memoria oder der Imagination, der Seele oder des Geistes. Mystische Spekulation gewinnt daraus ein subtiles Ineinander von Identitäten und Differenzen. Wenn Meister Eckhart von dem *praesens nunc* oder *gegenwertig nû* spricht, benutzt er eine Kategorie, in der Zeitenfolge wie Dauer überschritten sind und zugleich das Sein Gottes und die Teilhabe an diesem Sein seitens des Menschen konvergieren.[115] Das ›gegenwärtige Jetzt‹ ist als ›Fülle der Zeit‹ begriffen, in und mit der sich der Seele die absolute Präsenz als Ereignis der Erkenntnis vermittelt. Das Gegenwärtige erscheint als dasjenige, das dem Subjekt in seiner Aktualität verfügbar und gleichzeitig von den aktualen Einschränkungen befreit ist – sofern die Seele ihren eigenen Gegenwartsbezug, ja überhaupt ihre Zeitgebundenheit zu transzendieren vermag. ›Gegenwärtigkeit‹ meint somit mehr denn ein Hier und Jetzt des Göttlichen oder eine Realpräsenz des Gottessohnes in der Eucharistie. Sie ist eine der Kategorien, in denen das göttliche und das menschliche Sein, der innertrinitarische Modus des Weltbezugs und der innerseelische der Gotteserfahrung aufeinander bezogen werden können.[116]

Schon bei dem Eckhart-Schüler Heinrich Seuse indes verschiebt sich diese hochabstrakte Bestimmung von Gegenwärtigkeit in Richtung auf die in der imagina-

tiven Bildhaftigkeit des Sakraments erfahrene leibliche Gegenwart Christi und generell in Richtung auf Zeichen, Erscheinungen und Visionen. Die Begriffe des Gegenwärtigen bewegen sich nun im Spannungsfeld von Erfüllung, Sehnsucht und Entzug. Die ontologische Semantik wird überformt durch eine perzeptive, ja mediale, die mit der raum-zeitlichen Intensivierung der göttlichen Gegenwart auch deren Flüchtigkeit bzw. Vermitteltheit deutlich werden lässt. Komplexe Transformationsprozesse dienen dazu, äußerlich und innerlich Bildhaftes in wahrhaftige Bilder des Göttlichen und schließlich in eine mystische Bildlosigkeit zu überführen.[117] Wie für Seuse gilt auch für andere Teile der spätmittelalterlichen Frömmigkeitskultur: Heil gegenwärtig zu machen heißt, die Grenzen des Diskursiven und des Präsentischen beständig gegeneinander zu verschieben und in den vielfältigen Modalitäten imaginativer und virtueller Präsenz engzuführen.[118] Es sind zwei Seiten ein und derselben Münze, wenn in Andacht, Liturgie und Spiel zum einen eine Steigerung körperlich-materieller Präsenz, zum andern eine Verschiebung ins Innerliche, Memoriale und Symbolische zu beobachten ist.[119] Beide bewegen sich zwischen dem Gegenwärtigmachen des Heilsgeschehens und dem Sichhineinversetzen in dieses. Klassisch sind die Formulierungen des Johannes von Caulibus in den enorm wirkungsreichen, Bonaventura zugeschriebenen *Meditaciones Vitae Christi*: »Beachte hier und erinnere dich, […] bei allem, was gesprochen wird oder geschieht, wie gegenwärtig zu sein. […] Habe auf alles acht, als ob du dabei wärest. […] Sei geistigerweise mit gespanntester Aufmerksamkeit zugegen. […] Begreife dich bei den Ereignissen so gegenwärtig, wie wenn sie sich in deiner Anwesenheit zugetragen hätten.«[120] Auf der anderen Seite warnt ein Autor wie Gert Groote, ebenfalls im 14. Jahrhundert, davor, sich zu sehr an das sinnlich Vergegenwärtigte zu verlieren. Als Gegenmittel schlägt er vor, immer wieder gezielt die Präsenzillusion zu durchbrechen: »wenn man sich Christus oder seine Handlungen gegenwärtig vorstellt, ist es nicht unnützlich, dem gelegentlich etwas entgegenzusetzen, das die Gegenwärtigkeit Christi aufhebt, verhindert, dass unsere Augen von sinnlichen Phantasmen getäuscht werden, und uns von der aktuellen Gegenwart Christi und seiner Handlungen auf irgendeine Weise im Geiste abzieht.«[121]

Nicht nur hier, wo die Bilder als Zeichen eines vergegenwärtigten Vergangenen begriffen sind, auch dort, wo das Reale des Präsenten betont wird, zeigt sich: Kein schlichter Illusionismus bildet das Ziel der Meditation, wohl aber gibt es eine Tendenz, dem sinnlich Gegenwärtigen hohe Bedeutsamkeit zuzumessen. Die Zeitgenossen reagierten darauf in verschiedener Weise. Kritisch befragt wurde im pastoraltheologischen Kontext die Rolle von Bildern in Kult und Andacht.[122] Aspektreich diskutiert wurde in philosophischen Zusammenhängen der Status mentaler Repräsentationen (s. o.). Ausdifferenziert wurde die Beziehung zwischen Bild und Körper.[123] Es entstanden verschiedene Modelle einer gesteigerten

Imaginationskraft, die Äußerliches in Innerliches überträgt, in der Praxis aber jederzeit wieder in körperliche, mimetische Akte münden konnte: Aus zahlreichen Viten von Nonnen ist bekannt, wie die einzelnen Momente der Passion Christi en détail nachvollzogen wurden.[124] Die Inspiration zu den imaginativen wie den körperlichen Angleichungen ans Heilsgeschehen speiste sich aus bildhaften Texten oder textbezogenen Bildern und gedieh nicht zuletzt in jenen klösterlichen Abgeschlossenheiten, in denen andere Formen von Teilhabe, Nähe und Präsenz sowohl möglich als auch nötig waren.[125] Sie wurde auch nicht in Frage gestellt dadurch, dass im 15. Jahrhundert in zunehmendem Maße entindividualisierte Typen (Andachtsbilder, Einblattdrucke, Pilgerzeichen) die Frömmigkeitskultur bestimmten. Im Gegenteil: diese erlaubten neue Individualisierung, spezielle Aneignung, besondere Effizienz. Zum Faszinosum wurde die Möglichkeit, eine nicht nur singuläre, ortsgebundene Gegenwärtigkeit zu stiften, sondern mit den Mitteln mechanischer Vervielfältigung Muster für die Erzeugung von Gegenwärtigkeit zu schaffen. Private Individualfrömmigkeit und öffentliche Schaufrömmigkeit standen in enger Wechselwirkung. Auch das geistliche Spiel, obschon zunehmend auf die »inszenierte Präsenz des Erlösers« setzend,[126] richtet sich nicht allein auf die äußerliche Vergegenwärtigung und aktualisierte Veranschaulichung des Heilsgeschehens. Es sucht zwar die Nähe zu den Präsenzformen von Kult und Liturgie,[127] hebt sich zugleich aber auch von diesen ab. In seinen Aufzeichnungsformen stellt es eine Performativität anderer Art dar und bietet die Möglichkeit, sich das Heilsgeschehen imaginativ, meditativ und memorial zu eigen zu machen.[128] Wie andere Medien des Heils umkreist es die Verheißung einer Präsenz, die einerseits an ein konkretes Hier und Jetzt gebunden sein, andererseits immer auch über dieses hinausweisen soll.

Signifikantes Beispiel dafür sind die Vera-icon-Darstellungen, die an das Ereignis der Passion erinnern, einen Kontakt mit dem heiligen Körper Christi vermitteln und zugleich eine Beziehung zum seit 1200 in Rom situierten ›Archetyp‹ darstellen. Die Vera icon führt das Moment der Begegnung mit Christus im Blick und dasjenige einer authentischen Repräsentation im Abdruck zusammen. Sie dient, auf Altären dargestellt, als Verbindungsglied, zwischen historisch-einmaligem und gegenwärtig-wiederkehrendem Heilsgeschehen. Sie dient aber auch, seriell hergestellt, als miniaturhafter Heilsträger, und, künstlerisch ausgestaltet, als Modell der Arbeit am Paradoxon heilsgeschichtlicher Präsenz: Das Antlitz, aus dem Tuch heraustretend, verkörpert die Hoffnung, die Repräsentation des Abdrucks auf das Urbild hin zu übersteigen. In der frühen Neuzeit ist es dann wiederum gerade die Flüchtigkeit des Abdrucks, die dem Paradoxon fassbarer Unfassbarkeit angemessen scheint: Materialität und Immaterialität erweisen sich als Kippfigur.[129]

Ein anderes Beispiel sind die seit etwa 1400 auftretenden Darstellungen der sog. ›Gregorsmesse‹, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu den prominen-

testen Formen religiöser Bilder überhaupt gehörten.[130] Sie beziehen sich auf die Geschichte einer Erscheinung Christi vor Papst Gregor, gestalten das Ereignis aber unterschiedlich aus: Mal sieht man den Papst allein betend vor Christus, der meist als Schmerzensmann gezeigt wird, mal sieht man ihn im Kontext von Assistenzfiguren und liturgischen Geräten, die auf den Rahmen einer Messfeier verweisen, mal treten weitere Bildelemente (Arma Christi, Vera icon) hinzu. Neigte die frühere Forschung dazu, in der Gregorsmesse eine Veranschaulichung des Dogmas der Transsubstantiation zu sehen, geht man heute eher davon aus, dass die Messe, die häufig auf von Laienbruderschaften gestifteten Altären, in privaten Stundenbüchern und auf bürgerlichen Epitaphien vorkommt, allgemeine Fragen aufgreift, welche die populäre wie die gelehrte Frömmigkeit der Zeit beschäftigten: das Verhältnis von Anschauen und Hindurchschauen, die Rolle einer sowohl evidenten wie prekären, sicheren wie ungewissen Präsenz.[131]

VI

Um 1500 zeichnet sich eine neuartige Ambiguität im Verhältnis von Medialität und Präsenz ab.[132] Einerseits sorgen die vielfältigen neuen medialen Formen für neue Möglichkeiten, Heil gegenwärtig zu machen und zu übertragen. Andererseits lädt sich das auch zuvor immer wieder verhandelte Spannungsfeld zwischen einem semiotischen und einem ontologischen Zeichenbegriff in einem Maße auf, dass die Vermittlung zwischen beiden zum Problem werden kann. Die Ausgestaltung des Bereichs von Innerlichkeit und Memoria, Subjektivität und individueller Erfahrung ist ebensosehr Lösungsmittel wie Teil des Problems. Sie stellt zwar einen ›Raum‹ zur Verfügung, in dem das gegenwärtig Werdende aus der Dichotomie von Realem und Medialem herausgenommen erscheint. Doch verschiebt sie zugleich das Problem auf das erkennende und wahrnehmende Bewusstsein, das nun in sich und für sich den Status des ihm gegenwärtig Werdenden zu klären hat. Oder anders gesagt: In dem Moment, in dem sich in neuem Maße mediale Gegenwärtigkeiten etablieren, werden sie zwar als an einer absoluten Präsenz teilhabend gedacht, tragen aber auch schon den Sprengsatz in sich, Mediales und Absolutes auseinanderzureißen.

Die Reformation, in der jener Sprengsatz sich entlädt, räumt mit den Ideen eines ontologischen Zeichenbegriffs und eines sakramentalen Realismus weitgehend auf. Die Reformatoren lehnen fast alle mit den Kultbildern auch die eucharistische Realpräsenz ab. Doch entwickeln sich verschiedene Übergangs- und Vermittlungsformen, in denen zumindest Modelle innerer Gegenwärtigkeit fortleben. Huldrych Zwingli etwa neigt in seinen letzten Jahren, was die Abendmahlslehre angeht, »zu einer *fidei contemplatio*, die annimmt, daß die bildhaften Zeichen bis

in den Geist eindringen und dort so deutlich gesehen werden, *ut ea velut praesentia re ipsa habent*.« Er zielt auf »eine solch intensive Vergegenwärtigung der Heilszusage Jesu, daß die Gefahr der Verdinglichung der gnadenhaften Zuwendung Gottes im Zeichen entschärft wird.«[133] Kaspar Schatzgeyer, ein katholischer Kontroverstheologe, schlägt vor, die Messe als *repraesentatio* und *memoriale* zu sehen, in der das singuläre historische Ereignis deshalb je neu im Glauben gegenwärtig sei, weil Christus selbst über die Differenz der Zeiten erhaben ist: »Darumb auch der Eintrag falsch ist, so etlich sprechen, das pild Herculis ist nit Herculis, darumb auch die gegenwurtigung, die geschieht im Geist, ist nit die wesentlich, die geschehen ist am kreutz. Antwort ich darauff, das nit ein pild der vergangen ist, sondern die vergangen ding selbs, vernewet in dem glauben vor Gott dem Vater, als geschehen sie yetz gegenwurtiglich am kreutz«.[134]

Vollends in der Gegenreformation kommen Momente medialer Präsenzstiftung zu neuer Blüte. Die Jesuiten pflegen das intensive 40-stündige Meditationsgebet über den Leib Christi.[135] Spanische Mystiker und Maler erproben an thematisch bekannten, aber formal radikalisierten religiösen Mustern, Visionserfahrungen als paradoxale Darstellungen des Undarstellbaren zu vermitteln, ohne sich in den Schlingen der Inquisition zu fangen.[136] Die Betrachter werden gleichzeitig als partizipierende und observierende angesprochen. Heilsvermittlung wird als Überschreitung betrieben und zugleich als Vermittlung vorgeführt. Die Wahrnehmung wird von der immanenten Präsenz auf eine transzendente geleitet und zugleich der metapiktorale Charakter des Kunstwerks betont. Gesteigerte Illusionseffekte und gezielte Illusionsbrechungen gehen Hand in Hand, und zwar gerade im Hinblick auf das, was Leon Battista Alberti in seinem kunsttheoretischen Traktat *Della pittura* aus dem Zuständigkeitsbereich des Malers ausschließen wollte: die unsichtbaren Dinge (*cosi quali non possiamo vedere*; I,2). Schon Masaccio hatte wenige Jahre vor Albertis Traktat in seinem Trinitätsfresko von S. Maria Novella in Florenz das neue Modell der Perspektivität, das Alberti ins Zentrum stellte, benutzt, um das Paradoxon eines im Kirchenraum sich öffnenden göttlichen Raums darzustellen, der aber in seiner konkreten Raumkonstruktion nicht logisch fassbar ist.[137] Fra Angelico wiederum betrieb einige Jahre später in seinen Fresken und Gemälden eine raffinierte Verschränkung des Darstellbaren und des Undarstellbaren, die Georges Didi-Huberman »vor aller Repräsentation auf die Präsenz« zielen sah: Diese Malerei wurde »geschaffen, um sich dem Auge zu nähern, es zu verwirren und zu berühren. Sie wurde geschaffen, um die Erfahrung einer *Inkorporation des Bildes* auszulösen.«[138]

So wie Alberti die Leistung der Malerei als ein auf mathematisch-wissenschaftlicher Basis ruhendes Gegenwärtigmachen von fernen und abwesenden Menschen und Dingen betrachtet und dabei die Orientierung an literarischen Vorbildern empfiehlt, so herrscht auch im Bildkonzept der Folgezeit keine Opposition zwi-

schen bildenden und literarischen Künsten vor: Die Künstler orientieren sich am rhetorischen Modell der *enargeia* (*evidentia*) und entwickeln von dort her die Idee einer spezifischen *enargeia* des Gemäldes.[139] Zugleich entwerfen sie im Blick auf die Darstellung des Undarstellbaren, an der die Konzepte von Mimesis ihre Grenze finden, den Anspruch, eine mehr als nur ›mediale‹ Gegenwärtigkeit zu transportieren. An Dürer und anderen wird sichtbar, wie die Kunst durch die Illusion lebensechter Wiedergabe, beispielsweise im Porträt, zum einen Bewunderung hervorzurufen, zum andern dem Künstler selbst eine dauerhafte Gegenwärtigkeit im Bild zu sichern vermag – eine Gegenwärtigkeit, die ihrerseits, wie am Münchner Selbstbildnis von 1500 zu ermessen, mit Transzendenzbezügen operiert.[140] Diese Bezüge sind es zugleich, mit denen das Bild über sich selbst hinausweisen kann, ist doch der Künstler, wie Dürer auf seinem Melanchthon-Bildnis eigenhändig festhielt, in der Lage, zwar die Züge eines Menschen lebendig wiederzugeben, nicht aber seinen Geist einzufangen.[141]

So bleiben denn auch Medien, die eine transzendenzbezogene, mehr als mediale Gegenwärtigkeit anstreben, immer von Unsicherheiten umgeben. Sie können zwar Objekte oder Zeichen mit Intensität aufladen und damit zu Realverkörperungen zum Beispiel einer Liebeseinheit machen.[142] Sie können aber auch die Transzendenz verfehlen oder verstellen. Sie können Präsenzen falscher, trügerischer oder gar dämonischer Art schaffen – wie jene übernatürlichen Phänomene, die der Doktor Johann Faust der *Historia* von 1587 von seinem teuflischen Diener vor Augen gestellt bekommt oder die er selbst seiner Umgebung präsentiert. Zum Beispiel die antike Helena: Faust lässt sie in solcher Schönheit erscheinen, »daß die Studenten nit wusten / ob sie bey jhnen selbsten weren oder nit / so verwirrt und innbrünstig waren sie«.[143] Nicht nur die Studenten aber, denen der Magier ein »Conterfey« zum Weiterkopieren vermittelt, sind durch die Erscheinung gefesselt. Faust selbst verfällt ihr und verschafft sich mit Hilfe seines Geistes die Möglichkeit, nicht nur das mediale Substitut der Begehrenswerten zu besitzen, sondern diese selbst in »ebenmässiger gestalt«. Er zeugt ein Kind mit ihr, das ihm den Blick auf zukünftige Dinge eröffnet, aber mit seinem eigenen Lebensende von der Bildfläche verschwindet.[144] Das protestantische Negativexempel, als das sich die *Historia* gibt, perspektiviert das Problem, nicht nur Menschenunmögliches wissen, sondern dieses auch in voller Präsenz erfahren wollen. Und es entlarvt dieses Problem zugleich als Gelehrtenphantasma: Wer sich nicht mit theologischem Wissen zufriedengeben, vielmehr Himmel und Hölle leibhaft erleben will, verliert sich selbst, sein Seelenheil – und auch das Organ, das die Curiositas am stärksten verkörpert: die Augen, die herausgerissen schließlich in der Stube herumliegen. Doch das Gelehrtenphantasma hat seine eigene Dynamik, wie sichtbar wird an Zusätzen zur Ausgabe von 1589. In ihr findet sich eine Episode, in der Faust die Homerischen Helden seinen Zuhörern gegenwärtig macht (Kap. 51), und eine

andere, in der er verspricht, die verlorenen Komödien des Plautus und des Terenz wiederzugewinnen (Kap. 52). Für wenige Stunden nur möchte er sie »ans Liecht bringen«, lang genug jedoch, um sie von einer Kohorte Schreiber kopieren zu lassen. Die Theologen und Ratsherren weisen dies ab. Sie wollen keine Texte, die man nicht als Bücher »herfür bringen« kann, und so bleibt es bei der bekannten unvollständigen Überlieferung. Der Text weist die teuflischen Präsenzeffekte zurück und nährt doch das Bedauern, dass diese selbst zu guten Zwecken nicht eingesetzt werden können. Das Gegenwärtige beschränkt sich auf das gemäß den Gesetzen Gottes und der Natur Verfügbare. Dessen Überschreitung indes bildet den Untergrund, aus dem die textuellen Energien sich speisen.

Die *Faust-Historia* gehört in ein Umfeld, in dem sich die Formen ontologischer Präsenz auf Arkana verlagert haben, aus denen sie mit Hilfe von Schwarzer Kunst freigesetzt, nicht aber einem christlichen Leben zugeführt werden können. Was der Text seinem Protagonisten zuteil werden lässt, sind Repräsentationen – in jenem Sinn, den das Wort *repraesentatio* in dieser Zeit angenommen hat. Bezeichnete es früher eher ein Verhältnis der Teilhabe denn der Unterschiedenheit, ein – mit Gadamers glücklichem Wort – »Gegenwärtigseinlassen«, so meint es nun eine Verweisrelation, die auf der Trennung von Zeichen und Bezeichnetem beruht.[145] Mit *repraesentatio* lassen sich nun keine realpräsentischen Sachverhalte mehr bezeichnen, die ihrerseits auch nicht mehr ohne weiteres die medialen Formen affizieren. In der trompe-l'œil-Malerei wird das Dargestellte als täuschend echtes Simulakrum präsent, ohne zu einem Realen zu werden: Gerade im Höchstmaß der Illusion erweist sich auch das höchste Vermögen der Kunst.[146] Im barocken Drama wird der Auftritt übernatürlicher Figuren auf die Zwischenspiele ausgelagert, das Erscheinen einer in den Himmel aufgefahrenen Märtyrerin wie Catherina von Georgien erfährt man bei Gryphius aus der Perspektive ihres Widersachers Chach Abbas. Auch für religiöse Themen gilt: »Die Bühne ist nicht die Welt. Das auf der Bühne Aufgeführte verweist auf, vergegenwärtigt, re-präsentiert die Welt«, die Zeichen und Handlungen »verdanken ihre Instituierung dem *ingenium* des Dichters«.[147]

Doch könnte man auch vermuten, dass die Zeichen und Medien, ›entlastet‹ von ihren ontologischen und transzendenten Komponenten, nunmehr in anderer Weise frei geworden seien, eigene Gegenwärtigkeiten zu stiften. In der Tat dienen ja die neuen technischen Möglichkeiten der Visualisierung im 17. Jahrhundert nicht dem Zwecke, ein prinzipiell Unsichtbares sichtbar zu machen. Sie zielen vielmehr darauf, eine »experimentell-mediologische Welt der Beobachtung« zu schaffen, in der es möglich ist, Phänomene zu erzeugen oder zur Erscheinung zu bringen, »die kontrolliert zu beobachten und begrifflich zu synthetisieren sind«.[148] Auf die Skepsis, die Welt einfach aus ihren primären, sinnlichen, nicht wissenschaftlich aufbereiteten Erscheinungsformen zu verstehen, reagiert eine Zurichtung der

technischen Gegebenheiten der Beobachtung, die versprechen, präsent werden zu lassen, was ohne sie noch nicht präsent werden konnte. Das Unsichtbare wird zu einer relationalen Größe, einem Noch-nicht-Sichtbaren, gebunden an den »historischen Stand der technischen Leistungsfähigkeit von Medien, nicht mehr an Scheidungen im Ontologischen.«[149]

Wer nun miteinander wetteifert, sind *scientist* und *artifex*, richtet sich doch in der gleichen Zeit das Interesse zunehmend auch auf die Frage, in welcher Weise der Künstler selbst eine andere Natur zu schaffen vermag, in der er wie der erste Schöpfer präsent wäre, oder wie Kunst und Literatur eine spezifische Gegenwärtigkeit zu erzeugen vermögen. Schon die *Faust-Historia* bezieht ihren Reiz aus der Versprechung des ungenannten Autors, seinen Lesern und Leserinnen ein unerhörtes, schreckliches, von Zauberwerk durchtränktes Negativexempel »für die Augen stellen [zu] wöllen« (Vorrede). Martin Opitz sieht zwar in seiner *Deutschen Poeterey* (1624) die Literatur aus einer ursprünglichen, verborgenen Theologie hervorgehen. Doch ihre historischen, gewachsenen Formen zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie die Natur und die Dinge nicht einfach beschreiben, wie sie sind, sondern »wie sie etwan sein köndten oder solten«. Entscheidend ist ihr imaginäres Potenzial: »Die erfindung der dinge ist nichts anders als eine sinnreiche faßung aller sachen die wir uns einbilden können / der Himlischen vnd jrdischen / die Leben haben vnd nicht haben / welche ein Poete jhm zu beschreiben vnd herfür zue bringen vornimpt«.[150] Das ›Herfürbringen‹ wiederum ist eine Leistung der Rhetorik, die zum Beispiel in der petrarkistischen Lyrik, den weiblichen Körper präsentierend, ein gewaltiges Feld für den innerliterarischen Parergone findet.[151]

Die Literatur nimmt die Entwicklungen der Physikotheologie auf, welche die neuen naturwissenschaftlichen Methoden der Beobachtung und Analyse als Wege zum Begreifen einer in allen Belangen sinnvoll eingerichteten Ordnung versteht. Technisch erweiterte Perspektiven auf größte wie kleinste Phänomene der Welt lassen zum Beispiel bei Brockes (*Irdisches Vergnügen in Gott*, 1721-48) die Allgegenwärtigkeit einer schöpferischen Instanz hervortreten, die allerdings nicht mehr notwendig eine christliche sein muss. Fassbar wird diese Instanz in der Sprache, die eigenschöpferische Qualitäten besitzt: Wenn Brockes die kleine Fliege, das klare Wassertröpfchen oder den weißen Schmetterling beschreibt, zielt er auf ereignishafte Momentaufnahmen von Dingen, deren Präsenz sich in seiner eigenen Schrift erfüllt.[152] Das ›Organ‹, in dem dies geschieht, ist in dieser Zeit nicht mehr das Gedächtnis oder der Geist, sondern die Einbildungskraft (Phantasie).[153] Sie steht auch dort im Zentrum, wo explizit Eigenart und Funktion von Literatur bestimmt werden. Die beiden Schweizer Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger konzipieren 1727 in Umsetzung des quintilianischen Modells die Einbildungskraft als dasjenige Vermögen, das anders als die Sinne, die »uns auf einmal nicht mehr als das Ding vor [stellen], das zu dieser Zeit wirklich vor uns

gegenwärtig ist«, auch sinnlich Abwesendes gegenwärtig macht. Es ist dies zugleich auch das künstlerische Vermögen schlechthin, das Schriften »mit lebhafften Bildnissen und Gemählden belebet, welche den Leser gleichsam bezaubern; Er vergißt darüber, daß er nur die Beschreibung der Sachen lieset, und fällt auf den Wahn, er sehe die Dinge selber vor sich, und wohne den erzehlten Begebenheiten persönlich bey«.[154] Ebenso wie die Malerei hat die Dichtkunst die Möglichkeit, »die Sachen so lebendig nachzubilden, daß ihre Gemälde eben dieselben Eindrücke auf die Phantasie und das menschliche Gemüthe machen, als die natürlichen Gegenstände durch die Kraft ihrer würcklichen Gegenwart thun würden.«[155] Und doch ist sie gegenüber jener in einer Hinsicht im Nachteil, der indes auch zum Vorteil werden kann: Während die Malerei schon einfach aufgrund ihrer aisthetischen Qualität den Eindruck zu erwecken vermag, man sehe das »Urbild selbst gegenwärtig vor Augen«, kommt es bei der Nachahmung im Medium der Literatur auf die Stoffwahl an, um die abwesenden Gegenstände tatsächlich auf überzeugende und ergreifende Weise ›herbeizubringen‹: »Also muß die Kraft und Würkung der Vorstellung auf das Gemüthe unmittelbar von der Materie der Vorstellung herrühren.«[156] Das heißt unter anderem: sich an die Gesetze der Gattungen halten, die Regeln der Ehrbarkeit und der Sitten beachten, neben dem Angenehmen auch das Nützliche im Auge haben.

Die Literatur wird solchermaßen eine zwar eindringliche, aber immer mittelbare Gegenwärtigkeit entfalten können, und auch dies am stärksten, wo sie malerisch verfährt. In dieser engen Verknüpfung der Künste schlummert allerdings auch schon der Keim zu ihrer Trennung. Edmund Burke geht wenig später, wie Bodmer und Breitinger auf die antike Schrift *Über das Erhabene* zurückgreifend, ausdrücklich der Frage nach, inwiefern eine Affizierung durch Worte ohne Erregung der Einbildungskraft durch Bilder möglich sei. Seine Antwort besteht darin, die poetische Sprache aus dem Nachahmungskontext herauszurücken und ihr die Fähigkeit zuzuweisen, durch erhabene Momente, kühne Verknüpfungen und dauerhafte Eindrücke zu wirken. Burke stellt dar, »aufgrund welchen Prinzips« die Wörter »zu Repräsentanten jener natürlichen Dinge werden und durch welche Kräfte sie uns häufig ebenso stark affizieren können wie die Dinge, an deren Stelle sie stehen, – und bisweilen noch bedeutend stärker.«[157] Damit ist einer Differenzierung der Medien und ihren jeweiligen Gegenwärtigkeiten der Weg gebahnt. Lessing beginnt seinen *Laokoon* mit der Feststellung: Beide, Malerei wie Poesie, »stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor«, und entwickelt genau aus dieser scheinbaren Konvergenz ein Modell semiotischer Differenz und medialer Angemessenheit, das allenfalls im Theater eine Verbindung von Poetischem und Malerischem vorsieht.[158]

Die Nachfolgenden arbeiten zwar an der Bestimmung der Eigendynamik der Literatur weiter, suchen aber deren Verheißungen nicht zuletzt doch wieder in der

Beziehung auf andere Künste und deren Lebendigkeiten. Herder leitet die »wundertätige Kraft« der Volkslieder vom »lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder« ab.[159] Novalis sieht die Macht der Fiktion in der Möglichkeit der Re-Präsentation.[160] Schiller verknüpft speziell das Wesen der Tragödie mit ihrem Vergegenwärtigungspotenzial: »Alle erzählende Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatische machen das Vergangene zum Gegenwärtigen«.[161] Er betont aber auch das Hinausgehen des Theoretischen über das rein sinnlich Gegebene: »es scheint auch daß eine selbstständigere Imagination dazu gehört, als um die wirkliche Gegenwart eines Kunstwerks zu empfinden, bei welchem der Dichter und Künstler der trägern oder schwächern Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters zu Hilfe kommt, und den sinnlichen Stoff liefert«.[162]

Auch die Nachahmungsästhetik der Zeit um 1800 beschränkt sich nicht einfach auf eine nachträgliche Gegenwärtigkeit. Sie denkt zum Beispiel die Natur als diejenige Macht, die sich selbst über die Vermittlung des Künstlers und den Prozess der Aemulatio (des Wetteiferns und Übertreffens) gesteigert gegenwärtig macht und zur Erscheinung bringt.[163] Sie schafft aber auch mediale Synästhesien und Konkurrenzen gleichermaßen eindringlicher Art, in denen jeweils in Bezug auf das medial Andere, zum Beispiel Stimme und Musik in der Schrift, eine mediale Überschreitung möglich wird.[164] Wenn der Begriff ›Gegenwärtigkeit‹ nunmehr verstärkt im Kontext der Künste begegnet, geschieht dies in der gleichen Zeit, in der auch der Begriff ›Medium‹ neue Schattierungen erhält. Im 16. und 17. Jahrhundert aus dem Lateinischen in die naturwissenschaftliche und grammatische Fachsprache übernommen, wird er um 1800 auf verschiedene Größen bezogen. Auf den Menschen – so bei Hegel, der ihn als das »allgemeine Medium« begreift, in dem Momente des Wahrgenommenen zugleich vereint sind und auseinander treten.[165] Auf die Natur – so bei Novalis, der sie »als Werkzeug und Medium des Einverständnisses vernünftiger Menschen« auffasst.[166] Auf das Verbreitungsmedium Buch – so bei Schleiermacher, der es als unzureichendes Instrument religiöser Mitteilung betrachtet: »Zuviel geht verloren von dem ursprünglichen Eindruck in diesem Medium, worin alles verschluckt wird, was nicht in die einförmigen Zeichen paßt, in denen es wieder hervorgehen soll, wo Alles einer doppelten und dreifachen Darstellung bedürfte, indem das ursprünglich Darstellende wieder müßte dargestellt werden und dennoch die Wirkung auf den ganzen Menschen in ihrer großen Einheit nur schlecht nachgezeichnet werden könnte durch vervielfältigte Reflexion; nur wenn sie verjagt ist aus der Gesellschaft der Lebendigen, muß sie ihr vielfaches Leben verbergen im toten Buchstaben.«[167] Ist für Schleiermacher die Schrift ein präsenzverstellendes und -verflüchtigendes Medium, träumen die Romantiker umgekehrt von einer Natur, die sich in gegenwärtige Schrift zu verwandeln vermöchte: »Ueberall scheint die Natur ganz gegenwärtig. In der Flamme

eines Lichts sind alle Naturkräfte thätig, und so repräsentirt und verwandelt sie sich überall und unaufhörlich, treibt Blätter, Blüthen und Früchte zusammen, und ist mitten in der Zeit gegenwärtig, vergangen und zukünftig zugleich«.[168] Es ist der Dichter, der die Natur zu dechiffrieren, zu lesen und ihre Bewegung in die der Sprache zu übertragen, die Geschichte in den »Traum einer unendlichen, unabsehlichen Gegenwart« zu überführen vermag.[169]

Die ontologischen Momente von Medium und Präsenz sind also nicht einfach verschwunden. Vielmehr feiern sie als Sehnsucht nach einer ›wahreren‹ Wirklichkeit, nunmehr unter den Bedingungen einer ›kritischen Vernunft‹, verbunden mit einer Faszination für Formen des Erhabenen, Plötzlichen und Unmittelbaren, neue Urstände.[170] Während in der Philosophie die Kategorie der ›Unmittelbarkeit‹ an Bedeutung gewinnt,[171] dient in Kunst und Literatur das, was Umschaltstelle zwischen Transzendenz und Immanenz war, zur emphatischen Selbstpräsentation und zur Profilierung eines innerweltlichen Anspruchs auf quasi-religiöse Affizierung.[172] Auf das vergegenwärtigende Potenzial von Bildwerken, dann seit etwa 1800 verstärkt der Musik verlagert sich die Verheißung eines unmittelbaren Weltzugangs. Diese Verheißung gilt der Möglichkeit, eine ansonsten nicht mehr von absoluten Präsenzen überquellende Welt in ihrer Naturschrift lesbar zu machen, reale Geschehnisabläufe »in das fortwährende Präsens einer imaginativen Stimmung« zu versetzen.[173] Sie wird genährt durch technische Apparate, die der Aufzeichnung von Klängen und Tönen dienen (Chladni), und übertragen auf die Literatur, die im Modell der Hieroglyphenschrift sich selbst zum Ort des Schöpfungssinns erhebt. Allerdings bleibt eben dieses Modell in seiner Sehnsuchtsstruktur kenntlich. Es bleibt bezogen auf eine Vergangenheit, die nicht einfach wiederzubeleben ist.

In Wackenroders *Herzensergießungen* (1796) ist Raffaels ›Erscheinung‹, nämlich das Erlebnis, dass ein unfertiges Madonnenbild eines Nachts »ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden« und von Göttlichkeit erfüllt sei, nur innerhalb verschiedener Rahmungen mitteilbar: als briefliche Wiedergabe eines mündlichen Berichts, den der Erzähler »unter manchem nichtsnützigen bestäubten Pergament« der Klosterbibliothek findet.[174] Von anderen Manuskripten, von der Hand Leonardo da Vincis, bemerkt er, sie warteten »noch auf denjenigen, welcher den Geist des alten Malers, der darin verzaubert schläft, daraus erwecken und aus den lange getragenen Banden erlösen soll.«[175] Die Wiedererweckung steht unter dem Zeichen des Als ob. Die vergangene Zeit liefert zwar die schönsten Beispiele einer Gegenwärtigkeit, in der Gotteserfahrung und Kunsterlebnis sich vermählten, in der das Innere des Künstlers zum Erscheinungsort der Natur, der Welt, des Himmels werden konnte. Doch diese Zeit ist ebenso unwiderruflich vergangen wie das Künstlertum grundsätzlich prekär, gefährdet nämlich zum einen durch seelenlose Nachahmung, zum an-

deren durch künstlerische Depression oder Melancholie. Der Wunsch, in die Vergangenheit zurückzukehren, ist solchermaßen ambivalent. Ihm gegenüber tritt der andere Wunsch, sie lebendig zu machen – in raffinierten Texten, die im Blick auf Malerei und Musik beständig ihre eigenen Grenzen umspielen. Es ist deshalb nicht einfach Skepsis des Spätgeborenen, wenn Eichendorff in seinem *Marmorbild* (1819) den Jüngling Florio zweifeln lässt, ob sich die Fülle einer vergangenen Gegenwart in der gegenwärtigen wirklich wiederherstellen lasse: »›Ich habe mich wohl zuweilen in der fröhlichen Sangeskunst versucht, aber wenn ich dann wieder die alten Meister las, wie da alles wirklich da ist und leibt und lebt, was ich mir manchmal heimlich nur wünschte und ahnete, da komm ich mir vor wie ein schwaches, vom Winde verwehtes Lerchenstimmlein unter dem unermeßlichen Himmelsdom.‹«[176] Es ist dies auch Signal einer Geschichte, die es auf eigene Weise, mit den Mitteln der Sprache, vermag, eine versunkene Welt, das Venusreich, so präsent zu machen, dass ihre Adoleszenzgefährdungen als Unheimlichkeit Wirkung entfalten.

Unheimlichkeit resultiert, wie man an romantischen Erzählungen erfahren kann, sowohl aus der Ineinanderspiegelung von Äußerem und Innerem wie aus der Gleichzeitigkeit von Präsenz und Absenz.[177] Das Subjekt erweist sich zugleich als mächtig, Erscheinungen hervorzubringen, und als ohnmächtig, sie zu beherrschen. Es vermag Welt zu konstituieren, auf deren scheinbar nicht-medialer Rückseite es immer wieder die medialen Abgründe des eigenen Selbst antrifft. Nietzsche hat von dort her die menschliche Existenz als »tief eingetaucht in Illusionen und Traumbilder« gesehen, als beständiges Repräsentieren, basierend auf der Autosuggestion, Übertragungen zwischen Nervenreiz, Metapher und Begriff wären auf nicht-kontingente Weise miteinander verbunden (*Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*). Er hat aber auch diese Existenz in die Spannung von apollinischer und dionysischer Dimension gestellt und eine Verschränkung der klaren Erscheinungen mit ihrer dunklen, brodelnden, triebhaften Rückseite in den Blick genommen. Beinahe in der Sprache des platonischen Höhlengleichnisses formuliert er ein Inversionsmodell von Helligkeit und Dunkelheit, welches das Mediale als Remedium aus der Selbsterkenntnis des Subjekts hervorgehen lässt: »Sehen wir aber einmal von dem auf die Oberfläche kommenden und sichtbar werdenden Charakter des Helden ab – der im Grunde nichts mehr ist als das auf eine dunkle Wand geworfene Lichtbild, d. h. Erscheinung durch und durch –, dringen wir vielmehr in den Mythus ein, der in diesen hellen Spiegelungen sich projiziert, so erleben wir plötzlich ein Phänomen, das ein umgekehrtes Verhältnis zu einem bekannten optischen hat. Wenn wir bei einem kräftigen Versuch, die Sonne ins Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbige Flecken gleichsam als Heilmittel vor den Augen: umgekehrt sind jene Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden, kurz

das Apollinische der Maske, notwendige Erzeugungen eines Blickes ins Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes.«[178]

VII

Von diesem Punkt aus führen verschiedene Stränge in die Moderne. Da ist erstens die Institutionalisierung von ›Medien der Präsenz‹, d. h. von Formen, in denen Vergangenheit so aufbewahrt ist, dass sie zwar als eindeutig vergangen erscheint, zugleich aber in ihrer sinnbildenden Funktion für die Gegenwart deutlich wird.[179] Im 19. Jahrhundert gewinnt zum einen Präsenz einen medialen Index und differenzieren sich zum andern Einzelmedien in einer Weise aus, dass bestimmte von ihnen in besonderem Maße als präsenzerzeugend gelten können. Wilhelm Kaulbachs Motto »Nur Geschichte allein ist zeitgemäß« kann dafür ebenso stehen wie das Aufkommen von Museen und Bildungsstätten, die Einrichtung von Dioramen und Panoramen, die Beliebtheit exotistischer Menschen-, Tier- und Völkerschauen[180] oder die Aufladung ethnologischer Kopien mit einer Energie, welche die Unterscheidung von Original und Kopie verwischt.[181] Der Historismus setzt nicht auf Vermittlung, sondern auf Prägnanz und Plastizität; »Gegenwart und Vergangenheit verwandeln sich in ein synkretistisches Archiv bedeutender Augenblicke«.[182] Auch die narrativen Welten des poetischen Realismus, bei Stifter, Keller oder Raabe, rufen anhand von Familienerbstücken und Antiquitäten, Denkmälern und Schriftstücken »eine von Historischem durchdrungene Gegenwart« auf: »Gerade das Wissen um die Unüberbrückbarkeit der historischen Distanz löst[] kompensatorisch das Bemühen aus, das Vergangene möglichst nahe zu sich heranzuziehen und es in der eigenen Lebenswirklichkeit zu verankern.«[183] Neben dem Reichtum der geschilderten Details und Gegebenheiten entfaltet sich dabei ein Purismus der Sprache, alles Individuelle, Subjektive und Kontingente ausschließend und darauf zielend, in einer nicht-metaphorischen Sprache der Eigentlichkeit die Dinge selbst aufzubewahren und hervortreten zu lassen.[184] Zugleich geht es nicht mehr allein um mediale Effekte als solche, sondern um den Status von Medien in einem Diskurs, der Effekte kontrolliert und verwaltet und die Rahmungen schafft, innerhalb derer zum Beispiel Ansprüche auf Genauigkeit und Wahrhaftigkeit medialer Repräsentation verhandelt werden.

Da ist zweitens die Gestaltung der literarischen, künstlerischen und kulturellen Dynamik des *kairos*, des erfüllten, verdichteten, göttlichen Augenblicks, oder auch des Ereignisses, in dem sinnliche Evidenzen zusammenschießen. Sie nimmt von der Poetik Goethes ihren Ausgangspunkt und findet eine philosophisch-erkenntnistheoretische Entfaltung bei Schopenhauer, der eine Durchdringung von

Subjekt und Welt entwirft – dort, wo die Macht des Geistes sich »der Anschauung hingibt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewußtsein ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude, oder was auch immer«; sich in den Gegenstand verlierend, bleibe das Subjekt als reines, »als klarer Spiegel des Objekts« bestehen – »als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne jemanden, der ihn wahrnimmt«.[185] Man kann dies in den Kontext einer Neuformierung von ›Aufmerksamkeit‹ stellen, die Jonathan Crary als Vermögen, Beliebiges zum Besonderen zu machen, an Manet, Seurat und Cézanne beschrieben hat.[186] Die impressionistische Sichtweise ist dabei nur eine unter vielen. Die Zeit um und nach 1900 kennt reich entfaltete Semantiken des Derzeitigen, Flüchtigen und Zufälligen, des Transitorischen und Auratischen.[187] Manche literarischen Œuvres wie diejenigen Rilkes, Musils oder Jüngers sind von diesen Semantiken durchzogen, andere scheinen gar um sie zu kreisen. Proust entwirft eine Poetik intensiver, ›unwillentlicher‹ Erinnerung, in der zum Beispiel der Sommernachmittag einer besonderen Kammermusik gleicht, die nicht wie menschliche Musik zufällig mit der schönen Jahreszeit verbunden ist, sondern eine Wesensbindung zu dieser besitzt: »née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible.«[188] Hofmannsthal lässt in seinem *Brief* Lord Chandos die prägende Erinnerung an ein Untergangsszenario heraufbeschwören, in der sich fremde und eigene Worte, Literatur und Imagination, Zeitlichkeit und Überzeitlichkeit vermischen und die Rede zur metaphysischen Opferpoetik erhebt: »Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich verschworen habe! Sie entsinnen sich, mein Freund, der wundervollen Schilderung von den Stunden, die der Zerstörung von Alba Longa vorgehen, aus dem Livius? Wie sie die Straßen durchirren, die sie nicht mehr sehen sollen … wie sie von den Steinen des Bodens Abschied nehmen. Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Karthago zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart«.[189]

Und da ist drittens die Entgrenzung und gleichzeitige Selbstbestimmung medialer Formen durch die Bezugnahme auf (andere) Medien und Künste. Sie äußert sich in den Konkurrenzkämpfen und Wechselspielen zwischen Malerei, Photographie und anderen ›Graphien‹, die Wahrheit und Wirklichkeit des Bildes betreffend.[190] Zum Beispiel die Daguerreotypien – die einen taten sie als »uninspirierten, geistlosen Abklatsch der Natur« ab, die andern schrieben ihnen in ihrem Detailreichtum und ihrer Plastizität »eine an Magie grenzende Qualität und Präsenz« zu.[191] Die leuchtenden Abdrucke faszinierten als Möglichkeit, eine Zeit in höchster Lebendigkeit festzuhalten, lösten aber auch eine

fast heilige Scheu aus, die überdeutlichen, metaphysischen Figuren lange anzusehen: Man »glaubte, daß die kleinen winzigen Gesichter der Personen, die auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten«.[192] Für die Literatur zeigt sich die entgrenzende Selbstbestimmung in einem exzessiven Spiel mit Bildern und Klängen, optischen und akustischen Wahrnehmungen, verschiedenen Aufzeichnungs- und Registraturtechniken.[193] Signifikative, evokative und präsentative Zeichendimensionen werden in raffinierter Weise kombiniert – unübertrefflich vielleicht in Flauberts *Tentation de Saint Antoine*, wo sprachliche, bildliche und theatrale, imaginative, visionäre und halluzinatorische Aspekte beständig ineinander umschlagen, mündend in den gewaltigen Präsenzeffekt eines Neubeginns der Welt aus quasi-eucharistischer Theatralität: »Endlich bricht der Tag an; als höbe sich der Vorgang vor einem Tabernakel, rollen sich goldene Wolken zu großen Schnecken und geben den Himmel frei – und mitten darin die Sonne.«[194]
Die Evidenzen, die Texte wie diese schaffen, sind nicht mehr diejenigen einer klassischen oder aufklärerischen Rhetorik. Es handelt sich vielmehr um eine Evidenz des »Verworrenen und Intuitiven, einer überkomplexen Zeichenfülle jenseits der Mangellogik des Begriffs, gleichsam auf der dunklen Rückseite der symbolischen Ordnung«, eine ›Evidenz im Augenblick‹ (Ernst Mach) »als prekärer Schwellenzustand zwischen Bild und Bedeutung, Visuellem und Symbolischem, als unmögliche Grenze des Bewusstseins, […] als ›Sprache der stummen Dinge‹, als Evokation von Bedeutungsfülle im Bedeutungslosen« – die »zugleich Glücksversprechen und schmerzhafte Grenzerfahrung für die rationaler Ordnung verpflichtete Sprache« darstellt.[195]
Die Literatur der Zeit um 1900 sucht die Grenzen des Fassbaren und Fixierbaren, um eine eigene fragile Präsenz und Evidenz zu gestalten. Henry James entwirft in *The Turn of the Screw* (1899) eine Serie unheimlicher Erscheinungen und Begegnungen, geprägt durch eine »living detestable dangerous presence«.[196] Bram Stoker bringt in *Dracula* (1897) das ganze Arsenal zeitgenössischer Aufzeichnungstechniken (Interviews, Zeitungen, Briefe, Urkunden, Codices, Tage-, Notiz- und Logbücher, Telegramme, Stenogramme, phonographische Aufnahmen, Schreibmaschinenabschriften) und Übertragungsformen (Blut, Erde, Transportmittel, Telepathie) ins Spiel.[197] Diese Fülle bildet einen Kontrapunkt zu dem leeren Zentrum des ›discours‹: dem Fehlen eines organisierenden Erzählers oder Herausgebers, aber auch ein Pendant zu dem überdeterminierten Zentrum der ›histoire‹: der Omnipräsenz Draculas. Er, der die Stelle einer negativen Transzendenz vertritt, der Dinge statt mit Worten zu bezeichnen, konkret sichtbar zu machen vermag,[198] kann seinerseits seiner Präsenz nur beraubt werden, indem das Allerheiligste, die Realpräsenz der Hostie, gegen ihn ins Feld geführt wird und die irdischen Medien auf überirdische hin transparent werden. Doch bleibt offen, da sich die positive, christliche Transzendenz nur konjunktivisch bereden

lässt (»if there be indeed a Recording Angel«; Kap. XXIV, S. 350), ob es die alten religiösen oder die neuen medialen Kulturtechniken sind, welche die Präsenz des Negativen im mehrfachen Sinne zu bannen vermögen.

Die Präsenzformen der Literatur operieren im Spannungsfeld von medialer Unheimlichkeit, instabiler Wirklichkeit und ungewisser Sinnlichkeit. Sie basieren auf einer ›Logik des Gespenstischen‹ (›logique spectrale‹), in der Derrida den passendsten Ort der Dekonstruktion sah – »im Herz der lebendigen Präsenz«.[199] Sie dynamisieren die Darstellung zum Beispiel durch ›kinematographische‹ Schreibweisen, welche die Imagination in Bewegung versetzen. Die jüngeren Dichter, denen es um »Lebenserhöhung« und »Erschüttertwerden« geht, träumen davon, so Pinthus 1913, in ihren Entwürfen eine neue ›Tatsächlichkeit‹ herzustellen, »eine unwirkliche, romantische, groteske, abenteuerliche Welt aus dem Gewirr der wirklichen Sätze« heraussteigen zu lassen, in der sich mehr abspiegeln könnte »von unserer wirklichen Erdenwelt, als wir zu glauben vermeinen.«[200] Die Filmschaffenden wiederum träumen davon, genau in der Zeit, in der mit der Zerlegung von Materie in kleinste Teile, der wachsenden Bedeutung von Energien, Kräften und Netzwerken die ›Dinge selbst‹ wissenschaftlich zu verschwinden beginnen,[201] ihnen auf der Leinwand eine neue Präsenz zu verschaffen.[202] Sie widmen sich deshalb nicht zuletzt räumlich oder zeitlich fernen, exotischen oder historischen Stoffen, um an ihnen das Vergegenwärtigungspotenzial des neuen Mediums zur Entfaltung zu bringen.[203] Und sie widmen sich einer Darstellung menschlicher Gesichter und Körper, die in besonderer Weise die Erfahrung einer mit unserem Hier und Jetzt korrespondierenden Existenzweise vermitteln können.

Der filmische Traum von Präsenz verbindet sich mit durchaus epochalen Hoffnungen. Der Simmelschüler Béla Balász huldigt 1925 dem neuen Medium als Erfüllung der »schmerzliche[n] Sehnsucht des Menschen einer verintellektualisierten und abstrakt gewordenen Kultur nach dem Erleben konkreter, unmittelbarer Wirklichkeit«.[204] Und er sieht den Film, mit dem Mienenspiel seiner Schauspieler und der Ausdruckskraft der Großaufnahmen, als Anknüpfung an das Paradigma der Vor-Gutenberg-Ära. Der Mensch der visuellen Kultur »denkt keine Worte, deren Silben er mit Morsezeichen in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationales Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar. Es war die große Zeit der bildenden Künste, da der Maler und der Bildhauer nicht nur Form und Raumverhältnisse zu abstrakten Gebilden komponierte und der Mensch für ihn nicht nur ein Formproblem war. Die Künstler durften Seele und Geist malen, ohne darum ›literarisch‹ zu werden, weil Seele und Geist nicht in den Begriffen steckenblieben, sondern noch restlos zu Körper werden konnten. Das war die glückliche Zeit, da

die Bilder noch ein ›Thema‹, eine ›Idee‹ haben durften, weil die Idee nicht immer vorerst in Begriffen und Worten erschien und der Maler nicht erst nachträglich mit seinem Bilde eine Illustration dazu malte. Die Seele, die unmittelbar zum Körper wurde, konnte in ihrer primären Erscheinungsform gemalt und gemeißelt werden. Doch seit der Buchdruckerei ist das Wort die Hauptbrücke zwischen Mensch und Mensch geworden. In das Wort hat sich die Seele gesammelt und kristallisiert. Der Leib aber ist ihrer bloß geworden: ohne Seele und leer.«[205]

Nostalgisch wie kritisch (nämlich gegen die Formdominanz der zeitgenössischen Abstraktionisten à la Worringer gerichtet) beschwört Balász das Unmittelbare und Nicht-Begriffliche, das Lebendige und Körperliche. Er suggeriert, es gäbe eine Form direkter Kommunikation, bei der Medien nicht als Codierungen zwischen den Menschen stehen, vielmehr als Ausdrucksverstärker die Seelen verbinden. Gedacht werden soll eine Medialität ohne Übertragungsverlust, eine mediale Gegenwärtigkeit ohne den schalen Beigeschmack der verstellenden und verzerrenden Wirkung des Medialen, und gestützt werden soll diese Idee durch einen geschichtlichen Rückgriff, dazu geeignet, den Film zugleich als Medium der Erfüllung zu historisieren und als Medium des Gegenwärtigen zu auratisieren. Der Rückgriff arbeitet mit einer Einklammerung des Gutenbergzeitalters, die sich später bei McLuhan und Flusser wiederholen wird und die den instrumentellen Zug dieser Geschichtsphilosophie des Medialen enthüllt.

Von den späteren Positionen her zeigt sich auch, dass die frühen filmischen Präsenzstiftungen ihrerseits steigerbar waren, ja dass die Etablierung neuer medialer Formen immer auch mit neuen Präsenzverheißungen einherging. Schon 1907 hatte der Schriftsteller Maurice Renard in der phantastischen Erzählung *Der Mann und die Muschel* die phonographische Aufnahme als Medium präsentiert, das verstorbene Freunde besser den Lebenden gegenwärtig zu machen verstehe als die Kinematographie: »Statt schwarzweißer Doppelgängerphantome im Imaginären erscheinen mit der Stimme Körper in einem Realen«.[206] Von dem ab 1925 aufkommenden Rundfunk versprach man sich eine noch raumübergreifendere, grenzenlosere Kommunikation, eine Gemeinschaft der Mit(er)lebenden, eine Verbindung mit anderen Welten[207] – auch wenn ein Kenner wie Rudolf Arnheim schon früh den Distanzcharakter und die ›Blindheit‹ des Rundfunks hervorhob.[208] Im Film wiederum waren es der sich seit 1929 ausbreitende Tonfilm und der Mitte der dreißiger Jahre in aufwändigen Experimenten etablierte Technicolor-Farbfilm, die eine weitere Erhöhung sinnlicher Präsenz ermöglichten und die Differenz zur Photographie verdeutlichten: »Sie bezeugt und erhält zwar Welt und gibt der Erfahrung eine ›Gegenwart‹, aber sie enthält nicht die Gegenwärtigkeit dieser von ihr bezeugten und erhaltenen Welt. Im Gegensatz zum Film und zu den elektronischen Medien konstituiert die Photographie weder ein ›Ins-Sein-Kommen‹ (eine Gegenwart, die sich beständig in Gegenwärtigkeit erschafft) noch

ein ›In-sich-Sein‹ (eine absolute Gegenwart). Vielmehr bewirkt sie die Fixierung eines Gewesen-Seins‹ (eine Gegenwart in der Gegenwärtigkeit, die immer schon vergangen ist).«[209] Der Film hingegen erzeugt durch Kamera und Montage »einen Eindruck existentieller ›Gegenwärtigkeit‹, […] eine ›Gegenwärtigkeit‹ in der Gegenwart, die von ihren Verbindungen mit der Vergangenheit und der Zukunft erfüllt ist.«[210]

Andererseits können wie auch bei anderen mimetischen Formen die stärksten optischen und akustischen Effekte nicht eine konstitutive Flüchtigkeit verdecken. Die Präsenzerfahrung wird im Film begrenzt durch dessen Grundprinzip: Er versetzt Betrachter in einen beweglichen Raum und dort als wahrnehmende Subjekte selbst in Bewegung, so dass sie sich »nicht in einer Konstellation vergangener Gegenwart, sondern in der *aktuellen Gegenwart* eines *virtuellen Raums*« befinden.[211] Das aber führt dazu, dass die Bilder und Töne zwar als Eindrücke bleiben, nicht aber materiell verfügbar sind. Die Realitätseffekte des Spiels, der Farbe oder des Tons können so ambivalenten Charakter gewinnen. Sie können, worauf etwa Robert Bresson hinwies, die Suggestion von Wirklichkeit als solche entlarven und der Intensität des Gegenwärtigen einen schalen Beigeschmack verleihen.[212] In seinen eigenen Filmen versuchte Bresson deshalb, Formen von Präsenz zu stiften, die nicht in einer Einklammerung der filmischen Mittel bestehen, sondern in deren konsequenter ästhetischer Formalisierung: Bild-, Ton-, Licht- und Musikzeichen von hoher Prägnanz, aber ohne eindeutige Denotationen.

Roland Barthes wiederum hat aus ähnlichen Überlegungen heraus die Photographie gegenüber dem Film neu zur Geltung gebracht. Anders als in diesem, in dem das Dagewesensein einer Sache immer zugunsten eines Daseins verschwinde, würde sie in ihr gerade das Bewusstsein eines solchen Daseins wecken, nicht als Illusion, sondern als »reale Irrealität« eines Hier, das keine Gegenwart ist, aber doch eine »stets verblüffende Evidenz« enthält: »So war es also«.[213] In dem in seinem Todesjahr erschienenen Buch *La chambre claire* (1980) ist dies entfaltet. Ausgehend von einem »ontologischen Wunsch« nähert Barthes sich dem Wesen der Photographie rezeptionsästhetisch, in der Unterscheidung zweier Momente des Umgangs mit dem photographischen Bild: auf der einen Seite das *studium* – Hingabe, Gefallen, Beteiligung, »beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit«; auf der anderen das *punctum* – das *studium* durchbrechend, plötzlich, Heterogenes verbindend, aus dem Zusammenhang hervorschießend, irritierend, berührend, verletzend.[214] Dieses zweite Element wäre das inhärent präsentische Potenzial der Photographie: »eine unmittelbare Präsenz« als »Ko-Präsenz« zugleich politischen und metaphysischen Charakters (S. 95). Sie ist jedoch nicht fassbar als so oder so beschaffenes allgemeines Merkmal, sondern nur als ein individuelles, subjektbezogenes: das, was mich auf einer Photographie angeht, anspricht, was mir gegenwärtig, in Erinnerung bleibt.

Mit der Betrachtung einer Photographie verbindet sich damit immer auch eine Zeiterfahrung, genauer die Erfahrung, dass »das Vergangene und das Wirkliche zugleich« begegnen, dass im Medium und zugleich dieses überschreitend »eine Emanation des *vergangenen Wirklichen*« stattfindet: »als *Magie* und nicht als *Kunst*« (S. 99). Der Photographie wohnt damit eine radikale Kontingenz und uneinholbare Momentanität inne. Sie auratisiert dort, wo das *punctum* durchbricht, das vergangene Wirkliche, zugleich authentisiert sie es: Wesenhaft ist sie deshalb anders als Film oder Musik nicht Präsenz selbst, sondern »eine Beglaubigung von Präsenz« (S. 97). Barthes bringt sie mit den klassischen christlichen Typen der Präsenz- und Evidenzerzeugung in Verbindung: dem Beweis durch Berühren seitens des Apostels Thomas und der Fixierung durch Abdruck im archeiropoietischen Schweißtuch der Veronika. Auf diese Weise erscheint die Photographie einerseits als Wiederverkörperung eines alten Prinzips der Gewinnung authentischer Bilder und andererseits als Beginn einer neuen Ära von Bildern ohne Code, aber mit quasi natürlich daseienden Objekten.[215] Doch eben in dieser Doppelung manifestiert sich auch ein weiteres Mal das sich entziehende Wesen der Photographie, das Barthes nur in einem gleichzeitigen Ausstellen und Verbergen des durch sie angesprochenen Subjekts durchqueren kann: Das Bild der eigenen Mutter, im Zentrum der Reflexion über das photographische Bild stehend, bleibt unsichtbar – die eigentümlichen Evidenzen und Präsenzen des Mediums s c h r e i b e n s i c h von einer Absenz her.[216]

VIII

Barthes versucht auf seine Weise, in der Schrift ein ›Denken des Draußen‹ zu vollziehen, dessen Genealogie Foucault von Nietzsche über Mallarmé, Artaud und Bataille zu Klossowski und Blanchot skizziert hat.[217] Seine Überlegungen kreisen um den zentralen historischen Moment, an dem mit technischen Mitteln eingeholt scheint, was frühere Zeiten nur als Ausdruck des Göttlichen denken konnten: die Fixierung eines So-Seins bzw. So-gewesen-Seins, die auf keiner menschlichen Übertragungsleistung basiert und beinahe unendliche Rückwendungen auf das Moment einer vergangenen Vergegenwärtigkeit erlaubt. An diese Konstellation erinnert zu haben in einem Kontext, der Präsenz primär mit Film und Fernsehen verband, war wichtig, weil damit die vielschichtigen Beziehungen des asymmetrischen Paares Präsenz und Absenz und die räumlich-leiblichen wie zeitlich-historischen Aspekte von Gegenwärtigkeit neu bewusst gemacht wurden. Und diese Erinnerung bleibt wichtig, nicht zuletzt im Hinblick auf die Entwicklung, die Barthes höchstens ahnen konnte. Die elektronischen Medien vermögen alle anderen Medien in sich zu integrieren und sie zu simulieren. Sie setzen dabei aber auch eine Gegenwärtigkeit

in Szene, die »weder (wie die Photographie) einen objektiven Besitz von Welt und Selbst [beansprucht], noch (wie der Film) ein raumzeitliches Einbezogensein in die Welt, in dem sich Erfahrung verkörpert und bewußt macht«. Sobchack spricht von einer ›absoluten‹ oder ›euphorischen‹ Gegenwärtigkeit, die sowohl mit dem System von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wie der Spannung von Innen und Außen breche, sich auf gegenwärtige Augenblicke und Oberflächen beschränke und zugleich in diesen absolut setze.[218]

Das führt in verschiedener Weise auf die Grundfrage nach den Dimensionen medialer Gegenwärtigkeit zurück. Sichtbar wird an *La chambre claire*: Das, was in der Photographie gegenwärtig wird, lässt sich nicht einfach in Bezug auf ein Objekt, einen Sachverhalt oder eine Stimmung fixieren. Vielmehr kann in all diesen eine nicht selbst in Erscheinung tretende, aber wirkende Präsenz liegen, die sich jeweils performativ einstellt. Sie wäre als Prinzip des Medialen begreifbar, insofern dieses seinerseits nicht im Materiellen aufgeht, sondern sich als besondere Form von Dynamik manifestiert. Diese Dynamik kann, soweit man sie als eine der Erzeugung von Gegenwärtigkeit auffasst, im Dreieck von Erscheinen, Übertragen und Darstellen situiert werden. Mit dem, was sich zeigt, verbindet sich zugleich die Verheißung, die Energie des Sich-Zeigenden auf ein Hier und Jetzt zu übertragen. Nicht indes im Sinne magischer Kontakt- oder Sympathiebeziehungen, vielmehr im Sinne einer Übertragung, die immer zugleich auch Darstellung von Übertragung ist: Im medial gegenwärtig Werdenden kommt der Akt oder Prozess des Gegenwärtigmachens mit zum Vorschein, der sich unter je konkreten Bedingungen vollzieht.

Selbst wenn man wie im Mittelalter Präsenz in bestimmter Hinsicht als ontologische denkt, ist der Blick nicht von jenen anthropologischen Gegebenheiten abgezogen, unter denen die ontologische Präsenz in der Immanenz überhaupt zu realisieren ist. Was demzufolge als je und je gegenwärtig gelten kann, ist gebunden an Kategorien der Perzeption und der Rezeption. Seele oder Geist, Gedächtnis oder Einbildungskraft, Aufmerksamkeit oder Kommunikation sind einige der Kategorien, die im Laufe der Zeit entwickelt wurden – historisch variabel konzipierte ›Organe‹, in und mit denen sich Gegenwärtigkeit vollzieht.[219] Sie spielen auch eine je andere Rolle bei den verschiedenen, sich wandelnden Medien und Medienverbünden, die ihre je eigenen Formen von Gegenwärtigkeit etablieren: »In der Malerei (aber auch in Plastik und Musik und erst recht im Film) liegt die ästhetische Imagination *in dem* artistischen Erscheinen der Werke: im Sehen und Hören dieser Objekte sind die von ihnen artikulierten Gegenwarten da.«[220] Nicht so im Falle von Literatur. Zwar besitzt Sprache selbst eine eigene Körperlichkeit, Sinnlichkeit und ›Räumlichkeit‹.[221] Aber »die Gegenwart, die im Text der Literatur in Erscheinung tritt, ist nicht das Jetzt und Hier eines leibzentrierten Raums, sie ist das Hier und Jetzt einer historischen Zeit; sie wird spürbar an der Schwingung, die seine Sprache in der unseren erzeugt.«[222]

Das heißt indes nicht, der Text als Medium der Repräsentation sei dem Bild als Medium der Präsenz gegenüberzustellen. Zwar gibt es in der neueren Bildanthropologie die Tendenz, Bilder als gleichsam evolutionsgeschichtliche Reaktionen auf die fundamentale Erfahrung von Abwesenheit zu beziehen und als materielle Verkörperungen einer darstellerisch gestalteten Präsenz aufzufassen: »Es ist der Totenkult, der ein Medium der Präsenz forderte. […] Bilder sind, in diesem Sinne, Träger oder Gefäße, auch wenn sie eine bloße Vorstellung von dem Toten auf sich ziehen: eine *Vorstellung*, die sich symmetrisch in einer *Darstellung* materialisierte.«[223] Doch ist mit dem Totenkult nur einer der möglichen Basiskontexte der Bildproduktion benannt. Schon die paläolithischen Höhlenzeichnungen lassen sich ihm kaum zuordnen, noch weniger wird man ihn als Modell für die verschiedenartigen Kontexte benutzen können, in denen Präsenz als solche wahrgenommen oder symbolisiert wird. Die emphatische Identifizierung von Bild und Präsenz verwischt Differenzierungen, wie sie etwa Jacques Rancière vorgenommen hat: zwischen dem ›nackten Bild‹, Verkörperung der Spur des historischen Moments, dem ›ostensiven Bild‹, Ausdruck einer Präsenz, die sich selbst im Akt des Etwas-präsent-Machens ausstellt, und dem ›metamorphischen‹ Bild, Ausdruck oszillierender Effekte zwischen den Formen von Gegenwärtigkeit, Sinnlichkeit, Beweglichkeit und dem System der Bilder, Repräsentationen, Zeichen.[224]
Auch verwischt die ontologisierende Emphase, dass Schrift und Bild zwar systematisch geschieden werden können, historisch aber die Trennung häufig eine primär aspekthafte war.[225] In diesem Sinne ist es nicht zuletzt Effekt einer relativ jungen Medienkonkurrenz, (ursprüngliche) Präsenz und (abgeleitete) Präsenzeffekte auf verschiedene Medien zu verteilen. Geht man hingegen davon aus, Präsenz könne, weil mit Darstellung verbunden, immer auch als solche begriffen werden, erübrigt sich zwar nicht die Unterscheidung verschiedener medialer Gegenwärtigkeiten, erweist sich aber diejenige zwischen primärer und sekundärer Gegenwärtigkeit als wenig fruchtbar. Bei der scheinbar vollsten Gegenwärtigkeit kann der Akzent immer auch auf das Scheinbare fallen, umgekehrt können die scheinbar künstlichsten Effekte immer auch eine alle Künstlichkeit überspringende Wirkung entfalten. Eben deshalb, so wäre zu vermuten, sind die Präsenzeffekte und -reflexionen der Literatur genauso vielgesichtig wie nachhaltig: Bar der Möglichkeit eines unmittelbaren Erscheinenlassens von Körpern, Klängen oder Räumen, vermag sie diese doch imaginativ zu evozieren, performativ zu konstituieren, reflexiv zu durchdringen. Ihre Gegenwärtigkeiten sind gerade deshalb so reich, weil sie die Bedingungen immer mit transportieren, unter denen sie funktionieren – sie spielen deshalb auch in diesem Band eine besondere Rolle.
Der vorliegende Band geht davon aus, mediale Gegenwärtigkeit sei nicht nur als Phänomen des Beobachteten, sondern auch als Komplex des Beobachtens zu beschreiben. Die Frage: Wie erzeugen Medien Gegenwärtigkeit? sei nicht zu trennen

von der anderen: Wie und in welchen Zusammenhängen spielt Gegenwärtigkeit in historischen und zeitgenössischen Diskursen eine Rolle? Dementsprechend verfolgen die Beiträge ein sowohl systematisches wie historisches Interesse. Sie fragen einerseits danach, inwiefern eine Kategorie wie authentische Präsenz ein Problem für zeitgenössische Wissenschaftszusammenhänge darstellt (Gumbrecht) oder überhaupt nur negative Bestimmungen zulässt (Mersch), inwiefern aber auch semiotische Systeme (Wirth) oder kommunikationstheoretische Modelle (Linke) zur Erfassung von präsentischen Aspekten geeignet sein können. Sie zielen andererseits auf zentrale historisch-mediale Konstellationen, an denen Paradigmen und Semantiken von Gegenwärtigkeit sich abzeichnen: der Status antiker Kultbilder (Stähli), die Erscheinung des Dionysos in der Tragödie (Beil), die Diskussion der Eucharistie im Rahmen von Theologie (Aris) und Mystik (Hasebrink), das Erzählen vom magischen Augenblick in der frühen Neuzeit (Reichlin), der Zusammenhang von Mimesis und Präsenz um 1800 (van Laak), die Bedeutung der Stimme für das Gegenwärtigmachen von Figuren (Straumann), die literarische Faszination an der stummen Sprache der Dinge im 19. Jahrhundert (Schneider) und die filmische bzw. filmkritische an der sinnlichen Präsenz der Dinge im frühen 20. (Tröhler), schließlich die Verbindung von Sport und Präsenz in narrativen Gestaltungen der Moderne (Kleihues). Alles in allem nur ein kleiner, aber – so wäre zu hoffen – eindringlicher Ausschnitt aus dem weiten Spektrum der Möglichkeiten, mediale Gegenwärtigkeit zu demonstrieren, zu inszenieren oder zu reflektieren.

Anmerkungen

1 Angela Keppler: Mediale Gegenwärtigkeit. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt. Frankfurt/M. 2006 (stw 1790), S. 313.
2 Ebd., S. 316f.
3 Vgl. Claus Pias u. a. (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart [5]2004, S. 197–253.
4 Boris Groys: Programmierte Magie. Aus Kopien mach Originale. Kleine Kunstgeschichte der Dateien, in: Du 711 (November 2000), S. 36–38, hier 36; vgl. auch Mike Sandbothe: Mediale Temporalitäten im Internet. Zeit- und Medienphilosophie nach Derrida und Rorty, in: Alfred Schäfer, Winfried Marotzki und Jan Masschelein (Hg.): Anthropologische Markierungen. Weinheim 1998, S. 257–276.
5 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. [1]Opladen 1995, [3]Wiesbaden 2004, S. 164.
6 Keppler (Anm. 1), S. 35.
7 Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002, S. 17.
8 Martin Seel: Medien der Realität und Realität der Medien, in: Sybille Krämer (Hg.): Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt/M. 1998 (stw 1379), S. 244–268, hier 267.
9 Zu den dabei entstehenden Steigerungs- und Reflexionseffekten Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999. Zum Modell André Kieserling: Kommunikation unter Anwesenden. Studien über Interaktionssysteme. Frankfurt/M. 1999.

10 Vgl. Jochen Hörisch: Die Medien der Natur und die Natur der Medien, in: Joachim Wilke (Hg.): Zum Naturbegriff der Gegenwart. Bd. 2. Stuttgart 1994, S. 122–137; Stefan Hoffmann: Geschichte des Medienbegriffs. Hamburg 2002 (Archiv für Begriffsgeschichte. Sonderheft 2002).

11 Luhmann (Anm. 5), S. 153. Zur Ausbildung von ›modernen‹ Beobachtungsverhältnissen im 19. Jahrhundert Jonathan Crary: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert (engl. 1992). Dresden, Basel 1996.

12 Jacques Derrida: Grammatologie (frz. 1967). Frankfurt/M. 1974, als Tb. 1983 u. ö. (stw 417), S. 24; vgl. auch Karl-Heinz Göttert: Geschichte der Stimme. München 1998.

13 David C. Lindberg: Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler (engl. 1976). Frankfurt/M. 1987, S. 169 in Bezug auf Wilhelm von Conches (12. Jahrhundert).

14 Augustinus, *Confessiones* XIII,18: »Haec nobiscum disputas sapientissime, deus noster, in libro tuo, in firmamento tuo, ut discernamus omnia contemplatione mirabili, quamvis adhuc in signis et in temporibus et in diebus et in annis«; X,43: »In quantum enim homo, in tantum mediator, in quantum autem verbum, non medius, quia aequalis deo et deus apud deum et simul unus deus.«

15 Ebd. XI, 20; vgl. Kurt Flasch: Was ist Zeit? Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie. Text – Übersetzung – Kommentar. Frankfurt/M. 1993, S. 252–255: »Si quid intellegitur temporis, quod in nullas iam uel minutissimas momentorum partes diuidi possit, id solum est, quod praesens dicatur; quod tamen ita raptim a futuro in praeteritum transuolat, ut nulla morula extendatur. Nam si extenditur, diuiditur in praeteritum et futurum: praesens sutem nullum habet spatium.«

16 Ebd. XI, 26, S. 258f.: »tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea nun uideo, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio.«

17 Vgl. H. Schnarr: Art. Nunc stans, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie 6 (1984), Sp. 989–991.

18 Derrida, Grammatologie (Anm. 12), S. 43 in Beziehung auf Heidegger.

19 Luhmann (Anm. 5), S. 14.

20 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie (zuerst 1931), in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1963 u. ö. (es 28), S. 47–64, hier 57. Leicht verändert die Übernahme in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (frz. 1936, dt. zuerst 1955), in: ebd., S. 8–44, hier 15 (Hervorhebungen Ch. K.): »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommer*nach*mittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den *Ruhenden* wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.« Zur Begrifflichkeit Werner Fuld: Die Aura. Zur Geschichte eines Begriffs bei Benjamin, in: Akzente 6 (1979), S. 352–370; Birgit Recki: Aura und Autonomie. Würzburg 1983; Marleen Stoessel: Aura. Das vergessene Menschliche. München, Wien 1983; außerdem der Eintrag, in: Burkhardt Lindner (Hg.): Benjamin-Handbuch. Stuttgart 2006.

21 Paul Tillich: Kairos. Ideen zur Geisteslage der Gegenwart, in: ders. (Hg.): Kairos. Zur Geisteslage und Geisteswendung. Darmstadt 1926, S. 1–21, hier 10; John J. Carey (Hg.): Kairos and Logos. Studies in the Roots and Implications of Tillich's Theology. Cambridge/Mass. 1978; James Kinneavy, Catherine R. Eskin: ›Kairos‹, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 4 (1998), S. 836–843; Katharina von Falkenhayn: Augenblick und Kairos. Zeitlichkeit im Frühwerk Martin Heideggers. Berlin 2003 (Philosophische Schriften 52).

22 Benjamin, Kunstwerk (Anm. 20), S. 15. Zur Medialität bei Benjamin s. Amália Kerekes, Nicolas Pethes und Peter Plener (Hg.): Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin. Frankfurt/M. 2005 (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft 7); Ralf Bohn: Sendungsbewußtsein. Walter Benjamin und sein Medium. Würzburg 2005.

23 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. III, hg. von Michael Knaupp. Darmstadt 1998, S. 171 (Text zuerst veröffentlicht in der Ausgabe von Beißner, 1951).

24 Jacques Derrida: Dissemination (frz. 1972). Wien 1995, S. 340f.

25 Stanley Cavell: Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen (engl. 1988), in: ders.: Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays, hg. von Davide Sparti und Espen Hammer. Frankfurt/M. 2002 (Fischer 15330), S. 103f. An der entsprechenden Stelle übernimmt Cavell eine Passage aus dem eigenen Aufsatz: The Avoidance of Love, in: ders.: Must we mean what we say? Cambridge 1976, S. 322–326.
26 Vgl. Mersch, Was sich zeigt (Anm. 7), S. 196; ders., Ereignis und Aura (Anm. 45).
27 Edmund Husserl: Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898–1925), hg. von Eduard Marbach. The Hague, Boston, London 1980 (Husserliana 23).
28 Vgl. anhand von Valérys *Cahiers* Martin Anders: Präsenz zu denken … Die Entgrenzung des Körperbegriffs und Lösungswege von Leibkonzeptionen bei Ernst Mach, Robert Musil und Paul Valéry. St. Augustin 2002 (Philosophie im Kontext 8).
29 George Herbert Mead: The Philosophy of the Present, in: ders.: The Philosophy of the Act, hg. von Charles W. Morris, John M. Brewster, Albert M. Dunham und David Miller. Chicago 1938.
30 Martin Heidegger: Zeit und Sein (1962), in: ders.: Zur Sache des Denkens. Tübingen 1969 u. ö., S. 1–25, hier 12.
31 Susanne K. Langer: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst (engl. 1942). Frankfurt/M. 1965, ²1984 (Fischer Wissenschaft 7344), bes. S. 86–108.
32 Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung (engl. 1978). Frankfurt/M. 1984, S. 32.
33 Mersch, Was sich zeigt (Anm. 7), S. 274.
34 Vgl. zusammenfassend Fischer-Lichte (Anm. 46); außerdem Kattrin Deufert: John Cages Theater der Präsenz. [Frankfurt/M. 2002]; Petra Maria Meyer (Hg.): Performance im medialen Wandel. München 2006.
35 Vgl. Eckhard Schumacher: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt/M. 2003 (es 2282).
36 Roland Barthes: Le plaisir du texte. Paris 1973 (Points 135), S. 90.
37 Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt/M. 1981 (es 1058); ders.: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt/M. 1984 (stw 1055); ders.: Ästhetische Negativität. München 2002; ders.: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung. München 2003; zu den Präsenzen (in) der Literatur jetzt auch Salah el Moncef, Jacques Gilbert (Hg.): Présence et Représentation. Bern u. a. 2005.
38 Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. 1988 (stw 750), S. 27 (Einleitung von Pfeiffer). Zur Materialität der Kunst vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München 2001; Thomas Strässle, Caroline Totta-Mattenklott (Hg.): Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie. Freiburg/Br. 2005 (Litterae 132).
39 George Steiner: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München 1990.
40 Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/M. 1991, S. 501.
41 Jörg Huber (Hg.): Wahrnehmung von Gegenwart. Basel 1992 (Interventionen 1).
42 Jean-Luc Nancy: The Technique of the Present, Lecture, Jan. 1997 (http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/nancy.html); s. auch ders.: The Birth to Presence. Stanford 1993; vgl. auch die auf Rousseau, Schopenhauer und Freud zentrierte Rekonstruktion einer Anthropologie des Glücks bei Jörg Zirfas: Präsenz und Ewigkeit. Eine Anthropologie des Glücks. Berlin 1993 (Reihe Historische Anthropologie 21).
43 Gerhard Huber: Eidos und Existenz. Umrisse einer Philosophie der Gegenwärtigkeit. Basel 1995; Hans Heinz Holz: Der ästhetische Gegenstand. Die Präsenz des Wirklichen. Bielefeld 1996 (Philosophische Theorie der bildenden Künste 1).
44 Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens. München 2000.
45 Dieter Mersch, Was sich zeigt (Anm. 7); ders.: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2002 (es 2219).
46 Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2004 (es 2373); vgl. auch dies., Christoph Wulf (Hg.): Praktiken des Performativen. Berlin 2004 (Paragrana 13/1). Zur

Performanzdiskussion generell Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M. 2002 (stw 1575).

47 Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M. 2004 (es 2364). Auseinandersetzung damit u. a. bei Waldemar Fromm, in: literaturkritik.de 9 (Sept. 2004) und bei Rodrigo Sanchiño Martínez: ›Die Produktion von Präsenz‹. Einige Überlegungen zur Reichweite des Konzepts der ›ästhetischen Erfahrung‹ bei Hans Ulrich Gumbrecht, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit. Berlin 2006 (http://www.sfb626.de/index.phb/veroeffentlichungen/online/artikel/74/).

48 Zu den Hintergründen der jüngeren Präsenzdiskussion s. den Beitrag von Hans Ulrich Gumbrecht in diesem Band.

49 Zum Verhältnis von Präsenz und Metonymie in geschichtstheoretischer Perspektive Eelco Runia: Presence, in: History and Theory 45 (2006), S. 1–29.

50 Gumbrecht, Diesseits (Anm. 47), S. 33.

51 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen (Anm. 46), S. 166, 171.

52 Seel, Ästhetik des Erscheinens (Anm. 44), S. 159

53 Ebd., 62.

54 Hans Ulrich Gumbrecht: Epiphanien, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt/M. 2003, S. 203–222; ders.: Lob des Sports. Frankfurt/M. 2005. Zu literarischen Entwürfen von Sport und Präsenz vgl. den Beitrag von Alexandra Kleihues in diesem Band.

55 Mersch, Ereignis und Aura (Anm. 45), S. 109.

56 Zur artifiziellen Dimension Lambert Wiesing: Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt/M. 2005 (stw 1737).

57 Zur Auseinandersetzung mit Derrida vgl. auch den Beitrag von Dieter Mersch in diesem Band.

58 Mersch, Was sich zeigt (Anm. 44), S. 351.

59 Iser, Das Fiktive und das Imaginäre (Anm. 39), S. 498.

60 Vgl. Jean-Claude Schmitt: La raison des gestes dans l'occident médiéval. Paris 1990; Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990; Thomas Zotz: Präsenz und Repräsentation. Beobachtungen zur königlichen Herrschaftspraxis im hohen und späten Mittelalter, in: Alf Lüdtke (Hg.): Herrschaft als soziale Praxis. Historische und sozial-anthropologische Studien. Göttingen 1991 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 91), S. 168–194; Brigitte Bedos-Rezak: Medieval Identity: A Sign and a Concept, in: The American Historical Review 105 (2000), S. 1489–1533; Christian Kiening: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeichen der Literatur. Frankfurt/M. 2003 (Fischer 15951); Udo Friedrich, Bruno Quast (Hg.): Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkfigur in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin, New York 2004 (Trends in Medieval Philology 2).

61 Horst Wenzel: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995, S. 306.

62 Vilém Flusser: Kommunikologie, hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Frankfurt/M. 1998, S. 53. Rückgriff darauf bei Horst Wenzel: Zum Stand der Germanistischen Mediävistik im Spannungsfeld von Textphilologie und Kulturwissenschaft, in: Hans-Werner Goetz, Jörg Jarnut (Hg.): Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung. München 2003, S. 149–160, hier 159

63 Vgl. jetzt den Überblick bei Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006 (rowohlts enzyklopädie 55675).

64 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. II, hg. von Michael Knaupp. Darmstadt 1998, S. 381 (»Das Höchste«, Kommentar zum Fragment Snell 169).

65 Martin Heidegger: »Wie wenn am Feiertage …« (zuerst 1941), in, ders.: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt/M. 1971, [5]1981, S. 62 (s. auch im gleichen Band, S. 47, zu Dichtung als einer neuen »Zeit der entflohenen Götter und des kommenden Gottes«).

66 Vgl. etwa Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.): Medienphilosophie. Bei-

träge zur Klärung eines Begriffs, Frankfurt/M. 2003 (Fischer 15757), oder Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie, Paderborn 2005 (UTB 2680).

67 Philip Auslander: Liveness. Performance in a mediatized culture. London, New York 1999.

68 Vgl. Wijnand IJsselsteijn, Matthew Lombard, Jonathan Freeman: Toward a core bibliography of Presence, in: Cyberpsychology & Behavior 4/2 (2001), S. 317–321; Bibliographie unter: http://www.temple.edu/ispr.; s. a. http://www.cs.ucl.ac.uk/research/vr/Projects/Presencia/index.html.

69 Vgl. Christian Kiening: Gegenwärtigkeit. Historische Semantik und mittelalterliche Literatur, in: Scientia poetica 10 (2006), S. 19–46.

70 Martin Andree: Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute. München 2005, ²2006, S. 24.

71 Ebd.

72 Vgl. den Beitrag von Ulrich Johannes Beil in diesem Band.

73 Vgl. den Beitrag von Adrian Stähli in diesem Band.

74 Jean-Pierre Vernant: Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique. Paris 1966, S. 251–264; Carlo Ginzburg: Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung der Gegenstand, in: ders.: Holzaugen. Über Nähe und Distanz. Berlin 1999, S. 97–119, hier 105.

75 Michael Koortbojian: Mimesis or Phantasia? Two Representational Modes in Roman Commemorative Art, in: Classical Antiquity 24 (2005), S. 285–306.

76 Angesichts der unüberschaubaren Literatur verweise ich nur auf Otfried Höffe (Hg.): Platon, Politeia. Berlin ²2005 (Klassiker auslegen 7); Willi Maslankowski: Platons Höhlengleichnis. St. Augustin 2005 (Academia Philosophie 47); Platons Höhlengleichnis. Das siebte Buch der Politeia. Griechisch-Deutsch. Übersetzt, erläutert und hg. von Rudolf Rehn. Mit einer Einleitung von Burkhard Mojsisch. Mainz 2005 (excerpta classica).

77 Hans Blumenberg: Höhlenausgänge. Frankfurt/M. 1989, S. 117.

78 Ebd., S. 149f.

79 Ebd., S. 148.

80 M. Tullius Cicero: Vom Wesen der Götter. Drei Bücher lat.-dt., hg., übersetzt und erläutert von Wolfgang Gerlach und Karl Bayer. München, Zürich ²1987, II, 95 (S. 252–255): »›Si essent‹, inquit, ›qui sub terra semper habitavissent bonis et inlustribus domiciliis, quae essent ornata signis atque picturis instructaque rebus his omnibus, quibus abundant i, qui beati putantur, nec tamen exissent umquam supra terram, accepissent autem fama et auditione esse quoddam numen et vim deorum‹.«

81 Ebd., S. 254f.: »›quae cum viderent, profecto et esse deos et haec tanta opera deorum esse arbitrarentur.‹« Zur Rezeptionsgeschichte auch Wilhelm Blum: Höhlengleichnisse. Thema mit Variationen. Bielefeld 2004 (Aisthesis-Essays 22).

82 Ebd., II, 110 (S. 268f.); vgl. Blumenberg, Höhlenausgänge, S. 200.

83 Pseudo-Longinus: Vom Erhabenen. Griechisch und Deutsch von Reinhard Brandt. Darmstadt 1983 (Texte zur Forschung 37), S. 99 (35,4).

84 Vgl. zum Kontext Jens Pfeiffer: Contemplatio Caeli. Untersuchungen zum Motiv der Himmelsbetrachtung in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters. Hildesheim 2001 (Spolia Berolinensia 21).

85 Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960, S. 399–407, § 810–819, hier S. 400 (§ 810) und 402 (§ 812).

86 Quintilian, *Institutiones oratoriae*, VI,2,29: »quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur«; vgl. auch X,7,15; XII,10,3; zum Verhältnis von literarischer und rhetorischer Präsenz/Absenz Philip Hardie: Ovid's Poetics of Illusion. Cambridge 2002.

87 Vgl. Ulrich J. Beil: Rhetorische Phantasia. Ein Beitrag zur Archäologie des Erhabenen, in: arcadia 28 (1993), S. 225–255; Gerard Watson: *Phantasia* in Classical Thought. Galway 1988; Ned O'Gorman: Aristotle's Phantasia in the Rhetoric: Lexis, Appearance, and the Epideictic Function of Discourse, in: Philosophy and Rhetoric 38 (2005), S. 16–40.

88 Zum entscheidenden christologischen Ereignis der Himmelfahrt als Abwesendwerden und Platzmachen Jesu für die Kirche Michel de Certeau: La fable mystique. XVIe–XVIIe siècle. Bd. 1. Paris 1982.

89 Vgl. auch Glenn W. Most: Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas. München 2007.

90 Moshe Barash: Das Gottesbild. Studien zur Darstellung des Unsichtbaren. München 1998; Jean-Claude Schmitt: Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au moyen âge. Paris 2002.

91 Vgl. Stephan Beissel: Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter (zuerst 1890/92). Mit einem Vorwort zum Nachdruck hg. von Horst Appuhn. Darmstadt 1976; Peter Dinzelbacher: Die Realpräsenz der Heiligen in ihren Reliquien und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen, in: ders. und Dieter R. Bauer (Hg.): Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart. Ostfildern 1990, S. 115–174; Arnold Angenendt: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. München 1994; Anton Legner: Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung. Darmstadt 1995; Luigi Canetti: Frammenti di eternità. Corpi e reliquie tra Antichità e Medioevo. Rom 2002 (sacro/santo 6).

92 Zum *praesentia*-Begriff im Kontext der frühchristlichen Hagiographie Peter Brown: Die Heiligenverehrung. Ihre Entstehung und Funktion in der lateinischen Christenheit (engl. 1981). Leipzig 1991, Kap. V.

93 Klaus Schreiner: ›Discrimen veri ac falsi‹. Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: Archiv für Kulturgeschichte 48 (1966), S. 1–53; ders.: Zum Wahrheitsverständnis im Heiligen und Reliquienwesen des Mittelalters, in: Saeculum 17 (1966), S. 131–169; Klaus Guth: Guibert von Nogent und die hochmittelalterliche Kritik an der Reliquienverehrung. Ottobeuren 1970 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige. Ergänzungsbd. 21); Nicole Herrmann-Mascard: Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit. Paris 1975 (Société d'historie du droit. Collection d'histoire institutionelle et sociale 6); Thomas Wetzstein: Heilige vor Gericht. Das Kanonisationsverfahren im europäischen Spätmittelalter. Köln, Weimar, Wien 2004 (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht 28).

94 Vgl. Herbert L. Kessler and Gerhard Wolf (Hg.): The Holy Face and the Paradox of Representation. Bologna 1998 (Villa Spelman Colloquia 6); Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München 2002.

95 Vgl. Brian Stock: The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Century. Princeton, New Jersey 1983, S. 252–315; Gary Macy: The Theologies of the Eucharist in the Early Scholastic Period. A Study of the Salvific Function of the Sacrament According to the Theologians c. 1080–1220. Oxford 1984; Miri Rubin: Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge 1991; G[odefridus] J. C. Snoek: Medieval Piety from Relicts to the Eucharist. A Process of Mutual Interavction. Leiden 1995; Gary Macy: Treasures from the Storeroom. Medieval Religion and the Eucharist. Colleville/Minn. 1999; Stephan Winter: Eucharistische Gegenwart. Liturgische Redehandlungen im Spiegel mittelalterlicher und analytischer Sprachtheorie. Regensburg 2002 (Ratio fidei 13); Heike Schlie: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Berlin 2002; Esther Wipfler: ›Corpus Christi‹ in Liturgie und Kunst der Zisterzienser im Mittelalter. Münster 2003; Antje Willing: Literatur und Ordensreform im 15. Jahrhundert. Deutsche Abendmahlsschriften im Nürnberger Katharinenkloster. Münster 2004 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 4).

96 Vgl. auch Thomas Lentes: Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.): Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der frühen Neuzeit. Mainz 2000, S. 21–46.

97 Pascasius Radbertus: De corpore et sanguine domini cum appendice epistola ad Fredugardum. Cura et studio Bedae Paulus. Turnhout 1969 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 16), IV, 71f. (S. 30): »sensibus nostris, ut ea quae in illo sunt capiamus, uisibilem se ostendit«; Paschasius Radbert: Vom Leib und Blut des Herrn. Trier 1988 (Christliche Meister 34), S. 28.

98 Ebd. IV, 81–84 (S. 30): »Vera utique caro Christi quae crucifixa est et sepulta, uere illius carnis sacramentum quod per sacerdotum super altare in uerbo Christi per Spiritum Sanctum diuinitus consecratur.«

99 Henrik Lagerlund (Hg.): Representation and Objects of Thought in Medieval Philosophy. Aldershot 2007.

100 Caesarius von Heisterbach: Dialogus miraculorum, hg. von Joseph Strange. Bd. 2. Köln, Bonn, Brüssel 1851, S. 166 (9,2): »NOVICIUS: Quae fuit causa institutionis? MONACHUS: Quia Dominus, ut dicit Eusebius Emisenus, corpus assumptum ablaturus erat ab oculis nostris, et illaturus sideribus, necesse erat ut in die Coenae sacramentum veri corporis et consanguinis consecraret, ut coleretur iugiter per mysterium, quod semel offerebatur in pretium.«

101 Vgl. den Beitrag von Marc-Aeilko Aris in diesem Band.

102 Jan-Dirk Müller: Präsens und Präsenz. Einige Beobachtungen zum Tempusgebrauch bei Neidhart, in: Andreas Kablitz, Wulf Oesterreicher, Rainer Warning (Hg.): Zeit und Text. Philosophische, kulturanthropologische, literarhistorische und linguistische Beiträge. München 2003, S. 192–207.

103 Vgl. Armin Schulz: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik. Habil.-Schrift München 2005.

104 Einseitig auf eine nicht-semiotische Gegenwärtigkeit zielen die Arbeiten von Peter Czerwinski, zum Beispiel: Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und Zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter. München 1993; dazu Peter Strohschneider: Die Zeichen der Mediävistik. Ein Diskussionsbeitrag zum Mittelalter-Entwurf in Peter Czerwinskis ›Gegenwärtigkeit‹, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 20 (1995), S. 173–191.

105 Haiko Wandhoff: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin, New York 2003 (Trends in Medieval Philology 3).

106 Vgl. Harald Haferland: Das Mittelalter als Gegenstand der kognitiven Anthropologie. Eine Skizze zur historischen Bedeutung von Partizipation und Metonymie, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 126 (2004), S. 36–64; ders.: Metonymie und metonymische Handlungskonstruktion. Erläutert an der narrativen Konstruktion von Heiligkeit in zwei mittelalterlichen Legenden, in: Euphorion 99 (2005), S. 323–364.

107 Quast, Bruno: Vera Icon. Über das Verhältnis von Kulttext und Erzählkunst in der ›Veronica‹ des Wilden Mannes, in: Jan-Dirk Müller, Horst Wenzel (Hg.): Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent. Stuttgart, Leipzig 1999, S. 197–216; ders.: Hand-Werk. Die Dinglichkeit des Textes bei Konrad von Heimesfurt, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 123 (2001), S. 65–77; Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg (Hg.): Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wien, Mailand 2000 (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5); Peter Strohschneider: Reden und Schreiben. Interpretationen zu Konrad von Heimesfurt im Problemfeld vormoderner Textualität, in: Joachim Bumke und Ursula Peters (Hg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Berlin 2005 (Zeitschrift für deutsche Philologie 124/2005 Sonderheft), S. 309–344.

108 Christian Kiening: Ästhetik des Liebestods. Am Beispiel von *Tristan* und *Herzmaere*, in: Manuel Braun und Christopher Young (Hg.): Der fremde Schöne. Ästhetische Dimensionen mittelalterlicher Literatur (im Druck); vgl. auch Bruno Quast: Gottfried von Straßburg und das Nichthermeneutische. Über Wortzauber als literarästhetisches Differenzkriterium, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 51 (2004) [Heft: Schlechte Literatur], S. 250–260.

109 Annette Gerok-Reiter: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik. Tübingen, Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51), S. 191.

110 Burkhard Hasebrink: Gawans Mantel: Effekte der Evidenz in der Blutstropfenszene des ›Parzival‹, in: Elizabeth Andersen, Manfred Eikelmann, Anne Simon (Hg.): Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin, New York 2006 (Trends in Medieval Philology 7), S. 237–247, hier 243, 246; ein grundsätzliches hermeneutisches Modell gewinnt aus dieser Szene Michael Waltenberger: Hermenetik des Verdacht-Seins. Über den

interpretativen Zugang zu mittelalterlichen Erzählwelten, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 49 (2002) [Heft: Interpretation], S. 156–170.

111 Wenzel, Hören und Sehen (Anm. 61), S. 306.

112 Ebd.

113 Vgl. zum lateinischen Begriff Theo Kobusch: Art. Präsenz, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie 7 (1989), Sp. 1259–1265; zum volkssprachigen Art. ›Gegenwart‹, ›gegenwärtig‹ und ›Gegenwärtigkeit‹, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm IV, 1, 2 (1897), Sp. 2281–2299; Kiening, Gegenwärtigkeit (Anm. 69).

114 Bettine Menke, Barbara Vinken (Hg.): Stigmata. Poetik der Körperinschrift. München 2004; Michael F. Cusato, Jacques Dalarun, Carla Salvati: The Stigmata of Francis. New Studies, New Perspectives. St. Bonaventure 2006.

115 Genauer zu diesem und zum Folgenden (mit Nachweisen) Kiening, Gegenwärtigkeit (Anm. 69).

116 Vgl. den Beitrag von Burkhard Hasebrink in diesem Band.

117 Vgl. zuletzt Thomas Lentes: Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung, in: ders. (Hg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne. Berlin 2004 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 1), S. 13–73.

118 Vgl. etwa anhand kontemplativen Lesens im Medium der Klosterzelle Niklaus Largier: Präsenzeffekte. Die Animation der Sinne und die Phänomenologie der Versuchung, in: Poetica 37 (2005), S. 393–412; außerdem Mireille Schnyder: Kunst der Vergegenwärtigung und gefährliche Präsenz. Zum Verhältnis von religiösen und weltlichen Lesekonzepten, in: Peter Strohschneider (Hg.): Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 2006. Berlin, New York 2008.

119 Beispiele u. a. in: Henk Van Os u. a.: The Art of Devotion in the Middle Ages in Europe 1300–1500. Ausstellungskatalog Rijksmuseum Amsterdam. London 1994; Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.): Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der frühen Neuzeit. Mainz 2000; Frank Matthias Kammel (Bearb.): Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Nürnberg 2000 (Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums); Klaus Schreiner (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis und körperliche Ausdrucksformen. München 2002 (bes. S. 179–219: Thomas Lentes: Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters).

120 Johannes de Caulibus: Meditaciones vite Christi olim S. Bonauenturae attributae, cura et studio M. Stallings-Taney. Turnhout 1997 (CCCM CLIII), S. 256 (LXXV,f.): »Attende igitur ad singula ac si presens esses«; S. 270 (LXXVIII, 4–6): »toto mentis intuitu te presentem exhibeas et intuere diligenter cuncta que fiunt contra Dominum tuum«; S. 350 (CVIII,9–11): »te ibidem presente exhibendo, ac si in tua presentia fierent prout simpliciter anime cogitanti occurrit»; vgl. Andree, Archäologie (Anm. 70), S. 90f. Ein anderes Beispiel aus dem Leben Jesu der Schwester Regula bei Peter Schmidt: Kleben statt malen. Handschriftenillustration im Augustiner-Chrofrauenstift Inzigkofen, in: Falk Eisermann, Eva Schlotheuber und Volker Honemann (Hg.): Studien und Texte zur literarischen und materiellen Kultur der Frauenklöster im späten Mittelalter. Leiden, Boston 2004 (Studies in Medieval and Reformation Thought 99), S. 243–283, hier 260f.

121 Gerardo Groote: Il trattato »De quattuor generibus meditabilium«. Introduzione, edizione, traduzione e note a cura di Ilario Tolomio. Padua 1975, Z. 148–152: »Sed tunc, cum quis se praesentem Christo vel actibus suis configit, non est inutile aliquid negans Christi praesentiam aliquando iuxta ponere, quod nos, ne phantasmate cadente ad oculos decipiamur, mente ab actuali Christi praesentia at actuum suorum aliqualiter revocet«. Vgl. Fritz O. Schuppisser: Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio moderna und bei den Augustinern, in: Walter Haug und Burghart Wachinger (Hg.): Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Tübingen 1993 (Fortuna vitrea 12), S. 169-210, hier 184; Christiane Kruse: Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums. München 2003, S. 229f.

122 Vgl. Norbert Schnitzler: Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonklatisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1996.

123 Kristin Marek, Raphaèle Preisinger, Marius Rimmele, Katrin Karcher (Hg.): Bild und Körper im Mittelalter. Paderborn 2006.
124 Vgl. etwa Petra Hörner: Dorothea von Montau. Überlieferung – Interpretation. Dorothea und die osteuropäische Mystik. Frankfurt/M. u. a. 1993 (Information und Interpretation 7).
125 Jeffrey Hamburger: Am Anfang war das Bild: Kunst und Frauenspiritualität im Spätmittelalter, in: Eisermann/Schlotheuber/Honemann (Anm. 120), S. 1–43, hier 30; s. auch ders.: Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent. Berkeley, Los Angeles, London 1997; ders.: The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany. New York 1998.
126 Christoph Petersen: Ritual und Theater. Meßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter. Tübingen 2004 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 125), S. 173 u. ö.
127 Jan-Dirk Müller: Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel, in: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.): Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen 2004, S. 113–133.
128 Christian Kiening: Präsenz – Memoria – Performativität. Überlegungen im Umfeld des *Innsbrucker Fronleichnamsspiels*, in: Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte (Hg.): Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im Geistlichen Spiel. Berlin, New York 2007 (Trends in Medieval Philology 11), S. 139–168.
129 Vgl. Hamburger, The Visual (Anm. 125), Kap. VII; Kruse, Wozu Menschen malen (Anm. 121), Kap. 6.
130 Vgl. Esther Meier: Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus. Köln, Weimar, Wien 2006; Andreas Gormans und Thomas Lentes (Hg.): Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter. Berlin 2007 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 3).
131 Caroline Walker Bynum: Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century, in: Jeffrey Hamburger und Anne-Marie Bouché (Hg.): The Mind's Eye. Art and Theology in the Middle Ages. Princeton 2006, S. 208–240, hier 231f.
132 Vgl. Lentes, Auf der Suche (Anm. 96).
133 Sergiusz Michalski: Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio. Ikonitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse, in: Annuarium Historiae Conciliorum 20 (1988), S. 458–488 (mit älterer Literatur); zu Zwinglis Zeichenlehre und zum Verhältnis von innerem und äußerem Gottesdienst jetzt Ralph Kunz: Gottesdienst evangelisch reformiert. Liturgik und Liturgie in der Kirche Zwinglis. Zürich ²2006 (Theophil 10).
134 Michalski, S. 473f.
135 Joseph Imorde: Präsenz und Repräsentanz oder: die Kunst, den Leib Christi auszustellen (das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X.). Emsdetten 1997.
136 Victor I. Stoichita: Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters. München 1997.
137 Vgl. James Elkins: The Poetics of Perspective. Ithaca, London 1994; Rona Goffen (Hg.): Masaccio's Trinity. Cambridge 1998.
138 Georges Didi-Huberman: Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration (frz. 1990). München 1995, S. 16.
139 Valeska von Rosen: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des »Ut-pictura-poesis« und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 171–208.
140 Vgl. Joseph Leo Koerner: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art. Chicago, London 1993.
141 Rudolf Preimesberger, Hannah Bader und Nicola Suthor (Hg.): Porträt. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), S. 220–227 (Preimesberger).
142 Vgl. den Beitrag von Susanne Reichlin in diesem Band sowie Burkhard Hasebrink: Die Magie der Präsenz. Das Spiel mit kulturellen Deutungsmustern im ›Fortunatus‹, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 126 (2004), S. 434–445.
143 Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe mit den Zu-

satztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke, hg. von Stephan Füssel und Hans-Joachim Kreuzer. Stuttgart 1999 (Reclam UB 1516), 97,26–28 (Nr. 49).

144 Ebd., S. 110 (Nr. 59).

145 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (zuerst 1960). Tübingen ^{5}1986, S. 146, Anm. 250; s. auch Michel Foucault: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris 1966; Hasso Hofmann: Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Berlin 1974; Hedda Ragotzky, Horst Wenzel (Hg.): Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Tübingen 1990; Erika Fischer-Lichte (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart, Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbd. 22); zur mittelalterlichen philosophischen Terminologie jetzt Lagerlund, Representations (Anm. 99).

146 Vgl. Louis Marin: De le représentation. Paris 1995, bes. S. 264–285.

147 Joachim Küpper: Repräsentation und Real-Präsenz. Bemerkungen zum auto sacramental (Calderón: *Psiquis y Cupido*), in: Fischer-Lichte (Anm. 145), S. 83–100, hier 85.

148 Hartmut Böhme: Das Unsichtbare – Mediengeschichtliche Annäherungen an ein Problem neuzeitlicher Wissenschaft, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004, S. 215–245, hier 217.

149 Ebd., S. 219.

150 Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624), hg. von Cornelius Sommer. Stuttgart 1970 u. ö. (Reclam UB 8397), S. 16 und 24.

151 Vgl. Thomas Borgstedt: Petrarkismus und Präsenz in Johann Christian Günthers Liebesdichtung, in: Jens Stüben (Hg.): Johann Christian Günther (1695–1723) – Oldenburger Symposium zum 300. Geburtstag des Dichters. München 1997 (Schriften des Bundesinstituts für ostdeutsche Kultur und Geschichte 10), S. 173–196.

152 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten. Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Hinrich Brockes', in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschiche 71 (1997), S. 183–216.

153 Vgl. Karl Homann: Zum Begriff der Einbildungskraft nach Kant, in: Archiv für Begriffsgeschichte 14 (1970), S. 266–302; Gabriele Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750. Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur 148); Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg, Erhard Schütz (Hg.): Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft. Göttingen 2005; Lucas Marco Gisi: Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert. Berlin, New York 2007 (spectrum Literaturwissenschaft 11).

154 Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger: Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs-Krafft. Frankfurt, Leipzig 1727; zitiert nach: dies.; Schriften zur Literatur, hg. von Volker Meid. Stuttgart 1980 (Reclam UB 9953), S. 29–35, hier 30 und 35.

155 Johann Jakob Breitinger: Critische Dichtkunst (1740), in: ebd., S. 103.

156 Ebd., S. 105.

157 Edmund Burke: Vom Erhabenen und Schönen. Übersetzt von Friedrich Bassenge. Neu eingeleitet und hg. von Werner Strube. Hamburg 1980 (Philosophische Bibliothek 324), S. 222.

158 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766), in: ders.: Werke, hg. von Herbert G. Göpfert. 6. Bd.: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, hg. von Albert von Schirnding. München 1974, S. 7–187, hier 9.

159 Johann Gottfried Herder: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker (1773), in: ders.: Schriften zur Ästhetik und Literatur, 1767–1781, hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt/M. 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker 95), S. 452.

160 Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. München, Wien 1978, S. 661 (*Allgemeines Brouillon*, Nov./Dez. 1798).

161 Friedrich Schiller: Über die tragische Kunst (1792), in: ders.: Sämtliche Werke. 5. Bd. Erzählungen, Theoretische Schriften. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München ^{9}1993, S. 388.

162 Schiller an Goethe, Jena, 30. Juli 1799; Friedrich Schiller: Briefe II, 1795–1805, hg. von Norbert Oellers. Frankfurt/M. 2002 (Bibliothek deutscher Klassiker 180), Nr. 685, S. 469.
163 Vgl. den Beitrag von Lothar van Laak in diesem Band.
164 Vgl. den Beitrag von Barbara Straumann in diesem Band sowie Katharina Jeorgakopulos: Die Aufgabe der Poesie. Präsenz der Stimme in Hölderlins Figur der Diotima. Würzburg 2003 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 432). Zur Rolle der Musik u. a. Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990; Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg/Br. 1995; Nicolas Pethes: »Tongefühlsbilder«. Intermedialität und Verzeitlichung in literarischen Mediendiskursen um 1800, in: Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hg.): Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven. Freiburg/Br. 2002 (Rombach Wissenschaften. Litterae 97), S. 153–180.
165 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes (zuerst 1807). Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1970, als Tb. 1986 (stw 603), S. 99ff.
166 Novalis (Friedrich von Hardenberg): Die Lehrlinge zu Saïs (1798/99), in: ders.: Bd. 1. Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, hg. von Richard Samuel. München, Wien 1978, S. 225.
167 Friedrich Schleiermacher: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. 4. Rede: Über das Gesellige in der Religion. Berlin 1799 (anonym), S. 179f.; zitiert nach der Ausgabe von Carl Heinz Ratschow. Stuttgart 1969 u. ö. (Reclam UB 8313), S. 120.
168 Novalis (Anm. 166), S. 225.
169 Ebd., S. 209; vgl. auch Wilhelm Voßkamp: »Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren«. Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis), in: ders. und Brigitte Weingart (Hg.): Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse. Köln 2005 (Mediologie 13), S. 25–45.
170 Vgl. Bohrer (Anm. 37).
171 Andreas Arndt: Unmittelbarkeit. Bielefeld 2004 (Bibliothek dialektischer Grundbegriffe 14).
172 Vgl. Andree, Archäologie (Anm. 70), und ders.: Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt. München 2006.
173 Bohrer, Das absolute Präsens (Anm. 37), S. 154.
174 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, hg. von Martin Bollacher. Stuttgart 2005 (Reclam UB 18348), 10,26f. (»Raffaels Erscheinung«).
175 Ebd., 35,29–32 (»Das Muster einer kunstreichen und dabei tiefgelehrten Malers […]«).
176 Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild. Das Schloß Dürande [nach der Ausg. von Adolf von Grolmann. Leipzig 1928]. Stuttgart 1979 (Reclam UB 2365), S. 5.
177 Vgl. auch David E. Wellbery: Verzauberung. Das Simulacrum in der romantischen Lyrik, in: Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Hg.): Mimesis und Simulation. Freiburg/Br. 1998 (Litterae 52), S. 451–477.
178 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (zuerst Leipzig 1872), in: ders.: Werke. Bd. 1, hg. von Karl Schlechta. München 1969 u. ö., S. 55.
179 Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte, Wilhelm Voßkamp (Hg.): Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert. Köln 2001.
180 Vgl. Alexander Honold, Klaus R. Scherpe (Hg.): Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart, Weimar 2004.
181 Vgl. Michael Taussig: Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne (engl. 1993). Hamburg 1997.
182 Jürgen Fohrmann (Hg.): Gelehrte Kommunikation. Wissenschaft und Medium zwischen dem 16. und 20. Jahrhundert. Wien, Köln, Weimar 2005, S. 16 (Einleitung); ausführlicher der Beitrag von dems.: Der Intellektuelle, die Zirkulation, die Wissenschaft und die Monumentalisierung, ebd., S. 325–479.
183 Katharina Grätz: Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe. Heidelberg 2006, Vorwort. Zu Ansätzen bei Goethe R. H. Stephenson: Die ästhetische

Gegenwärtigkeit des Vergangenen: Goethes »Maximen und Reflexionen« über Geschichte und Gesellschaft, Erkenntnis und Erziehung, in: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 101–112, 382–384. Zur Erzeugung von Präsenz mit Hilfe von Kontiguitäten und Similaritäten Claus Michael Ort: Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus. Tübingen 1998.

184 Vgl. den Beitrag von Sabine Schneider in diesem Band.

185 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung ([1]1819, [2]1844), in: ders.: Werke in zwei Bänden, hg. von Werner Brede. Bd. 1. München, Wien 1977, S. 241 (1. Bd., 3. Buch, § 34); s. auch Bohrer, Das absolute Präsens (Anm. 37), S. 176f.

186 Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur (engl. 2000). Frankfurt/M. 2002.

187 Klaus Ley: Kunst und Kairos. Zur Konstitution der wirkungsästhetischen Kategorie von Gegenwärtigkeit in der Literatur, in: Poetica 17 (1985), S. 46–82; s. außerdem Gerhard Neumann: Wissen und Liebe. Der auratische Augenblick im Werk Goethes, in: Christian W. Thomsen (Hg.): Augenblick und Zeitpunkt. Darmstadt 1984, S. 282–305; Karl Eibl: Anamnesis des ›Augenblicks‹: Goethes poetischer Gesellschaftsentwurf in *Hermann und Dorothea*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 58 (1984), S. 111–138; Günther Martin: Tasso oder der Augenblick – Goethe und die Zeit, in: Goethe Jahrbuch 101 (1984), S. 187–204; Karl-Heinz Hahn: ›Der Augenblick ist Ewigkeit‹. Goethes ›Römische Elegien‹, in: ebd. 105 (1988), S. 165–180; Claudia Öhlschläger: »Kunstgriffe« oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des erfüllten Augenblicks in Goethes Wahlverwandtschaften, in: Gabriele Brandstetter (Hg.): Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«. Freiburg/Br. 2003, S. 187–203; David E. Wellbery: Spude dich Kronos. Zeitsemantik und poetologische Konzeption beim jungen Goethe, in: ders.: Seiltänzer des Paradoxalen. Aufsätze zur ästhetischen Wissenschaft. München 2006, S. 42–69, 245–247; Sonja Kolberg: »Verweile doch!« Präsenz und Sprache in Faust- und Don-Juan-Dichtungen bei Goethe, Grabbe, Lenau und Kierkegaard. Bielefeld 2007. Für die Moderne s. beispielsweise Manfred Sommer: Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung. Frankfurt/M. 1996; Heinz Brüggemann: Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts. Hannover 2002.

188 Marcel Proust: À la recherche du temps perdu. I. Du côté de chez Swann. Première partie (zuerst 1913). Paris 1946, S. 140f.

189 Hugo von Hofmannsthal: Brief des Lord Chandos. Poetologische Schriften, Reden und erfundene Gespräche. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt/M. 2000 (it 2659), S. 127–139, hier 133; vgl. Rudolf Helmstetter: Entwendet. Hofmannsthals Chandos-Brief, die Rezeptionsgeschichte und ihre Sprachkrise, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), S. 446–480; David E. Wellbery: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals, in: ders., Seiltänzer (Anm. 187), S. 196–229, 268–271.

190 Vgl. auch Ursula Amrein (Hg.): Das Authentische. Zur Konstruktion von Wahrheit in der Moderne. Zürich 2007.

191 René Perret: Kunst und Magie der Daguerreotypie [Buch zur Ausstellung »Lichtspuren – Daguerreotypien aus Schweizer Sammlungen 1840 bis 1860«]. Brugg 2006, S. 7/9.

192 Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie (Anm. 20), S. 51 in Zitierung einer Aussage des Vaters von Max Dauthendey.

193 Vgl. auch Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. München 1985 u. ö.

194 Gustave Flaubert: Die Versuchung des heiligen Antonius. Aus dem Französischen von Barbara und Robert Picht. Mit einer Bilddokumentation und einem Nachwort von Michel Foucault. Frankfurt/M. 1996 (it 1868), S. 190.

195 Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider (Hg.): Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder um 1900. Würzburg 2005, S. IX (Einleitung der Herausgeber); s. auch Sabine Schneider: Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006 (Studien zur deutschen Literatur 180); Helmut Pfotenhauer, Sabine Schneider: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Würzburg 2006.

196 Henry James: The Turn of the Screw and Other Stories. Ed. with an Introduction and Notes by T. J. Lustig. Oxford 1992 u. ö., S. 170 (Kap. IX).
197 Vgl. Friedrich Kittler: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig 1993 (Reclam Bibliothek 1476), S. 18–52.
198 Bram Stoker: Dracula (1897). New York 1993, S. 299 (Kap. XXI): »›He began promising me things – not in words but by doing them. […] By making them happen; just as He used to send in the flies when the sun was shining.‹«
199 Jacques Derrida, Bernard Stiegler: Échographies / de la télévision. Entretiens filmés. Paris 1996, S. 131; s. auch Boris Groys: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München, Wien 2000, S. 84.
200 Kurt Pinthus (Hg.): Das Kinobuch (zuerst 1914). Zürich 1963, Frankfurt/M. 1983 (Fischer 3688), S. 28.
201 Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen 1989; Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg 2006 (rowohlts enzyklopädie 55677), S. 137–145.
202 Vgl. den Beitrag von Margrit Tröhler in diesem Band.
203 Vgl. Christian Kiening, Heinrich Adolf (Hg.): Mittelalter im Film. Berlin, New York 2006 (Trends in Medieval Philology 6), mit weiterer Literatur.
204 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (zuerst 1924). Mit einem Nachwort von Helmut Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen […]. Frankfurt/M. 2001 (stw 1536), S. 104.
205 Ebd., S. 16f.
206 Friedrich Kittler: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986, S. 87.
207 Albert Kümmel und Petra Löffler (Hg.): Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare. Frankfurt/M. 2002 (stw 1604), hier S. 230; vgl. auch Reinhart Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin 2001, S. 363–381; Wolfgang Hagen: Radio Schreber. Der moderne ›Spiritismus‹ und die Sprache der Medien. Weimar 2001.
208 Vgl. Caroline Pross: Blindheit als Einsicht. Beobachtungen zur Medienästhetik des frühen deutschen Hörspiels, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 81 (2007), S. 91–109.
209 Vivian Sobchack: The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ›Gegenwärtigkeit‹ im Film und in den elektronischen Medien, in: Gumbrecht/Pfeiffer, Materialität (Anm. 38), S. 416–428, hier 420.
210 Ebd., S. 422f.
211 Keppler, Mediale Gegenwart (Anm. 1), S. 60.
212 Robert Bresson: Notes sur le cinématographe. Paris 1975, 1995 (Folio 2705).
213 Roland Barthes: Rhetorik des Bildes (frz. 1964), in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt/M. 1990 (es 1367), S. 28–46, hier 39f.
214 Roland Barthes: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris 1980; dt.: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M. 1989 (st 1642), S. 35f.
215 Barthes, Rhetorik, S. 40.
216 Vgl. auch Jacques Derrida: Die Tode von Roland Barthes (frz. 1981). Berlin 1987.
217 Michel Foucault: Das Denken des Draußen (frz. 1966), in: ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt/M. 1988 (Fischer Wissenschaft 7405), S. 130–156.
218 Sobchack, Scene of the Screen (Anm. 209), S. 425–427.
219 Vgl. die Beiträge von Uwe Wirth und Angelika Linke in diesem Band.
220 Seel, Ästhetik des Erscheinens (Anm. 44), S. 209.
221 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Presence Achieved in Language (With Special Attention Given to the Presence of the Past), in: History and Theory 45 (2006), S. 317–327; ders.: Presence in Language or Presence Achieved Against Language, in: Rüdiger Bubner, Gunnar Hindrichs (Hg.): Von der Logik zur Sprache. Stuttgarter Hegel-Kongress 2005. Stuttgart (i. Dr.).
222 Seel, Ästhetik des Erscheinens (Anm. 44), S. 212.
223 Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001, S. 146f.;

ähnlich Gottfried Boehm: Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor, in: ders. (Hg.): Homo Pictor. Leipzig 2001 (Colloquium Rauricum 7), S. 3–13.

224 Jacques Rancière: Le destin des images. Paris 2003, S. 31–39.

225 Vgl. Christian Kiening, Martina Stercken (Hg.): SchriftRäume. Medialität vor der Moderne. Zürich 2008 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4).

HANS ULRICH GUMBRECHT

Is There a Problem With »Authentic Presence«?

I

What some of us mean by »presence« is fast explained.[1] We use the word in one specific sense of the Latin verb »prae-esse«, that is for »being near in space«, »standing in front of«. »Things present«, then, are physically tangible for whoever perceives them, and they can conversely hit, impact, touch whoever is close. The laptop absorbing the words that I am typing right now is of course present to me, whereas many people who I hope will one day read my text are not. When we say that somebody has »presence« we imply that she attracts the attention of those who, at a given moment, share the same space with her. By adding to »presence« the [for many philosophically interested readers] famously problematic adjective »authentic« in the title of this essay, I want to point to facts and effects of presence whose reality [for whichever reason] cannot be doubted.

This is where the trouble – a very strange trouble – begins. Intellectuals who see or hear an expression like »authentic presence« will go out of their way, with signs of sometimes passionate and [in my eyes] almost always disproportionate commitment, to convince us that the impressions we refer to are wrong; that what we thought was »authentic presence« does not exist at all or is, at least, much less real than we believe. As if we were necessarily unaware of it, they will insist on the somehow illusionary status of presence brought forth through the technology of »special effects«; they will not cease to remind us that most presence effects are indeed »produced« and therefore not »natural« [whatever this could possibly mean]; and before they run the risk of losing attention, our antagonists will »go analytic« and ask us, in an unambiguously provocative tone, why, at times, we speak of »presence e f f e c t s «, and not simply of »presence«, if we are so certain of the presence to exist.[2] Needless [but inevitable] to say at this point – one can of course push an attitude of cognitive skepticism to such extreme. For there is no ultimate argument to eliminate the obsessing, alleviating, and also hilarious thought that what we take to be our perceptions of the world could well be products or, rather, artifacts of our brain, including the impression that something like »our brain« exists. The only possible reaction to such radical skepticism is best

articulated in the words: »so what?« For if we want to live – and especially if we want to live spending part of our lives doing philosophy, there is no pragmatic way to bypass the assumption that what we perceive has a reality status of some degree, however relative this status may be. And such an assumption already covers everything that we want to say when we speak of »authentic presence« – for »authentic« does not have to mean more than »existent beyond any practically reasonable doubt«.

As such trouble and resistance are intellectually »strange« indeed, they end up shifting the concerns that motivate our reaction. Instead of continuing the pointless battle about the existence or non-existence of »authentic presence« [and repressing all signs of condescension], we begin to ask where the energy to erase »presence« from the philosophical map comes from. What we encounter as a background and reason for this commitment is not particularly surprising. It is, in historical order and firstly, the d o x a produced by what histories of philosophy call »the Linguistic Turn«, i.e. by the conviction that we can only speak and argue with sufficient certainty about language itself [excluding the »outside world« that we had formerly believed we could access through language]; and, secondly, by a broad [and argumentatively reduced] reception of the »Linguistic Turn«, as it was spreading into most academic disciplines that we call »Humanities« during the later 20th century. Dieter Mersch very aptly characterizes this [second] syndrome as the »primacy of mediation« [»Primat der Vermitteltheit«][3] – and adds that we can only recognize it now that we are slowly emerging from under its spell. What the »primacy of mediation« had brought to absolute prominence was the intrinsically undeniable insight of modern philosophy [undeniable but marginal to the point of being neglegible for most positions in this context][4] that one cannot make an epistemological argument against radical skepticism. No intellectual movement paid greater homage to the »primacy of mediation« than Deconstruction, and it did so in two very different tonalities. Jacques Derrida and his followers seemed to live their adherence to Linguistic Turn-philosophy as a condition of melancholia. Hence the importance, in Derrida's later texts, of the messianic motif and of the hope for a »coming« whose content would yet be concealed to us mortals – but would in the end redeem us. Derrida's friend Paul de Man, in contrast, was so impressed by the impossibility of fully proving the reference-function of language that, under the programmatic concept of »Allegory of Reading«, he assigned the entire western tradition of Literature to the one and only function of confirming this very impossibility.[5]

Mersch's insistence on the aspect of »mediation« makes particularly good sense for the recent history of the Humanities in Germany. For as the German academic milieu, since the 1980s, has developed a uniquely intense fascination with media technology, it became the place where an intellectual alliance could emerge bet-

ween the [mostly deconstructive] prejudice against all kinds of »philosophical realism«, on the one hand, and media studies, on the other hand, providing endless illustrations for the point that the human access to the world was less »immediate« [and therefore of course more »mediated«] than some people had naively tended to think.[6] That the deconstructive vocation of media studies went along so easily with an often indeed naïve philosophical realism on their side, seems to confirm my suspicion about the alliance between media studies and Deconstruction being less thought through than opportunistic. But the question remains how the »primacy of mediation« could ever have become so strong within the Humanities, to the point of turning into a kind of »soft terrorism«.[7]

II

A possible answer could be that the »primacy of mediation« – and the resistance to it – may have been the outcome of a convergence between three much more long-term and much more complex intellectual dynamics than those of the Linguistic Turn. I will now try to describe them and the effects of their mutual interference as succinctly as possible. The first and oldest of these lines of tradition has accompanied the differentiation of the Subject/Object-paradigm since the 17th century, as its »counterpoint«, so to speak. The common denominator for its endless variations was a critique of the »abstractness« that has pervaded different versions of western world perception, ever since the concern emerged that a gap was widening between the [purely spiritual] Subject and the [purely material] dimension of the Objects. Letting this gap widen indeed felt like losing contact with the world on the level of the senses and like letting man's relation to nature be dominated by the sheer rationality of numbers and concepts [as tools of our consciousness].[8] From the early French materialists on who wanted to prove that the senses were capable of providing an adequate image of the world, this line of »Kulturkritik«, of discomfort with culture, leads to Nietzsche's, Spengler's and Heidegger's critique of the pragmatic goal-orientedness and mathematization of modern life, culminating perhaps in Horkheimer's and Adorno's thesis, from *Dialectics of Enlightenment*, according to which the same mind of abstraction was responsible both for the practical triumphs of Enlightenment and for the horrors of the Holocaust. Today, it may have found its continuation in ecological philosophy.

The second and the third traditions in question can both be traced back to [what I like to call] the »emergence of the second order observer« at the beginning of the 19th century, that is to the institutionalization of self-observation in multiple forms of world observation, as a feature of multiple roles and networks of communica-

tion that we call »intellectual«. One consequence in reaction to the exclusively spiritual human self-reference of the Cartesian *Cogito* was the reemergence of the body as a complex tool of world observation – and hence the question of how world appropriation through the mind [»experience«] and world appropriation through the body and the senses [»perception«] could be made commensurable. As a consensual solution was never reached, this problem may have been largely responsible for the split that took place in the academic world, around 1900, between the Humanities [in German: the »Geistes-Wissenschaften«] as focussing on forms of world appropriation through concepts and, on the other side, the Sciences [»Naturwissenschaften«] as focussing on forms of world appropriation through the senses. The divide left the Humanities with the birth trauma of a »loss of world« which, throughout the 20th century, made them oscillate between historical moments of extreme world openness and those other moments when they tended to confuse world reference with a reflexive reference to their own language. Clearly, the radically skeptical attitude of the Linguistic Turn, as it had begun to shape up early into the 20th century and as it has motivated the resistance against any claims of »authentic presence«, can be seen as following from the second of these reactions.

Finally, the third long-term tradition responsible for the epistemological hesitation about »authentic presence« sprang from yet another reaction to the emergence of the second order observer in the early 19th century. An observer watching himself in the act of world-observation could not help understanding how the results of his observation were dependent on his specific point of view, making it obvious that each object of world-reference could be referred to by an infinity of different observations / representations, a multiplicity that would ultimately threaten our more foundational belief in the self-identity of the objects of world-reference. The solution to this concern came with a switch from a mirror-like, one-to-one form of world-representation to a narrative form of world-representation, as it would shape the Hegelian discourse of »Philosophy of History« and the Darwinian discourse of »Evolutionism«. Such narrative forms were open to absorb, for each object of reference, a multiplicity of representations and to transform them in to a temporalized rendition of the object of reference. From that time on, to say what »France« was, meant to tell the history of France, and to identify a species meant to unfold the course of its evolution. It was this very movement towards narrativization that triggered what Michel Foucault described as the »historicization of things«[9] and what ultimately produced the culture of »Historicism«, with a basic chronotope so highly institutionalized that, until the present day, we tend to confuse Historicism with »historical time« as such.

The canonical description of the historically specific chronotope of »Historicism« can be found in the work of Reinhart Koselleck.[10] Historicism's time is based on

the asymmetry between a past that we constantly seem to leave behind ourselves as a potential »space of experience« and a future that, while we are entering it, appears to consist of a horizon of possibilities. As time, however, is understood to be a necessary agent of change within Historicism, no past experience can help immediately [without any transformation and adaptation] for our analysis of the future. Therefore, between this future and that past, the present is a mere moment of transition in which the Subject, adapting past experience to the conditions of the future, tries to select, rationally, among the different possibilities offered by the future. Thus the present of this tradition becomes the »habitat« of the Cartesian Subject, a Subject capable of world-interpretation and agency but without any sensual resonance to the world of objects. Clearly, then, as there is a strong affinity between Historicism and the centrality of the Subject as human self-reference, and as the Subject, within the Subject/Object-paradigm, triggered the generalized skepticism towards any kind of world-reference, we can discover a – mediated – relationship between Historicism and Skepticism.

III

By now we have managed to reconstruct the basic currents of an intellectual »field of forces« which, bringing to a convergence the traditions of »Kulturkritik« skeptical epistemology, and Historicism, had dominated the western intellectual world for a good century and a half. But how can we substantiate the impression that this field of intellectual forces is no longer fully ours – which might explain why to speak of »authentic presence«, today, is no longer but the expression of an impossible desire as it had been the case for the longest time? Or, seen from the opposite angle, why do some of us no longer pay homage to the »primacy of mediation«? Although, as we have realized, much of the energy constituting that intellectual field of forces is still alive, I believe that it has been fading ever since the beginning of the debate in the 1970s and 1980s which, while it was happening, seemed to be about the competition between a »modernist« [traditional] and a »postmodernist« [innovative] view on the past.[11] Once we remember that two key texts of those years were Jean-François Lyotard's *Condition postmoderne* and Hayden White's *Metahistory*, we begin to understand that what then imploded, after a hundred and fifty years of undisputed dominance, was the narrative [Hegelian and Darwinian] solution to the epistemological problem of perspectivism, as it had been triggered in the early 19th century by the emergence of the second order observer. With Lyotard's critical focus on »master narratives« [»grands récits«] and White's »literary« approach to different genres and discursive traditions within historiography, it became clear – or, at least, it becomes clear in

retrospect – that historical and evolutionary narratives were as prone to pluralization and perspectivism as the more static, mirror-like Enlightenment principle of representation had been. This was the end of Historicism – at least the end of Historicism as a general strategy of maintaining a traditional type of truth-claim through historicization and narrativization.

In addition – and although we continue to appeal to the historicist chronotope as a consensual and somehow »official« frame of reference – the historicist relations between the three horizons of time seem to have considerably changed.[12] While we may still speak of the future as »an open horizon of possibilities«, our everyday behavior does no longer automatically rely on any techniques of anticipating what the future might be. Instead of trying to predict the future, economists today simply decide to assume that a future »x« will happen – and will then buy an insurance to protect themselves against the opposite case. At the same time, if there is any content that we relate with the time to come, it rather tends to be threatening than optimistic for us. For the opposite horizon of the chronotope, instead of leaving each past behind ourselves, as a »space of experience« whose potential lessons need to be adapted to present and future, it feels as if the present had become porose vis-à-vis the past or, in other words, it feels as if our recent obsession with recollection and »memory culture« had had the effect of opening the present to be invaded with pastness. Between a border towards the future that feels like a wall and a border towards the past that is fading, today's present has become an ever broadening present of simultaneities. To say what exactly is »contemporary« or »cutting edge«, is becoming increasingly difficult under such conditions.[13] For certain, ours is no longer the present that used to offer itself as the habitat for the Cartesian Subject.

For good reasons [meaning: because we continue to be quite confused about this problem] we are still hesitant to make claims about a new form of self-reference capable of replacing a Subject that used to be all consciousness. But it feels plausible to say that a new self-reference will be more open for the dimensions of the sensual and of space again – and this may partly explain why some of us have become rebellious against the »primacy of mediation« and against the taboo that had surrounded, for example, claims of »authentic presence«. If these speculation about our changing present have any merit, what could be the reason for such a return to the dimensions of the sensual and of space? Perhaps the reason is of paradoxical nature, perhaps, due to modern technologies of communication, we have reached a degree of »Cartesianism« in our everyday lives that is [biologically as well as sociologically] no longer liveable. After all, cellphones and electronic communication have transformed the formlerly divine condition of omnipresence into our [quite banal] everyday. Everybody and everything, however distant they may be in space, is »available« in this everyday, provided

that they can be transformed into »information« – and provided that we, too, are ready to make ourselves permanently »available« and transparent.[14] This double condition of availability and the bracketing of space as its precondition have produced a generalized feeling of stress that Lyotard, more than twenty years ago, described as the condition of an intransitive »mobilisation générale« – and this general mobilization may well have contributed and may continue to contribute to the [I insist: parodoxical] effect of the most extreme Cartesianism turning into a re-somatization of our self-reference [with subsequent changes regarding our claims of world-reference].

What I am trying to describe are tendencies that have only begun to unfold and to become visible, as long-term consequences, during the past decade, however much one can associate them with the first moments of implosion of the historicist chronotope during the 1970s and 1980s. At first, the immediate intellectual reactions to this implosion seemed to head in the opposite direction. Rather than a re-somatization of self-reference and a re-materialization of world-reference, they seemed to push the self-containedness of Cartesian self-reference to its deconstructivist and neo-historicist extremes. There, both the self and the past worlds turned into sheer textuality under the condition of an eternally deferred closure in their forms. Never to settle on any form of meaning or representation as definitive, was what Deconstruction and New Historicism, beside all their obvious differences, were jointly propagating as the overcoming of »Metaphysics« – of »Metaphysics« both as belief in the possibility of world-reference and as a habit of searching for »deeper meaning« under the surface of the world of objects. 1968, in the introduction to *Grammatologie*, Jacques Derrida famously stated that the intellectual positions of his present had overcome Metaphysics, without being able to definitively leave Metaphysics behind themselves. Perhaps we can apply the structure of this very formula to our own present, with Deconstruction and the »primacy of mediation« occupying the place formerly held by Metaphysics: today, I believe, we have overcome the »primacy of mediation« but we have not yet managed to leave it completely behind ourselves. And this is why there remains some problem with »authentic presence«.

IV

Going back to our narrative about the convergence of three intellectual traditions since the 17th century, I would like to suggest that the implosion of the historicist chronotope has undone, to a certain extent, the effects of the epistemological split between world appropration through concepts and world appropriation through the senses. At the same time, the energies of »Kulturkritik« seem to have been

reignited, pushing for a not exclusively spiritual relation to the world. If this is our contemporary environment, several debates and discourses have come up that are about a recuperation of the presence dimension for the lives we are leading today [theirs is an existential concern, rather than a concern for present-day epistemology]. In concluding, I would like to briefly mention some of these debates and discourses – in order to demonstrate that the legitimacy and feasability of »authentic presence« have long ceased to be purely academic concerns. To see it from the opposite angle: with the paradoxical status of the »primacy of mediation« as something that we have »overcome without being able to leave it behind ourselves«, authentic presence may well have become a fully acknowledged everyday value that only stays under attack in some intellectual contexts.

There is, for example, a discussion unfolding about the possibilities of »rational re-enchantment« as an ethical option for a culture that feels it has reached some – quite dangerous and, as I said before, individually unliveable – limits of disenchantment [in the Weberian sense of course], rationality, and abstraction.[15] Personally, I tend to be pessimistic about the possibilities of channelling anti-cartesian energy into new, »rational« forms of behavior – but the programmatic idea is an important one without any doubt. Rather than all-too programmatic, however, I feel that it is our calling to dare and be »conservative« [in the quite litteral sense] from time to time. In this spirit, to protect and to preserve the possibility of teaching in »real class room presence« – against the alternative of distance learning, with all its obvious financial advantages – could become such a conservative value for us academics to promote. In contemporary [mainly Anglican] theology, a renewed conception of life as »liturgy«, that is a conception of life as praise of God, has emerged. Its secular equivalent lies in the impulse of being grateful for the lives that we have [»intransitively thankful«, as we non-believers have no addressee for our potential gratitude], with all its material implications and conditions. Such an attitude might be a more efficient basis for new forms of ecologically responsible and culturally productive behavior than the unconditional intellectual obligation of being »critical« which, ever since the 18th century, has become lopsidedly negative.

To say that there is n o l o n g e r a problem with »authentic presence« because attitudes and behaviors based on rational reenchantment, conservative values, and liturgy are our future, implies one obvious risk. This is the risk of being wishful thinking on behalf of a generation whom a chain reaction of epistemological and technological revolutions caught by surprise when we were young. It may well be that those who are young today have no problem with their »moblisation générale« and hence no desire for authentic presence.

Notes

1 The reference of »we«, i.e. of those who have become interested in the dimension of »presence« over the past years, is admittedly uncertain here. I hope that Eelco Runia [Presence, in: History and Theory 45 (2006), pp. 1–29] and Christian Kiening [above all: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur. Frankfurt/M. 2003] would allow me to include them – in spite of all the productive conceptual distances that lie between our different approaches. – For my own case, I am above all referring to the book: Production of Presence. What Meaning Cannot Convey. Stanford 2004 – but there is no need to read this book in order to follow the argument developed on the following pages.

2 To avoid any semantic confusion with its primary theological meaning, I will not use the phrase »real presence« throughout this essay.

3 I heard him use this expression for the first time during a colloquium on »Präsenz«, held at the Kulturwissenschaftliche Institut Essen in December 2006.

4 Its most ferocious [and perhaps one should add: most hysterically aggressive] rejection are paragraphs 20f. of Heidegger's *Sein und Zeit*.

5 I have often heard, as an objection to my own concentration on »presence«, that Jacques Derrida's philosophy had started with a de[con]struction of this concept. The truth is, however, that the presence-motif the young Derrida was [critically] fascinated by is Husserl's claim for full self-presence [full awareness of oneself] to be among the general possibilities of human consciousness and reflection. Belonging to the notions that are constitutive for a philosophy of consciousness, this concept of »presence« has no overlap with the presence concepts that have recently generated specific attention..

6 I want to explicitly exclude Friedrich Kittler's work from my implicit critique of this »alliance«.

7 For the encouragement to use this description I want to thank René Girard.

8 In what follows, I will refer to the gap that separates Subject and Object as »cartesian« and to the fears it may cause as »anti-cartesian«. It goes without saying – or, at least, it should go without saying – that this predication is not meant to be the equivalent of a serious critique of René Descartes' philosophy.

9 Above all in: Les mots et les choses. Une archéologie des Sciences Humaines. Paris 1966.

10 There is no single book or essay by Koselleck that brings together all the different aspects that make up his description of the historicist world view. The collection presenting the most comprehensive selection continues to be: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt/M. 1979.

11 Different from the way Carsten Dutt seems to understand my point [Postmoderne Zukunftsmüdigkeit. Hans Ulrich Gumbrecht verabschiedet die Begriffsgeschichte, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 1 (2007), pp. 118–122], I do not believe, however, that the concept of »Postmodernity« offers a good description for our present chronotope and epistemological situation. What emerged from the debate of the 1970s and 1980s is profoundly different from the dominant self-diagnosis of those years.

12 For more detailed illustrations of the following points, see my essays: How is Our Future Contingent? Reading Luhmann against Luhmann, in: Theory, Culture & Society 18.1 (2001), pp. 49–58; Die Gegenwart wird [immer] breiter, in: Merkur 629/630 (2001), pp. 769–784, and: Vom Nachteil der Historie für das Leben. Wo die Erinnerungsobsession am Ende zur Geschichtsvergessenheit führt, in: Die Welt, July 30 (2005).

13 This is the situation that must have motivated the »Center for the Study of the Novell at Stanford University to organize a colloquium on »Extreme Contemporaneities« in January 2007.

14 About this type of »availability«, see: Alltagsverlust. Was ist »wirklich« in unserer Gegenwart, in: Cicero, April 2007.

15 A volume with essays that try to illustrate and to develop the concept of »rational reenchantment« is forthcoming at Stanford University Press, under the editorship of Joshua Landy and Michael Saler.

DIETER MERSCH

Absentia in Praesentia

Negative Medialität

Präsenz ohne ›Als‹

Die folgenden Erörterungen bewegen sich auf schmalstem Grad. Sie versuchen lediglich eine Nuance zu explizieren. Die Nuance betrifft den Übergang von einer ›praesentia in absentia‹, einer abwesenden Gegenwart, zur ›absentia in praesentia‹, der Gegenwärtigkeit des Abwesenden. Es handelt sich zugleich um einen Übergang vom Primat des Medialen oder der Medialität als einem Apriori zu dem, was diese Medialität selbst in ihrer Anwesenheit bringt und erfahrbar macht. Erstere stellt die Mediation, die Vermittlung bzw. die Differenz an den Anfang, um sie als Bedingung aller Darstellung oder Erfahrbarkeit des Gegenwärtigen und damit auch ihrer Wahrnehmung *als* Gegenwart, ihrer Bestimmung *als diese* spezifische zeitliche oder räumliche Gegebenheit, die von anderen gewesenen oder möglichen Gegebenheiten unterschieden werden kann, oder auch ihrer Symbolisierung, ihrer Sagbarkeit und Zeigbarkeit *als je spezifische* Ereignisse, die als solche immer schon bezeichnet und damit betont, geschnitten und durch ihre Markierung ›als‹ diese gespalten sind, auszuweisen, letztere betont die Gegenwärtigkeit des Sekundären, d. h. das Erscheinen des Nichterscheinenden und mithin dessen, was erst durch seine Abhängigkeit von Zeichen und Strukturen gegenwärtig werden kann, was aber *als* Abhängigkeit, Vermitteltes oder Nachträgliches selbst auftauchen können und erkannt werden muss, dem folglich seine eigene Präsenz zukommt. Offenbar beziehen sich beide Seiten wechselseitig aufeinander, sodass sich der Schritt von einer zur anderen einer paradoxen Umkehrung verdankt, und zwar von jener Figur, die der Negativität, der Nichtpräsenz und darum auch dem Medium und seiner Signifikanz den unbedingten Vorrang erteilt, zu einer solchen, die nach der Erscheinung des Medialen wie auch den Strukturen der Mediation, des Zeichens oder den Ordnungen des Symbolischen fragt und daher eine Kippung, eine Inversion vornimmt, die noch die Möglichkeiten des Präsentwerdens des Negativen selber zum Thema hat. Schlägt man die erste Figur – um ein Etikett zu wählen – der frühen Philosophie Derridas zu, d. h. dem Derrida der *Grammatologie*, der

Stimme und das Phänomen oder von *Die Schrift und die Differenz*, welche im weitesten Sinne eine ›Philosophie der Apräsenz‹ genannt werden kann, könnte die Bewegung hin zur Präsentwerdung des Medialen oder der Differentialität der Strukturen und ihrer chronischen ›Verspätung‹ als Versuch eines ›postderridaschen Präsenzdenkens‹ bezeichnet werden, das die Gegenwart im Durchgang durch die Unabdingbarkeit einer Nichtgegenwart gleichsam an einem anderen Ort wiederkehren lässt. Kritisiert die derridasche Präsenzkritik im Sinne Heideggers die Verknüpfung von Wahrheit und Anwesenheit als Grundtopos des ›abendländischen Denkens‹, vollzieht sie also ein Stück Philosophie- und Rationalitätskritik, gilt dies für eine Wiederkehr des Präsenzdenkens nicht minder, weil sie Präsenz nicht erneut am Platz der Wahrheit restituiert, die durch sie verbürgt würde, sondern gleichsam als eine ›negative Präsenz‹ ausweist, die bei aller Abweisung der Gegenwärtigkeit der Gegenwart weiterhin vorauszusetzen ist. Es handelt sich also keineswegs um die Rückkehr einer allemal verdächtig gewordenen Substanzialität, um eine Wiederherstellung des Essentialismus, sondern gleichsam um eine ›negative Phänomenologie‹, die, wo überhaupt über etwas *als* etwas gesprochen werden kann, nicht umhin kann, Präsenz als einen nichtausstreichbaren Terminus anzunehmen, ohne ihr bereits das Siegel eines ›Als‹ aufprägen zu müssen.
Die Überlegungen sind durchweg reflexiver Natur. Sie reflektieren nicht so sehr auf die Sagbarkeit oder Darstellbarkeit einer Gegenwart oder auf die Strategien und Inszenierungen ihres *Erscheinenlassen*, was immer schon präsupponiert, dass die Erscheinung eine verkörperte oder erinnerte, eine hergestellte oder ausgestellte Erscheinung ist, sondern umgekehrt auf das Erscheinen der Rede- und Darstellungsweisen und ihrer Strategien, Inszenierungen, Gedächtnisse oder Verkörperungen selber. Das derart unterstellte Erscheinen ist etwas Anderes als das *phainestai* der klassischen Metaphysik oder Phänomenologie; es handelt sich vielmehr um ein *ekphanes*, ein Sichzeigen in der Bedeutung ›ekstatischer Erscheinung‹. Die These ist dabei, dass, wenn wir – mit einem anti-essentialistischen Impuls – von der Gemachtheit oder Konstruiertheit unserer Erfahrungen oder auch nur der Erfahrbarkeit und Wahrnehmbarkeit des Gegenwärtigen *als* ein Erfahrbares oder Wahrnehmbares ausgehen, wir immer schon *etwas* davon ausnehmen müssen – etwas, das uns auf die Spur eines anderen Erscheinens, einer anderen Gegenwart oder Erfahrung führt, ohne sogleich eine Substanz oder ein ›Wesen‹ in Anschlag bringen zu müssen. Die vorliegenden Überlegungen versuchen ein Stück weit dieser Spur nachzugehen und Verfahrensweisen ihrer Entdeckung zu analysieren. Dabei dominieren als bevorzugte Verfahrensweisen ›Chiasmen‹. Sie führen insbesondere ins Metier künstlerischer Praxis. Da die gegenteiligen Modelle zahlreich und unübersichtlich sind – erinnert sei an die prominentesten bei Hegel, Freud, Lacan, Derrida und Luhmann – werden sich die Überlegungen aus Platzgründen lediglich auf ein exponiertes Beispiel stützen, das gleichwohl

paradigmatisch für die radikalste Form einer ›Philosophie der Nichtpräsenz‹ steht und als solche als Stellvertreter für alle anderen gilt: die Dekonstruktion Derridas. An ihr seien ihre internen Widersprüche markiert, um mittels der Figur der Paradoxie zu dem zu gelangen, was als ›negative Präsenz‹ ausgewiesen wurde – eine Präsenz ohne ›Zeugenschaft‹, d. h. auch ohne ›Dauer‹ und ›Kontinuität‹, eine Präsenz, die, obschon ereignishaft, in gewisser Weise der Medialität bedarf, freilich nicht in der Art, dass diese sie bereitstellte, konstituierte oder ›preisgäbe‹, sondern gleichsam als deren notwendige andere Seite und Entsprechung, die in dem Präsentwerden des Medialen in seiner Negativität selber besteht. Sie ›gibt sich‹ als sich beständig wieder verflüchtigende ›Spur‹ – und erst von dort aus ließe sich der Bogen weiter schlagen, um, über sie hinaus, Präsenz als nicht zu tilgende Negativität in allen Konstellationen des Wahrnehmens, Erfahrens, Denkens und Wissens zu finden.

Gespaltene Präsenz

Auf die kompromissloseste Weise, die vielleicht jemals formuliert worden ist, hat Derrida im Ausgang von Nietzsche und Heidegger Metaphysik als ›Präsenz-Denken‹ kritisiert, was nichts anderes bedeutet, als dass ›Wahrheit‹ – im Sinne der ›Wahrheit des Seins‹ – stets mit Bezug auf eine Anwesenheit und deren Bezeugung gedacht worden ist. Dagegen stellt Derrida ein Denken der Absenz, das von einer primären Ursprungslosigkeit und der Differenz als Ereignis ausgeht. Folglich ist für Derrida Präsenz immer schon bestimmt durch das Gedächtnis und die Schrift, mithin auch durch die Strukturalität der Zeichen und das Geschehen einer fortgesetzten Differenzierung, sodass, wie es gleich zu Beginn der *Grammatologie* heißt, die »Heraufkunft der Schrift […] die Heraufkunft des Spiels« ist. »In diesem Spiel der Repräsentation wird der Ursprungspunkt ungreifbar. Es gibt Dinge, Wasserspiegel und Bilder, ein endloses Aufeinander-Verweisen – aber es gibt keine Quelle mehr. Keinen einfachen Ursprung. […] Der Ursprung der Spekulation wird eine Differenz.«[1] Wo jedoch eine Differenz und ein ›Verweisen‹ am Anfang steht – bzw., wie Derrida bewusst paradoxal formuliert, ein »nichtursprünglicher Ursprung« – bleibt die Unmittelbarkeit abgeleitet: »Alles beginnt durch das Vermittelnde, also durch das, was ›der Vernunft unbegreiflich‹ ist.«[2] Für solchen Primat des Vermittelnden – oder genauer: der Anfangslosigkeit der Mediation – steht entsprechend der doppelte Begriff der ›Supplementarität‹, den die *Grammatologie* auch mit dem Begriff der *différance* in Verbindung bringt:[3] »[D]as Supplement supplementiert. […] Das Supplement fügt sich hinzu, es ist ein Surplus […]. Es gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich *an-[die]-Stelle-von* […].«[4] Das Eigentliche ist dann eine *Hinzu-*

fügung, die gerade nicht ›eigentlich‹ im Sinne von Authentizität ist, vielmehr tritt »[d]as Supplement […] an die Stelle eines Mangels, eines Nicht-Signifikats oder Nicht-Repräsentierten, einer Nicht-Präsenz. Vor ihm gibt es keine Gegenwart, nur es selbst, das heißt ein weiteres Supplement geht ihm vorauf. Das Supplement ist immer das Supplement eines Supplements. […] Das Spiel des Supplements ist indefinit. Die Verweise verweisen auf Verweise.«[5]

Das ist in Kürze das Programm. »Die Gegenwart«, heißt es folglich im Aufsatz über *Freud und den Schauplatz der Schrift*, ist »im allgemeinen nicht ursprünglich, sondern rekonstituiert […], sie [ist] nicht die absolute, vollauf lebendige und konstituierende Form der Erfahrung«, weshalb es »keine Reinheit der lebendigen Präsenz gibt«.[6] Die Position korrespondiert mit der Lacans, wonach das Trauma, das am Grund des Gedächtnisses steht und seine Erinnerungen einfärbt, ein in seiner Bestimmung oder Form vom Gedächtnis selbst erzeugtes oder hergestelltes bedeutet. Es gibt dann keine Möglichkeit, an die Authentizität eines Faktum heranzureichen, es sei denn über den Umweg der Zeichen, der Symptome oder Signifikanten, die die Faktizität des Faktums je schon verborgen oder umgestimmt haben. Dasselbe gilt für jeden theatralen – und man darf in diesem Zusammenhang erweitern –: für jeden ästhetischen und künstlerischen Akt, der, wie Derrida in seinen Auseinandersetzungen mit Artauds *Theater der Grausamkeit* pointiert, versucht, »die *Präsenz als solche* zum Erscheinen« zu bringen, denn jeder solcher Versuch habe »bereits damit begonnen, die Präsenz des Präsenten aufbewahren zu wollen« und damit »schon das Buch und die Erinnerung, das Denken des Seins als Gedächtnis aufgeschlagen«:[7] »Die Gegenwart gibt sich nur als solche, tritt für sich nur in Erscheinung, präsentiert sich nur, eröffnet die Szene der Zeit oder die Zeit der Szene nur, indem sie ihre eigene innere Differenz in der inneren Falte ihrer ursprünglichen Wiederholung, in der Repräsentation an sich nimmt. In der Dialektik«.[8]

Die Argumentation Derridas folgt hier einer klassischen Reflexionsfigur. Sie hat die Kontur einer philosophischen Begründung, soweit sie der Logik der Selbstanwendung folgt. Denn die Möglichkeit der Präsenz wird darauf hin befragt, was sie möglich *macht* und was als die Weise ihres Produzierens bereits ihre eigene Unmöglichkeit mit einschließt. Jede Gegenwart, die zur Gegenwart gebracht wird, rekurriert auf die Mittel dieses ›Bringens‹, die die reine Gegenwärtigkeit ›spaltet‹. Gleichzeitig wird ihr Präsens zu dem hin verschoben, was Heidegger den ›apriorischen Perfekt‹ genannt hat. Nicht die Präsenz und ihr Präsens erweisen sich dann als primär, sondern das Perfekt und die Derivation. Folgt man jedoch der genauen Struktur des Reflexions-Arguments, enthüllt es zwei Seiten: *Einmal* die Sagbarkeit oder Zeigbarkeit der Präsenz *als* Präsenz, *zum anderen* die damit verbundene Verschiebung seiner temporalen Struktur, die der Angewiesenheit auf das Zeichen, das Wort oder das Medium entspringt. Der erste Teil ist der *logisch*

maßgeblichere, weil er auf die Unabdingbarkeit des ›Als‹ in jeder Bestimmung abhebt, sei es – wie sich verallgemeinernd über Derrida hinaus sagen lässt – als ein propositionales, hermeneutisches, symbolisches, ikonisches oder mediales ›Als‹, das bereits eine Verdopplung in sich trägt und die Präsenz *als* Präsenz mit dem Signum einer ursprünglichen Wiederholung versieht. *Sie weist es auf den Grund einer nicht zu tilgenden Differenz.*

Allerdings funktionieren Reflexionsfiguren wie Spiegel, die in unterschiedliche Richtungen lesbar, d. h. auch nach der einen wie der anderen Seite auflösbar, also ›vexierbar‹ erscheinen. Solche Vexierungen gründen in der Unbestimmtheit der reflexiven Orientierung. Wie die Präsenz *als* Präsenz keine unschuldige ›Gegenwart‹ mehr sein kann, ist sie umgekehrt von der ›Gegenwärtigkeit der Gegenwart‹ nicht zu trennen. Wie diese sich bei Derrida immer nur als ›Spur‹ zeichnet, die ›als‹ Spur in Differenz zu anderen Spuren, d. h. auch ihrer wechselseitigen Verschattung und Überschreibung, steht, wirft diese im Gegenzug die Frage danach auf, was ihre Lesbarkeit garantiert. Die ›Spur‹ muss ›als Spur‹ in etwas erscheinen und damit überhaupt hervortreten, ›ekstatisch‹ sein, sodass die Frage entsteht, wie die Differenz selbst und mit ihr die Verspätung zum Vorschein kommen kann, wie von ihr, durch sie hindurch, Kunde zu erlangen ist, ohne in den unendlichen Regress zu geraten, dass jede Kunde sich wiederum nur durch eine Differenz bekundet, die sie als Kunde zugleich negiert. Folglich wäre nach der ›Erscheinung selbst‹ und dem Akt ihrer Wahrnehmung zu fragen, sowie nach jenem Medium, das ihrerseits eine Wahrnehmbarkeit einfordert, welche wiederum in einem anderen Medium geschieht usf., so dass sich sowohl die Wahrnehmung in ihrer Authentizität entzieht wie andererseits deren Medialität. Zwischen beiden entsteht eine Pattsituation, eine wechselseitige Interdependenz, und zwar sowohl hinsichtlich der Wahrnehmung von Spuren im Unterschied zu anderen Spuren als auch dessen, wodurch sie Spuren ›sind‹, d. h. der Materialität jenes Grundes, auf Grund derer sie als solche erscheinen.

Negativität des Medialen

Haben wir es bis hierher lediglich mit einem formalen Argument und seiner logischen Umkehrung zu tun, besteht das eigentliche Problem jedoch darin, wie das, was Differenz ist und sich in seiner Absenz zurückhält, selber zum Vorschein kommen und sich zeigen kann. Spricht Derrida von der abwesenden Anwesenheit, wäre das Abwesen selber in seine Präsenz zu bringen, um es ›als‹ Absenz kenntlich zu machen. Offenbart diese Vexierung jedoch bestenfalls eine abstrakte Möglichkeit, hängt alles von der Entwicklung konkreter Verfahrensweisen ab, die Nichtgegenwärtiges gegenwärtig machen. Die Nichtgegenwart ist das Resultat

einer Medialität; das Mediale ist freilich nichts, auf das sich hinblicken oder das sich berühren ließe, weder als Schrift noch als Sprache oder anderes, vielmehr sind wir mit einem konstitutiven Prinzip, einer relationalen Struktur konfrontiert, welche der Figur des *tertiums*, des *Zwischen* oder der *Mitte* gehorcht und die Eigenart besitzt, im Prozess der Mediation selbst aufzugehen, d. h. auch: zu verschwinden.[9] Medien sind paradoxe Wesen; sie zeigen, bringen zur Erscheinung, übertragen, transferieren oder wiederholen und verkörpern, doch so, dass die Medialität des Mediums dabei chronisch zurücktritt, d. h. dass ihr Erscheinen, Zeigen, Übertragen, Transferieren oder Wiederholen und Darstellen sich nicht mitzeigt, überträgt oder darstellt, vielmehr sich fortwährend in Reserve hält.[10] Keine Vermittlung vermag ihre eigenen Bedingungen, sowenig wie ihre Materialität oder Strukturalität mitzuvermitteln. Der Mediation eignet darum der Charakter einer genuinen *Negativität*. Die Einsicht entspricht der Struktur des ›Begriffs‹, wie sie sich im Zentrum des Zweiten Teils von Hegels *Wissenschaft der Logik* findet und dort als Dialektik der ›Aufhebung‹ ausgewiesen wurde. Ausdrücklich spricht Hegel von einer sich im Prozess ›auflösenden‹ Mitte, d. h. einer Vermittlung, die in dem Maße untergeht, wie sie sich erfüllt. Dann verweigern sich offenbar Medien ebenso ihrer Analysierbarkeit wie ihrer Zeigbarkeit, weil ihre Funktionen darin bestehen, sich in ihren Resultaten selbst zu vernichten – und die ganze Dynamik technischer *perfectio* in Bezug auf die Kunst der Illusion wie auf die Phänomene der Immersivität und deren mediale Aufbereitung ist daran orientiert. Der Zauber des Medialen betreibt und forciert ihr Spiel. Das Spiel erweist sich als durchdrungen und beherrscht von Figuren der Verbergung, doch bekommt man es dann mit der systematischen Verlegenheit zu tun, über etwas sprechen müssen, was sich der Darstellbarkeit wie der Erkennbarkeit sperrt. Wenn es mithin um die Erscheinung eines Nicht-Erscheinenden, die Gegenwart einer Absenz geht, scheinen wir in dieser Hinsicht gerade nicht weiterkommen zu können, sondern müssen von einer systematischen Verhüllung, einer Maske ausgehen, die das Erscheinen im Narrenspiel einer Apräsenz situiert, das uns laufend täuscht und ent-täuscht.

Die Problematik gleicht hier einer medientheoretischen ›Unschärferelation‹, weil augenscheinlich eine Wahrnehmbarkeit des Medialen nur dort gelingt, wo die Medialität des Mediums ausgesetzt wird oder zusammenbricht, wie diese sich umgekehrt nur da erfüllt, wo ihre eigene Wahrnehmung oder Erscheinung eingeklammert wird. Wie wir etwa durch eine Linse eine Vergrößerung oder Verkleinerung sehen, solange wir das Okular nicht betrachten, und, wo wir dieses selbst betrachten, nichts sehen als eine Oberfläche, verflüchtigt sich unter der Beobachtung des Beobachtenden das Beobachtete, sodass nichts bleibt, was sich bestimmen ließe. Mochte, im Gegensatz dazu, Hegel noch ganz der Rationalität des Begriffs und der Bewegung seiner Selbstreflexion vertrauen, um sie im selben Augenblick zu vollziehen wie nachzuzeichnen, ist dies eben im Bereich des Me-

dialen nicht möglich, weil es sich um Strukturen handelt, die sich der Erfahrung und Wahrnehmung aufprägen und sie hervorbringen, sodass sie ihrerseits jeder möglichen Wahrnehmung immer schon zuvorkommen, weil die Beobachtung wiederum allein vermöge einer Mediatisierung geschieht, die ihre eigenen Effekte erzeugt. Ähnliches hatte auch Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus* in Bezug auf die logische Form des Bildes oder der Sprache, die bei ihm den Platz des Medialen einnimmt, ausgeführt: »Seine Form der Abbildung aber kann das Bild nicht abbilden; es weist sie auf.«[11] »Der Satz kann die logische Form nicht darstellen, sie spiegelt sich in ihm. Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht darstellen. Was *sich* in der Sprache ausdrückt, können *wir* nicht durch sie ausdrücken. Der Satz zeigt die logische Form der Wirklichkeit. Er weist sie auf.«[12] Die Aufweisung ist keine Form der Abbildung oder des Sagens, sondern des Zeigens, das nicht ›auf‹ etwas zeigt, sondern ›sich‹ offenbart. Sie geschieht folglich nicht intentional, sondern mitgängig.[13] Die Mitgängigkeit bedeutet ein »Erscheinen des Erscheinens«,[14] d. h. nicht die Bekundung von ›etwas‹, sondern ›mediale Präsenz‹ – freilich nicht im Sinne einer immer schon mediatisierten Präsenz, die bereits dem apriorischen Perfekt und damit einer Nichtpräsenz unterstünde, sondern der Präsenz des Medialen selbst.

In einem analogen Sinne lässt sich dann sagen: Kein Medium vermag seine eigene Medialität mitzuteilen, weil die Form der Mitteilung selbst kein Mitgeteiltes sein kann: sie geht in diese ein. Als Grundsatz ergibt sich, dass sich die Ordnungen des Medialen nicht mitmediatisieren lassen – doch bedeutet dies eben nicht, dass sie vollständig entzogen blieben, was bereits insofern unsinnig wäre, als andernfalls kein Satz jemals von ihnen zeugen könnte, vielmehr *zeigen sie sich* im Sinne *mitgängigen Erscheinens*. Genau dies korrespondiert aber mit der anderen Seite der wittgensteinschen Einsicht. Heißt es zunächst in negativer Absicht: »Seine Form der Abbildung kann das Bild *nicht* abbilden«, so wie der Satz seine »logische Form *nicht* darstellen« kann, lautet entsprechend die andere, *positive* Seite derselben Sentenz: »es weist sie auf«, »sie spiegelt sich in ihm«, sie »enthüllt sich« usw. Wo also von einer Abwesenheit ausgegangen und eine Nicht-Präsenz an den Anfang gestellt wird, bleiben in deren Rückstand ein Anderes, eine *Alterität*, die wiederum das Format einer Unsagbarkeit oder Undarstellbarkeit hat, das gleichwohl sich zeigt im Sinne von *ek-phanes*, von *ek-stasis*. Der Rückstand entspringt dabei einer Duplizität, die unvermeidlich ist, weil einerseits das, was eine Bestimmung oder Darstellung ›gibt‹ und ›ermöglicht‹, sich beständig als ein ›Anderes‹ erweist, das als ›Gebendes‹ und ›Ermöglichendes‹ in seiner Andersheit ebenso bestimmungslos wie darstellungslos bleibt, andererseits aber keine Struktur, Differenz oder Medialität ohne die Aufweisung oder Manifestation ihrer selbst existiert. Gleichwohl können sie nicht selbst wieder auf eine Differenz oder Medialität zurückgeführt werden; sie bilden keinen Modus eines ›Was‹ oder ›Wie‹, sondern

bestenfalls einer Indirektheit oder Beiläufigkeit. Deswegen war von ›Mitgängigkeit‹ die Rede: Zwar werden sie durch eine Mediatisierung induziert, aber *nicht* vermittels ihrer *produziert*. Entsprechend können sie auch nicht selbst wieder als Produkte einer Inszenierung oder Strategie, einer Konstruktion oder Markierung angesehen werden, sondern sie bezeichnen die Weise ihrer ›Ex-sistenz‹, mithin des bloßen »factum est«,[15] ›dass‹ die Inszeniertheit einer Szene, die Konstruiertheit einer Konstruktion oder die Markierung einer Marke geschieht, sich preisgibt und der Erfahrbarkeit darbietet. Anders ausgedrückt: *Sichzeigen*, als Form einer Präsenz, eines Erscheinens, erfordert zu seinem Aufweis das Mediale, doch wird es weder durch es beherrscht noch konstituiert. Vielmehr handelt es sich um das Moment einer *Passivität*. Diese Passivität erweist sich für die Exponierung dessen, was als anderer, ›postderridascher‹ Präsenzbegriff bezeichnet werden kann, als maßgeblich.[16]

Chiasmus

Entscheidend ist, dass solche Präsenz – oder vielmehr: die Präsentheit einer Präsenz – den diskursiven Formationen, der Differenz der Spuren oder den medialen Ordnungen selbst immanent ist, soweit diese sich in ihrem Gebrauch, ihrer Performanz und Strukturalität *selbst ausstellen* müssen – gerade so, wie wir nicht umhin können, uns in unserer Gesichtigkeit, unserem Körper, unseren Praktiken oder verwendeten Mitteln und Gebärden selbst darzustellen und zu exponieren. Die andere Seite des Spiegels, von dem die Rede war, jene Stelle des Reflexionsarguments, wo die Nicht-Gegenwart in die *Gegenwart der Nicht-Gegenwart* oder die Absenz in die *Präsenz der Absenz* umkippt, beruht auf solcher Exposition. Denn »was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden«, wie umgekehrt, was gesagt werden kann, sein Zeigen verbirgt, wie sich in Abwandlung eines weiteren Wortes von Wittgenstein pointieren lässt.[17] Wir haben es folglich mit einem wechselseitigen *Ausschließungsverhältnis* zu tun, mit einem ›Chiasmus‹, wobei der Ausdruck eine Kreuzung meint, deren Bild weniger das *Chi* oder *X* der Antike oder der christlich-jüdischen Tradition, nämlich das *Enigma* schlechthin, aufruft, als vielmehr an die mathematischen Figuren der ›windschiefen Geraden‹ gemahnt, die sich im Raum nie treffen. Die Duplizität, von der die Rede war und die in der Dopplung von *Sagen* und *Sichzeigen*, von *Differenz* und der *Erscheinung der Erscheinung* oder der *Absenz* und der *Präsenz des Absenten* besteht, geht diesem Chiasmus konform. Er ist *irreduzibel*.

Solange wir allerdings versuchen, das Sichzeigen zu sagen und die Erscheinung in ihrem Erscheinen zu bestimmen, mithin das zu erfassen oder zu verstehen, *was* jeweils hervortritt und sich zeigt, haben wir es bereits verfehlt und bleiben in den

Strukturen der Nachträglichkeit, der Diskursivität und damit des ›Als‹ befangen. Zeigen *als dieses*, als ein spezifisches Erscheinen ist allemal schon ein geteiltes, ein markiertes oder geschnittenes Zeigen, das in seiner Gegenwärtigkeit immer schon ›ver-gegenwärtigt‹ ist. Ihr bleibt die Differenz immanent. Hingegen geschieht die Passivität des Sichzeigens stets beiläufig, stellt sich bei Gelegenheit ein oder hält sich in Rückstand, so dass es jeder Darstellung, jeder Subsumtion unter die verschiedenen Formate des ›Als‹ eingefasst oder inskribiert bleibt; es erscheint, gleichsam, in sie eingewickelt und erweist sich darum, als ihre andere Seite, je schon anwesend und – prinzipiell – auch aus ihm entwickelbar. Das schließt nicht aus, über Zeigen und Erscheinen zu sprechen und es in seiner Eigenart zu untersuchen, doch solange wir sprechen, auszeichnen, rahmen oder bestimmen, bleibt es ein Negatives, aber ein Positives an sich selbst in seiner Passivität, wie umgekehrt die Positivität des Sagens oder der Mediatisierung bereits stets eine Differenz einschließt, d. h. dem Primat der Nicht-Präsenz, der Negation von Gegenwärtigkeit untersteht.

Offenbar treffen wir so auf die gleiche aporetische Struktur wie zuvor in Bezug auf die Medialität des Mediums, nur diesmal gewissermaßen in seiner Umstülpung oder inversen Form – der Untilgbarkeit ihres Sichzeigens bei gleichzeitiger Undarstellbarkeit oder Adiskursivität seines Erscheinens. Die Präsenz des Medialen erweist sich dann als ebenso unhintergehbar wie sie als solche nur negativ auszubuchstabieren ist. Sie ›scheint‹ und ›erscheint‹, aber so, dass nirgends gesagt werden kann, ›was‹ sie ist oder ›wie‹ sie erscheint, ohne selbst wieder auf Mediales zurückzugreifen. Kurz: Wie Medien sich der Kenntlichkeit verweigern und sich in ihrer Möglichkeit verbergen, kann, was sie selbst sind, allein *sich zeigen*, jedoch so, dass solches Zeigen sich einer Indirektheit verdankt, die die Kraft und die Kontur eines Ereignisses besitzt, das sich wiederum seiner eigenen Medialität widersetzt. Vielmehr erfordert es zu seiner Kennzeichnung des Durchgangs durch die Paradoxie. Ja, Paradoxien erweisen sich als die wesentlichen Instrumente der Ausweisung und Exposition der Präsentheit des Medialen selbst. Dabei ist weniger an logische oder diskursive Paradoxien zu denken, wie sie in den vorliegenden Überlegungen in den unterschiedlichsten Fassetten exemplarisch durchdekliniert wurden, als vielmehr an ›mediale Paradoxa‹, wie sie zu den bevorzugten Reflexionsfiguren der Künste gehören. Sie sind in den künstlerischen Projekten Legion. Ihr Paradigma kann an Praktiken des Widerspruchs, der Destabilierung oder Umkehrung von Materialitäten, der konträren intermedialen Konfiguration, der Störung oder Vexierung entwickelt werden. Sie finden unter anderem ihr Vorbild in der frühneuzeitlichen Anamorphose, der extremen Verzerrung der Abbildung bis zu seiner Unkenntlichkeit, bis nurmehr eine Verwischung oder Verwirrung von Linien übrig bleibt, die die Bildlichkeit selbst auslöscht und die Darstellung an einem unmöglichen Ort quer zu allen Registern der Wahrnehmung erscheinen

lässt – in der buchstäblichen ›U-Topie‹ eines extremen Winkels von 180°, wo das Auge nichts mehr sieht, aber das Dargestellte wie ein Phantom hervorspringt.[18] Dann offenbart ein Entzug ein Zeigen, eine Gegenwart, die selbst hartnäckig entzogen bleibt und allein kraft einer Negation hervortritt und ihre Positivität erst vermöge der Negation einer Negation präsentiert.
Erforderlich ist dazu freilich ein Blickwechsel. Das anamorphotische Verfahren übt in einen solchen Blickwechsel ein. Er dient als Anleitung für solche künstlerischen Strategien, die mit einer Methode arbeiten, die selber nicht anders als ›chiastisch‹ bezeichnet werden kann. Sie impliziert einen Wechsel des Terrains, insbesondere eine Verschiebung und einen Übertritt, welche zugleich eine Überwindung von Dekonstruktion einschließen. Roland Barthes hatte sie, auf der Grundlage derselben Metapher des Anamorphotischen,[19] als operatives Prinzip einer Lektürestrategie systematisiert, die einen Text keiner direkten Kritik unterzieht, sondern ihn mit immer neuen Relektüren traktiert, um ihm das zu entlocken, was man die Mechanismen seiner Organisation nennen könnte. Nichts anderes bedeutet ›Medialität‹. Es handelt sich folglich um eine Strategie, die mit den üblichen Dimensionen des Lesens bricht und den Text hin zu dem öffnet, was unterhalb seiner Strukturen wirkt, aber nicht mitgelesen werden kann, weil es die besondere Textualität des Textes erst konstituiert und sich in Form von überraschenden rhetorischen Kunstgriffen, Argumentationsabbrüchen oder Figurationen manifestiert, die die bereits im Umlauf begriffenen Bilder transformieren und umbesetzen. Es bedarf also des Schritts heraus in eine Schräglage, und zwar durch immer neue Interventionen, die schließlich erlauben, das zu erkennen, was sonst unsichtbar bleibt: jene Präsenz der Absenz, die die Ordnung ihrer Differenzen ebenso enthüllt wie verbirgt. »Inhalte ändern zu wollen, ist zu wenig«, heißt es entsprechend bei Roland Barthes: »[V]or allem gilt es, in das System des Sinns *Risse zu schlagen*«.[20]

Dialektik von Erde und Welt

Der Ausdruck ›Riss‹ findet sich allerdings seit Mitte der 1930er Jahre ebenfalls als ein Grundwort bei Heidegger, insbesondere wenn er nach dem Wesen von Kunst und Sprache fragt. Der Begriff taucht in unterschiedlichen Varianten sowohl im *Ursprung des Kunstwerks* als auch in *Unterwegs zur Sprache* auf, assoziiert im übrigen mit demselben Ausdruck, der die Grundlage der bisherigen Überlegungen bildete: *Zeigen* bzw. *Sichzeigen*. Heidegger spricht im Besonderen von ›Aufriss‹ mit der mehrfachen Konnotation von Skizze, Delineation und Bruch. Die Ausdrücke ›Risse‹, ›Spuren‹, ›Furchen‹ hängen damit ebenfalls zusammen, aber so, dass sich vermöge ihrer etwas zu zeigen vermag, in das die künstlerische und sprachliche Arbeit beständig verwickelt ist, ohne explizit zu werden, vor allem dann, wenn

sie selbstreferenziell verfährt und sich selbst zum Thema macht. Erweist es sich etwa als unmöglich, die Sprache von einem anderen Ort als der Sprache her zu befragen oder zu analysieren, weil das Andere, das die Reflexion gestattet, selbst schon Sprache ist, greift jeder Diskurs über Sprache unmittelbar, zuweilen sogar unbotmäßig in die Rede selbst ein und bricht mit ihr. Sprechen über die Sprache spricht bereits *von* und *mit* dem, worüber es spricht. Die Misslichkeit bedingt, wie Heidegger sich ausdrückt, dass alles Sprechen vom Sprechen der Einschränkung unterliegt, »die Sprache als die Sprache zur Sprache bringen« zu müssen – ein Befund, der das Vorhaben einer Philosophie der Sprache von Anfang an verstellt und zu untergraben droht. Notwendig sieht diese sich »in ein Sprechen verflochten«, »das gerade die Sprache freistellen möchte, um sie als die Sprache vorzustellen und das Vorgestellte auszusprechen, was zugleich bezeugt, daß die Sprache selber uns in das Sprechen verflochten hat«.[21] Heidegger sucht diese unausweichliche Verwicklung dadurch zu lösen, dass er, was Sprache ist, gerade aus den Differenzen zu erhellen trachtet, den Rissen oder ›Furchen‹, die das reflexive Sprechen in ihr hinterlässt. Sie avancieren für Heidegger zum Grundmotiv: Alle Rede, die sich ›unterwegs‹ zur Sprache befindet, ist ebenso sehr von der Rede wie von einem Mal ›gezeichnet‹, wie sie sich in die Rede ›einzeichnet‹ – und es sind diese Einzeichnungen und Modifikationen, die uns, höchst indirekt, etwas von dem preisgeben, was sie im Gebrauch vorenthält. Lediglich die Bahnungen solcher Modifikation lassen sich entdecken, und es gilt, die Sprache gleichsam ständig wieder von neuem in Bewegung zu versetzen, sie zu traktieren, herauszufordern oder zu ›locken‹, um ihr, kraft ihrer Performativität, immer andere, überraschende und noch ungeahnte Bahnungen abzuringen.

Ähneln diese Überlegungen denen Derridas, unterscheiden sie sich doch besonders dadurch, dass Heidegger das Vermögen solcher Bewegungen vor allem der Kunst zuschreibt. Die Arbeit der Kunst – und das bildet die Summe der Einsichten aus dem *Ursprung des Kunstwerks* – beruht dabei auf ›Dichtung‹: wir können sagen, im weitesten Sinne auf ›Figuration‹. Auch bis hierher kann Derrida folgen. Doch ist bemerkenswert, dass Heideggers Erörterungen über Architektur und bildende Kunst zugleich anderes zutage fördern, das, entkleidet man es seiner ontologischen Hülle und dem figurativen Register, Konsequenzen zeitigt, die freilich, nun wiederum quer zu Heidegger, in Ansehung ihrer aisthetischen Produktivität und des Themas einer Präsenz des Medialen eigens erst noch herauszustellen wären. Sie ist vor allem der Dialektik – oder, in den Worten Heideggers, des »Streits« – zwischen »Erde« und »Welt« zu entnehmen. Sie nimmt im *Ursprung des Kunstwerks* eine Schlüsselstellung ein.[22] Denn nach Heidegger öffnet die Kunst eine »Welt« im Sinne des Wahrheitsgeschehens – »Wahrheit« verstanden als *aletheia* – doch so, dass sie diese zugleich in die »Erde« zurückstellt. Mit »Erde« ist nicht der Boden oder das bloße Material gemeint, oder besser: nicht nur, sondern auch

dasjenige, woraus ein Kunstwerk gemacht ist und wohinein es gestellt ist, d. h. der »Grund« der Komposition, von dem her überhaupt etwas entworfen und ins Offene gestellt werden kann und den Heidegger mit dem griechischen Ausdruck für Natur – *physis* – assoziiert. Dazu gehören, wie sich im weitesten Sinne sagen lässt, die Materialität der Bedingungen ebenso wie Raum und Zeit, d. h. das Gegebene, das, was nicht Erzeugnis oder Produkt einer Arbeit ist und, ebenfalls im weitesten Sinne, die Dingheit des Dings und seine Gegenwart allererst ermöglicht. Beide »Erde« und »Welt«, Materialität und Sinn, ›Ge-Gebenheit‹ und Symbolisches bilden Gegensätze und sind gleichwohl aufeinander bezogen, und zwar so, dass, indem die Welt ›ist‹ und sich in die »Erde« zurückstellt, gleichermaßen auch die »Erde« hervortritt und sich in ihrer je spezifischen Weise offenbart. Sich offenbaren meint auch: *sich zeigen*, *erscheinen*. Im Erscheinen ist die Gegenwärtigkeit einer Gegenwart eingewoben. Nichts vermag zu erscheinen ohne solche Gegenwärtigkeit. Der Ausdruck »Erde« ist damit verknüpft. Doch bedarf die »Erde«, um erscheinen zu können, ihres Widerparts, der »Welt«. Beide lassen sich nicht voneinander trennen, beide ›enthüllen‹ sich vielmehr wechselseitig aneinander, tragen »[j]ede[r] das Andere über sich hinaus«,[23] so dass, was man ›Kulturen der Präsenz‹ und ›Kulturen der Nicht-Präsenz‹ nennen könnte, letztlich der gleichen Wurzel angehören.

Das bedeutet gleichzeitig: Eines ist durch das andere ›gegeben‹, mithin auch stets von seiner eigenen Andersheit durchdrungen. Die Durchdringung erlaubt ihre Bezugsetzung, ihre Gegeneinanderstellung, ihre Exposition. Kunst ist eine Weise solcher Exposition, und zwar dadurch, dass sie ihren »Streit« buchstäblich ausspielt – im Doppelsinn des Ausspielens als ›Spiel‹ und als ›Provokation‹, als Forcierung. Deswegen schreibt Heidegger: »Je härter der Streit sich selbständig übertreibt, um so unnachgiebiger lassen sich die Streitenden in die Innigkeit des einfachen Sichgehörens los. Die Erde kann das Offene der Welt nicht missen, soll sie selbst als Erde im befreiten Andrang ihres Sichverschließens erscheinen. Die Welt wiederum kann der Erde nicht entschweben, soll sie als waltende Weite und Bahn alles wesentlichen Geschickes sich auf ein Entschiedenes gründen.«[24] Der entscheidende Punkt ist – für Heidegger ebenso wie für unseren Zusammenhang –, dass die künstlerische Praxis jenen ›Zwischen-Raum‹ erst öffnet, worin sich die Dialektik beider entfalten kann. Das bedeutet auch, dass ihre Strategien gleichsam den ›chiastischen Spalt‹ ausloten, der zwischen beiden klafft. In der Sprache Heideggers ausgedrückt: Indem Kunst eine »Welt« aufschließt, bringt sie zugleich die »Erde« hervor, lässt sie sein. Indem Kunst gleichermaßen die »Erde« bearbeitet, ermöglicht sie »Welt«, lässt auch diese sein. Seinlassen ist eine Passivität. Sie koinzidiert mit der eingangs erwähnten Passivität des Zeigens. Solches Zeigen gehorcht dann keiner Funktion des ›Als‹ mehr, es ist kein Aspekt der Offenheit von »Welt«, vielmehr verweigert es sich, in dem Maße, wie es diese ›be-dingt‹,

jedem Versuch einer Eindringung und Zuschreibung. Aber Kunst, indem sie den ›Riss‹ vollzieht und markiert und die Spaltung mittels konträrer Figuration explizit macht, lockert das Verhältnis beider und bricht es auf, aber so, dass sie nach Heidegger – und dies bezeichnet gleichzeitig den Punkt, an dem Heidegger noch über Heidegger hinauszudenken wäre –, »Erde« und »Welt« neu ins Verhältnis setzt, ›konfiguriert‹. Diese Konfiguration ist eine Paradoxie. Deswegen spricht Heidegger von der Relation als einer »Zwist« – eine Zwist, die zwar weder zu lösen noch zu versöhnen oder gar zu heilen ist, die vielmehr eine Opposition bleibt, die jedoch als Opposition in eine Figur gebracht werden muss. Heidegger privilegiert damit, statt die Paradoxie stehen und damit ebenfalls »sein zu lassen«, die ›Figur‹ und ontologisiert auf diese Weise die Gegensetzung als Medium und figuralen Prozess künstlerischer Produktivität.

Demgegenüber wäre am Chiasmus und der Paradoxie als ästhetischer Strategie festzuhalten, die nicht in einer ›Figur‹ mündet, sondern in einer anhaltenden Instabilität, die das Verhältnis von Gegenwärtigkeit und Vergegenwärtigung auf immer neue Weise in eine praktische Reflexion stellt. Der »Streit« bezeichnet dann keine in sich geschlossene Figuralität, sondern eine Praxis. Entsprechend handelt es sich auch nicht um ein ›Ereignis der Wahrheit‹, das gemäß Heidegger im Ausfechten des Streits gelingt, sondern gleichsam um die Zerdehnung und Vergrößerung der Spannung durch die Momente der Störung, der Inversion, der Setzung von Hindernissen und Widersprüchen. Sie beinhalten eine Hemmung, ein Stocken. Kunst bedeutet deren Fortschreibung, deren Vervielfältigung und Multiplikation, denn sie erfindet ständig neue und andere Würfe und Gegenwürfe des ›Un-Sinns‹ und der Alogik, d. h. auch der Behinderung und Stockung der Wahrnehmung und des Verstehens, um aus deren Mitte etwas hervorspringen zu lassen, woran die mediale Inszenierung nicht reicht, was folglich auch ohne Namen bleibt und mit jeder Sagbarkeit und Darstellbarkeit bricht: *eine ›Ex-zedenz‹ im Sinne der Ereignung einer negativen Präsenz.*

Anmerkungen

1 Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt/M. 1974, S. 17 und 65; vgl. ferner ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M. 1972, S. 44off.
2 Derrida, Grammatologie, S. 272.
3 Vgl. ebd., S. 258. Bei Derrida: Dissemination. Wien 1995, S. 187 heißt es: »[M]öglich ist die Wiederholung nur in der Graphik der Supplementarität«. Alle wesentlichen Begriffe Derridas verweisen so aufeinander, bilden eine gemeinsame Struktur: Schrift, Wiederholung, *différance*, Spur, Nachträglichkeit und Supplementarität.
4 Derrida: Grammatologie (Anm. 1), S. 250 passim.
5 Ebd., S. 521 und 511.
6 Derrida: Die Schrift und die Differenz (Anm. 1), S. 324.
7 Ebd.

8 Ebd., S. 376.
9 Vgl. zur Medialität als negativ zu beschreibender ›Mitte‹: Dieter Mersch: Negative Medialität. Derridas Différance und Heideggers Weg zur Sprache, in: Journal Phänomenologie 23 (2005) [Jacques Derrida], S. 14–22, sowie ders.: Medientheorie zur Einführung. Hamburg 2006, S. 18ff. und 219ff.
10 Dazu vorläufig auch Dieter Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ›negative‹ Medientheorie, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004, S. 75–96.
11 Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt/M. 1971, 2.172.
12 Ebd., 4.121.
13 Dies ist ausgeführt in: Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002.
14 Das *phainestai* des *ekphanes*, von dem auch Martin Heidegger: Nietzsche, Bd. 1. Pfullingen 1961, S. 195, spricht, bringt wiederum Heinrich Barth auf die Formel des ›Erscheinens des Erscheinens‹, um das D a s s der Erscheinung v o r dem, w a s in Erscheinung tritt, zu markieren; vgl. Heinrich Barth: Erkenntnis der Existenz. Grundlinien einer philosophischen Systematik. Basel 1965, S. 107f. sowie 155f.
15 Die Herausstellung des »factum est« ist für Heidegger die spezifische Leistung der Kunst; vgl. Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks, in: ders., Holzwege. Frankfurt/M. 1972, S. 7–68, hier 53f.
16 Zu den Aporien des Derridaschen Denkens und ihrer Überwindung auch Dieter Mersch: Spur und Präsenz. Zur ›Dekonstruktion‹ der Dekonstruktion, in: Susanne Strätling und Georg Witte (Hg): Die Sichtbarkeit der Schrift. München 2005, S. 21–40.
17 Wittgenstein, Tractatus (Anm. 11), 4.1212.
18 Zur Kunst der Anamorphose vgl. auch Dieter Mersch: Abbild und Zerrbild. Zur Konstruktion von Rationalität und Irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazadzig (Hg.): Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Berlin, New York 2006, S. 21–40.
19 Roland Barthes: Kritik und Wahrheit. Frankfurt/M. 1967, S. 76.
20 Roland Barthes: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/M. 1988, S. 12.
21 Martin Heidegger: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 5. Aufl. 1975, S. 241, 242 passim.
22 Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks (Anm. 15), S. 31ff.
23 Ebd. S. 38.
24 Ebd.

UWE WIRTH

Die Interferenz von Indexikalität und Performativität bei der Erzeugung von Aufmerksamkeit

»Anything which focusses the attention is an index«,[1] schreibt Charles Sanders Peirce, der Begründer des amerikanischen Pragmatismus und Vater der modernen Semiotik in einem 1893 verfassten Kapitel seines geplanten Buches *The Art of Reasoning*. Alles, was die Aufmerksamkeit ausrichtet oder erzeugt, ist ein Index. Aber was heißt hier Aufmerksamkeit? Was ist mit ›ausrichten oder erzeugen‹ – der von mir gewählten Übersetzung für den Ausdruck »focusses« – gemeint.[2] Und, last but not least, wie soll man den Begriff des Index fassen?

Ich möchte diesen Fragen im Folgenden zum einen vor dem Hintergrund der in den Bildwissenschaften momentan geführten Diskussion um den Zeichencharakter von Bildern nachgehen, zum anderen mit Blick auf die These, dass die Technik des Bildes eine »Lenkung und Störung der Aufmerksamkeit einschließt«[3] und insofern eine »Technik der Aufmerksamkeit«[4] impliziert.

Beginnen wir mit den Zeichen: Hans Belting vertritt in seinem Buch *Das echte Bild* die Ansicht, die »Abgrenzung von Bild und Zeichen« stelle »ein Politikum ersten Ranges« dar.[5] Ihm zufolge sind Bilder nicht auf den Begriff des Zeichens zu bringen, im Gegenteil: »sie sprengen die Klassifikationen, die für Zeichen maßgeblich sind«.[6] Damit bringt Belting eine Auffassung zum Ausdruck, die in ähnlicher Weise von W.J.T. Mitchell, Gottfried Boehm und Horst Bredekamp vertreten wird. Die Grundlinie dieser anti-semiologischen Argumentation ist, dass sich die Frage »Was ist ein Bild?« nicht im Rekurs auf den Zeichenbegriff beantworten lässt – sofern man unter Zeichen ein konventionales, sprachliches Zeichen versteht.[7] Entgegen der durch den linguistic turn etablierten Annahme, »daß das Modell der Sprache paradigmatisch für die Analyse von Bedeutung ist«[8] – Stichwort: ›Alles ist Text‹ – plädieren Mitchell, Belting, Boehm und Bredekamp für einen *pictorial* respektive *iconic turn*, mit dem die Aufmerksamkeit auf die »ikonische Differenz« zwischen sprachlichen und bildhaften Repräsentationsformen gelenkt werden soll. Die »ikonische Differenz« markiert gemäß Boehm »eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unver-

zichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen läßt, der zugleich alles Faktische überbietet«.[9]
Die eigenartige Überbietungsgeste des Bildes besteht darin, dass es anders auf das Repräsentierte verweist als sprachliche Zeichen: Im Gegensatz zu sprachlichen Zeichen, die ihre kommunikative, illokutionäre Kraft[10] einer konventionalen Verabredung verdanken, entfalten Bilder nach Belting ihre »Macht bereits aus eigener Kraft und in der Anleihe auf Wirklichkeit«.[11] Die Macht der Bilder besteht in der eigenartigen Weise, wie sie Präsenz produzieren und dadurch die mediale Gegenwärtigkeit des Repräsentierten vorführen.[12] Dabei offenbart sich eine Merkwürdigkeit: Die »ikonische Differenz« ist nämlich gar nicht ikonisch, sie ist indexikalisch.
»Es mag ikonische Zeichen geben«, schreibt Belting mit Bezug auf die Peircesche Unterscheidung zwischen ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichen, »aber es wäre ein Irrtum, *Bilder* und *ikonische Zeichen* einfach gleichzusetzen. Bildlichkeit geht weder in der Ähnlichkeit noch überhaupt in Abbildern auf«.[13] Aus der Perspektive eines bildanthropologischen Ansatzes, der auf die Wechselwirkung der drei Parameter ›Bild‹, ›Körper‹, ›Medium‹ setzt,[14] erscheint Bildlichkeit nicht mehr primär als Abbild, sondern als Abdruck. Damit bringt Belting den Begriff des ›Index‹ ins Spiel, der nicht nur »eine lange vergessene Aufgabe der Bilder beschreibt«, sondern auch »von der Foto-Theorie übernommen wurde, um in der Ablichtung die Körperspur zu bezeichnen«.[15] Dabei haben »Bilder, die sich zeigen oder die man uns zeigt«, einen, wie Belting schreibt, »*performativen* Zug, wie umgekehrt die meisten Gesten, die wir machen, einen *bildhaften* Zug besitzen«.[16] Dies mündet in die Schlussfolgerung, »daß Performanz zu wesentlichen Teilen auf *Bilderzeugung* hinausläuft«.[17] Die damit angesprochene eigenartige Interferenz von Indexikalität und Performativität, die nicht nur Aufmerksamkeit, sondern auch Bilder erzeugt, gilt es eingehender zu untersuchen.

Interferenzen des Indexikalischen

Zunächst soll kurz geklärt werden, was im Anschluss an Peirce unter einem Index zu verstehen ist. In der Peirceschen Unterscheidung von Ikon, Index und Symbol spielt der Index insofern eine zentrale Rolle, als er die einzige Zeichenart ist, die eine wirkliche Verbindung mit seinem Objekt unterhält.[18] Der Index bezeichnet sein Objekt einzig »by virtue of being really connected with it« – und eben deshalb haben für Peirce »all natural signs and physical symptoms«[19] einen genuin indexikalischen Charakter: Ein beschleunigter Puls ist »a probable symptom of fever« und die Ausdehnung des Metalls in einem Thermometer ist »an indication, or, to use the technical term, is an index, of an increase of atmospheric temperature«.[20] Der Index

stellt in jedem dieser Fälle eine Verbindung zwischen zwei individuellen Ereignissen her, oder, wie es bei Peirce heißt, das Index-Zeichen »marks the junction between two portions of experience«[21] und eröffnet dadurch einen Wirklichkeitsbezug. An anderer Stelle wird diese Verbindung als referenzielle ausgezeichnet: Indices »refer to individuals« und richten dabei die Aufmerksamkeit auf den Referenten aus: »they direct the attention to their objects«,[22] zum Beispiel der »pointing finger«.[23] Der deutende Zeigefinger ist ein Index, der gleichzeitig Aufmerksamkeit ausrichtet und erzeugt. Er fokussiert die Blickrichtung, indem er sich als intentional geladene Geste in Szene setzt. Und in diesem Sinne hat der deutende Zeigefinger eine im weitesten Sinne des Wortes performative Dimension.

Allerdings bemerkt man zugleich, dass nicht alle der gerade angeführten Beispiele für Indices der Logik des deutenden Zeigefingers gehorchen. Der beschleunigte Puls etwa ist nur dann ein Symptom für Fieber, wenn man ihn nicht als intentional geladenes Zeichen deutet. Offensichtlich sind Symptome Indices, bei denen die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf andere Art vonstatten geht als bei hinweisenden Gesten. Symptomen unterstellen wir, dass sie unabsichtlich auf eine Ursache verweisen. Einem deutenden Zeigefinger unterstellen wir dagegen, wie allen Formen von Signalen, dass er unsere Aufmerksamkeit absichtlich auf einen bestimmten Punkt ausrichten will.

Bei dem von Peirce erwähnten Thermometer kommt es zu einer Interferenz dieser beiden Aspekte. Bei einem Thermometer – wie bei allen Messinstrumenten – gehen wir davon aus, dass es eine »reale Verknüpfung« mit den Sachverhalten gibt, die angezeigt werden sollen. Das Quecksilber wird kausal durch die physikalische Kraft der Wärme (oder des Luftdrucks) verändert. Hier bewegen wir uns auf der Ebene der Symptome. Zugleich zeigt das Quecksilberthermometer auf der Grundlage einer Messtabelle Zahlenwerte an. Diese Anzeige deuten wir als Signal – etwa als Signal für einen Wetterwechsel, der einen Kleiderwechsel nötig macht. In dieser Gleichzeitigkeit von symptomatischen und signalhaften Aspekten offenbart sich das, was ich als indexikalische Interferenz bezeichnen möchte.[24]

Derartige Interferenzen bestehen übrigens auch mit Blick auf die anderen Zeichenaspekte. So kann es zu Überlagerungen respektive Überblendungen zwischen ikonischen und indexikalischen Aspekten kommen. Ein Fußabdruck hat eine bestimmte ikonische Umrissform. Die Tatsache indes, dass jemand den Abdruck verursacht haben muss, das heißt, dass jemand körperlich präsent gewesen sein muss, als er den Abdruck erzeugte, macht den Abdruck zu einem Index mit symptomatischem Charakter. Natürlich gibt es auch Überblendungen zwischen indexikalischen und symbolischen Zeichenaspekten. So ist der Fußabdruck, den Robinson Crusoe im Sand findet, ein Index-Zeichen dafür, dass »some creature was on his island«. Zugleich evoziert er jedoch »as a Symbol […] the idea of a man«.[25] Mit anderen Worten: Der Fußabdruck im Sand muss Peirce zufolge gleichzeitig

als Symbol und Index gedeutet werden. Dies impliziert eine Problemstellung, die in Analogie zu der eingangs erwähnten These Beltings steht, dass die Bildlichkeit nicht nur als Abbild, sondern auch, ja vor allem als Abdruck zu deuten sei.
Für Peirce war diese Auffassung übrigens eine Selbstverständlichkeit. Er ging keineswegs davon aus, wie Belting in seiner skeptischen Haltung gegenüber der Semiotik suggeriert, dass Bilder mit ikonischen Zeichen gleichzusetzen seien. Vielmehr schreibt Peirce mit Blick auf die Porträt-Malerei:

> Soweit mich das Porträt einer Person aufgrund dessen, was ich darin sehe, veranlaßt, »mir eine Vorstellung von der dargestellten Person zu bilden, ist es ein Ikon. Aber in Wirklichkeit ist es kein reines Ikon, weil ich weiß, daß ich stark von der Wirkung beeindruckt bin, die – vermittelt über den Künstler – durch das Aussehen des Originals verursacht wurde und also in einer [genuin indexikalischen] Relation zum Original besteht. Nebenbei bemerkt, ich weiß, daß Porträts nicht die leiseste Ähnlichkeit mit ihrem Original haben, außer in bestimmten konventionellen Hinsichten und nach einer konventionellen Werteskala und so weiter«.[26]

Die so verstandene Bildlichkeit des Porträts zeichnet sich durch eine Interferenz von ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichenaspekten aus: eine These, die zumindest ansatzweise in Georges Didi-Hubermans Studie zu Fra Angelico durchscheint, wenn er unter Hinweis auf Peirce feststellt, die bildliche Darstellbarkeit – es geht um die roten Farbflecken auf Fra Angelicos Fresko *Noli me tangere*, die sowohl für die Wundmale Christi als auch für Gartenblumen stehen – basiere »auf einem ständigen Schwanken« zwischen Ikonizität und Indexikalität:[27] Ikonizität als Repräsentationsweise, die Ähnlichkeit voraussetzt; Indexikalität als Repräsentationsweise, die Berührung voraussetzt.
Meines Erachtens müsste man hier noch einen Schritt weiter gehen und von einem ständigen Schwanken zwischen ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichenaspekten sprechen, denn die Idee, für die Wundmale Christi und die Blumen die gleichen roten Farbtupfer zu verwenden, wird erst unter der Voraussetzung eines symbolisch kodierten »Deutungsrahmens« verständlich.[28]
Besonders stark tritt der indexikalische Aspekt im Falle der Photographie hervor, da hier nicht mehr das Auge des malenden Künstlers, vermittelt durch Kopf und Hand, den Kontakt zu den gemalten Gegenständen herstellt. Vielmehr ist es das vermeintlich unbestechliche Kamera-Auge, das hier und jetzt eine besondere Form medialer Gegenwärtigkeit produziert. So schreibt Peirce 1893 in seinem Essay über die *Logik als Untersuchung der Zeichen*: »Photographien, besonders Momentaufnahmen, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, daß sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen [*they are in certain respects exactly like the objects they represent*]. Aber diese Ähnlichkeit [*resemblance*] ist davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen«.[29]

In dieser Hinsicht gehören Photographien zur Klasse der Indices, da sie Zeichen »aufgrund ihrer physischen Verbindung sind«.[30] Zugleich lässt sich noch eine zweite Feststellung treffen, nämlich dass es bei der Photographie zu einer Interferenz zwischen zwei Arten von Indexikalität kommt: Die Photographie ist ein Symptom, insofern »die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt«.[31] Und die Photographie ist ein Signal, insofern sie den Geltungsanspruch verkörpert, ein Hier und Jetzt darzustellen, auf das mit der Photographie verwiesen wird.

Photographie zeichnet sich, wie Roland Barthes in *Die helle Kammer* feststellt, durch einen »Wechselgesang von Rufen wie ›Seht mal! Schau! Hier ist's!‹« aus. Sie deutet »mit dem Finger auf ein bestimmtes *Gegenüber* und ist an diese reine Hinweis-Sprache gebunden«.[32] Dergestalt produziert die Photographie mediale Gegenwärtigkeit und fokussiert die Aufmerksamkeit. Hierbei muss zwischen vier Ebenen unterschieden werden:

Erstens erscheint die Photographie als performativ-indexikalische Geste, die referenziell auf einen bestimmten Moment verweist – ›Hier ist's‹, ›So war es!‹ – und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diesen Moment hin ausrichtet: ›Seht mal! Schau!‹. Hier interferiert der mediale Geltungsanspruch der photographischen Repräsentationsweise mit der performativen Geste, die das Bild in einer Weise vorzeigt, die es zur Spitze eines deutenden Zeigefingers macht.

Damit wird *zweitens* der Blick des Betrachters, der diesem Zeigefinger folgt, auf einen bestimmten Referenzpunkt hin ausgerichtet. Indem die Photographie dergestalt die Aufmerksamkeit im wahrsten Sinne des Wortes fokussiert, wird der ausgerichtete Blick des Betrachters indexikalisch geladen.

Gleiches gilt *drittens* für den Blick des Photographen, der das Bild erzeugt. Der Akt des Photographierens impliziert eine performativ-indexikalische Geste, die mit der Ausrichtung des Kamera-Auges auf einen Wirklichkeitsausschnitt und dem Auslösen der Mechanik einen Abdruck dieses Wirklichkeitsausschnitts herstellt. Dabei ist der Abdruck dieses Wirklichkeitsausschnitts ein Symptom, während die Tatsache, dass der Photograph seine Aufmerksamkeit auf eben diesen Wirklichkeitsausschnitt ausgerichtet hat, Signalcharakter besitzt.

Es gibt noch eine *vierte* Ebene, die man eigentlich als Ebene Null bezeichnen müsste, weil sie den propositionalen Gehalt der Photographie – aber eben nicht nur der Photographie – betrifft: Ich meine das Darstellen von indexikalischen Gesten als Motiv.

Das oben erwähnte ›Hier ist's‹, ›So war es!‹, ›Seht mal! Schau!‹ hat mit der eigentümlichen Macht des photographischen Bildes zu tun, die den Akt der Photographie, mit Derrida, parergonal von innen her rahmt.[33] Das Parergon der Photographie entsteht durch eine Kopplung zwischen der Technik des Bildes

und der Technik der Aufmerksamkeit. Die Darstellung indexikalischer Gesten als Motiv hat dagegen einen anderen Status: Im Rahmen eines Bildes kann prinzipiell alles den Charakter einer indexikalischen Geste annehmen: Jedes Detail kann den Betrachter – gleichgültig, ob Kunstwissenschaftler oder interessierter Liebhaber – gefangen nehmen, kann, mit anderen Worten, seine Aufmerksamkeit erregen: Sei es in Form eines subjektiven Punktum, das, so Barthes, »wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor[schießt], um mich zu durchbohren«;[34] sei es in Form einer intersubjektiven Pathosformel, die, wie man im Anschluss an Warburgs Dürer-Aufsatz sagen kann, »das äußere Symptom eines innerlich bedingten stilgeschichtlichen Prozesses« ist.[35]

Als Symptom eines stilgeschichtlichen Prozesses erhält auch das »bewegte Beiwerk« einen parergonalen Charakter, allerdings nicht als medientechnisches, sondern als ikonologisches Parergon. In der Einleitung seiner *Studien zur Ikonologie* erwähnt Erwin Panofsky die Geste des Hut-Ziehens: »Grüßt mich ein Bekannter auf der Straße durch Hutziehen, ist das, was ich unter einem formalen Blickwinkel sehe, nichts als die Veränderung gewisser Einzelheiten innerhalb einer Konfiguration, die einen Teil des allgemeinen Farben-, Linien- und Körpermusters ausmachen, aus dem meine visuelle Welt besteht.«[36]

Diese Konfiguration besteht aus einem Objekt – ein Herr mit Hut – und einer »Detailveränderung«, die als Ereignis, nämlich als Ereignis des Hut-Ziehens, identifiziert wird.[37] Nun kann man aber auch aus »der Art und Weise, wie mein Bekannter seine Handlung vollzieht […] erkennen, ob er guter oder schlechter Stimmung ist und ob seine Gefühle mir gegenüber gleichgültig, freundlich oder feindselig sind«.[38] Solange es darum geht, derartige Beobachtungen als äußere Symptome des Innenlebens des Anderen zu interpretieren, bewegen wir uns auf einer Ebene, die Panofsky als Ebene primärer oder natürlicher Bedeutung bezeichnet. Interpretiere ich dagegen das Lüften des Hutes als »höfliches Grüßen«, das heißt, als konventionelle Geste, dann erkenne ich eine sekundäre Bedeutung, die sich von der primären dadurch unterscheidet, »daß sie intellektuell statt sinnlich vermittelt wird«.[39]

Darüber hinaus kann das Hut-Ziehen aber auch zu einem Indiz werden, das auf die »Persönlichkeit« dessen zurückschließen lässt, der diese Geste vollzieht, also auf seine »individuelle Weise, Dinge zu sehen«[40] und Handlungen zu vollziehen: »In der isolierten Handlung eines höflichen Grüßens manifestieren sich all diese Faktoren nicht umfassend, aber nichtsdestoweniger symptomatisch«.[41] Vor dem Hintergrund dieser Annahmen entfaltet Panofsky das Programm einer Ikonologie, die den »wechselnden historischen Bedingungen« nachspürt, unter denen sich der menschliche Geist »durch bestimmte *Themen* und *Vorstellungen*« ausdrückt. »Dies meint etwas, was man eine Geschichte kultureller Symptome – oder ›Symbol‹ im Sinne Ernst Cassirers – […] nennen könnte«.[42]

Abb. 1: Michelangelo: Moses-Statue. Grabmal für Papst Julius II, Kirche S. Pietro in Vincoli, Rom

Hier kommt es – genau wie beim Fußabdruck, den Robinson Crusoe zu interpretieren hat – zu einer bemerkenswerten Interferenz von Symbol und Symptom: Die im Bild dargestellten Themen werden zu kulturellen Symptomen für symbolische Prozesse. Das heißt erstens: Sie verweisen als Symptome darauf, dass zu bestimmten Zeiten bestimmte Themen so und nicht anders dargestellt wurden. Zweitens repräsentieren die dargestellten Themen als Symbole die Ideen und Ideologien einer bestimmten Kunstperiode. Die entscheidende Frage ist nun, wie diese Interferenz zwischen kulturellen Symptomen und »symbolischen Formen«[43] zu denken ist, wie sich von dem Symptom auf das Symbol zurückschließen lässt. Cassirer geht davon aus, dass es so etwas wie ein vorbegriffliches Symbolbewusstsein gibt, das »der Wahrnehmung und Anschauung seinen Stempel aufdrückt«.[44] Der Abdruck des Stempels wäre dann das kulturelle Symptom einer symbolischen Form mit

prägender Kraft. Und in eben diesem Sinne ist Warburgs Pathosformel als symptomatischer Abdruck zu werten, der über »Geste und Gestus« den Rückschluss auf das »Psychogramm«[45] einer Kunstepoche erlaubt.
Panofsky warnt in seinen *Studien zur Ikonologie* allerdings ausdrücklich davor, sich bei diesem Schlussfolgerungsprozess lediglich auf die Intuition zu verlassen – vielmehr sei es angeraten, die Stilgeschichte als Korrektiv der Bildbetrachtung einzuführen. Das Nichtbeachten dieser Warnung hat mehr oder weniger eklatante Fehldeutungen zur Folge. Eine der grandiosesten ist sicherlich Freuds Interpretation des *Moses* des Michelangelo.

Aufmerksamkeit für Details

Freuds Interpretation wurde als Beispiel zunächst für eine semiotische[46], später dann für eine kulturwissenschaftliche[47] Haltung ins Feld geführt, die ihre Aufmerksamkeit scheinbar unbedeutenden Details widmet und diese zu Prämissen für weitreichende Schlussfolgerungen macht. Der Pate dieser Herangehensweise ist der von Freud erwähnte italienische Arzt Morelli, ein Pseudonym für den russischen Kunstkenner Ivan Lermolieff. Morelli entwickelte ein Verfahren, Kunstfälschungen nicht etwa an den »großen Zügen eines Gemäldes« erkennen zu wollen, vielmehr hob er »die charakteristische Bedeutung von untergeordneten Details«[48] hervor. Dieses Verfahren ist, wie Freud explizit feststellt, »[m]it der Technik der ärztlichen Psychoanalyse nahe verwandt«.[49] Dabei gilt hier wie dort: »Was nicht verstanden war, wurde auch ungenau wahrgenommen«.[50]
Die Frage ist nun aber, wie man auf die Idee kommt, die Aufmerksamkeit auf eben dieses eine untergeordnete Detail zu fokussieren und es dadurch mit einem ›Seht mal! Schau!‹ zu einem Index zu machen. Wie kommt es, dass ein Detail »wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervorschießt«,[51] um mich, den Betrachter, als Punktum zu durchbohren? Ich denke, dass dabei eben das im Spiel ist, was Aleida Assmann einen »Deutungsrahmen« nennt.[52] Bei Freuds Schilderung seiner Begegnungen mit dem *Mose* des Michelangelo handelt es sich um eine Ekphrasis der Aufmerksamkeitsfokussierung, die nicht nur in einem theatralen Rahmen stattfindet, sondern im Spannungsfeld von Körper, Bild und Medium steht:

> Wie oft bin ich die steile Treppe vom unschönen Corso Cavour hinaufgestiegen zu dem einsamen Platz, auf dem die verlassene Kirche steht, habe immer versucht, dem verächtlichen Blick des Heros standzuhalten, und manchmal habe ich mich dann behutsam aus dem Halbdunkel des Innenraumes geschlichen, als gehörte ich selbst zu dem Gesindel, auf das sein Auge gerichtet ist, das keine Überzeugung festhalten kann, das nicht warten und nicht vertrauen will und jubelt, wenn es die Illusion des Götzenbildes wieder bekommen hat.[53]

Die Statue stellt Moses dar, »den Gesetzgeber der Juden, der die Tafeln mit den heiligen Geboten hält«.[54] Rätselhaft wird diese Statue für Freud dadurch, dass er zwei Details an ihr ausmacht, die »bisher nicht beachtet, ja eigentlich noch nicht richtig beschrieben worden sind. Sie betreffen die Haltung der rechten Hand und die Stellung der beiden Tafeln«.[55] Im Folgenden entfaltet Freud eine sehr ausführliche und mitunter auch recht umständliche Argumentation, die darauf abzielt, die Haltung der rechten Hand, mit der sich Moses in seinen Bart greift, als eine Art von »Ausdrucksbewegung« zu deuten,[56] die der Ableitung der zornigen Erregung dient, die Moses angesichts der tanzenden Israeliten empfindet. Demnach stellt die Statue des Moses einen »transitorischen Moment« dar, nämlich »die Wahrnehmung, daß die Juden unterdes ein goldenes Kalb gemacht haben, das sie jubelnd umtanzen. Auf dieses Bild ist sein Blick gerichtet, dieser Anblick ruft die Empfindungen hervor, die in seinen Mienen ausgedrückt sind und die gewaltige Gestalt alsbald in die heftigste Aktion versetzen werden«.[57]

Das Problem dieser Interpretation besteht darin, dass sie von Anfang an in einem falschen Deutungsrahmen stattfindet: Der vom Treppensteigen ermüdete Freud deutet den Blick des Heros als »verächtlichen Blick«, ja, das auf ihn gerichtete Auge drängt Freud in die Rolle eines unbelehrbaren Götzendieners, eines Israeliten, der jubelnd ums goldene Kalb tanzt. Diese affektbesetzte Ausgangstheorie bildet den Rahmen für die folgende Aufmerksamkeitsfokussierung: Sie bestimmt den weiteren Verlauf der Interpretation, und vor allem bestimmt sie die Auswahl der beiden bisher nicht beachteten Details. Dabei übersieht Freud zwei andere Details, die außerhalb seines Aufmerksamkeitsfokus liegen, die aber seiner Deutung eine ganz andere Richtung hätten geben können, nämlich zum einen die Hörner, die Moses auf dem Kopf trägt, zum anderen der merkwürdige Stoffwulst, der auf dem rechten Knie des Moses zu sehen ist.

Eine plausible Erklärung für diese beiden Details findet man nur dann, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass Moses zweimal den mühsamen Weg auf den Berg Sinai unternahm. Nachdem er die Gesetzestafeln das erste Mal aus Zorn über das goldene Kalb zerbrochen hat, begibt sich Moses noch einmal 40 Tage und Nächte lang in die Gegenwart Gottes, die ihre Spuren auf der Haut des Moses hinterlässt: »Da nun Mose vom Berge Sinai ging, hatte er die zwei Tafeln des Zeugnisses in seiner Hand und wußte nicht, daß die Haut seines Angesichts glänzte davon, daß er mit ihm geredet hatte« (Ex 34,29). Das Angesicht des Moses strahlt, weil er sich in der Gegenwart Gottes aufgehalten hat. Und das heißt, die strahlende Haut des Moses wird zu einem Symptom der Gegenwart Gottes.

Da der Anblick des strahlenden Moses den Israeliten unerträglich ist, bitten sie ihn, sich eine Decke über den Kopf zu legen, wenn er ihnen Gottes Gebote mitteilt. Sobald er wieder in den heiligen Bezirk des Berges Sinai eintritt, nimmt er die Decke wieder ab, um mit Gott zu reden. Die Decke steht damit in funktio-

naler Analogie zu dem von Panofsky erwähnten Hut: Aber was lässt sich aus der Tatsache schließen, dass Moses seinen Hut – nämlich besagte Decke – nicht auf dem Kopf hat? Offensichtlich stellt der Wulst auf dem rechten Knie von Moses eben diese Decke dar. Und das heißt, dass sich der von Michelangelo dargestellte Moses gerade in der Gegenwart Gottes befindet. Die Decke auf dem Knie sagt in dieser Konfiguration: ›Grüß Gott!‹

Aus dem vermeintlich verächtlichen respektive zornigen Blick wird ein Blick, der von der Gegenwart Gottes berührt und geblendet ist. Mehr noch: Der in der Statue zum Ausdruck kommende Blick ist eine Darstellung der medialen Gegenwärtigkeit Gottes im Blick des Moses. Insofern ist das Gesicht von Moses, ebenso wie die Blickrichtung, ein Indiz dafür, dass Moses seine Aufmerksamkeit auf Gott fokussiert. Darauf deutet übrigens auch die von Freud so ausführlich interpretierte Geste des In-den-Bart-Greifens hin. Diese Geste ist nämlich, wie Ilse Grubrich-Simitis in ihrer sehr lesenswerten Auseinandersetzung mit Freuds Fehldeutung nachweist, eine Pathosformel,[58] mit der im Zuge einer ikonographischen Tradition immer wieder ein Höchstmaß an Ergriffenheit zum Ausdruck gebracht wurde. Es handelt sich bei der Geste des In-den-Bart-Greifens also um kein physiognomisches, sondern um ein kulturelles Symptom. Die Hörner auf dem Kopf des Moses sind dagegen höchstwahrscheinlich das Symptom eines Übersetzungsfehlers. Die Strahlen, die vom Angesicht des Moses ausgingen, im Hebräischen als *karan* bezeichnet, wurden in der Vulgata mit *cornuta esset facies sua* – »sein Antlitz ist gehörnt« – übersetzt.

Halten wir fest: Der interpretative Verblendungszusammenhang, in dem sich Freud mit seiner Deutung des Moses des Michelangelo befindet,[59] gründet auf einer Konfusion von Deutungsrahmen, die dazu führt, dass Freud seine Aufmerksamkeit entweder auf die falschen Details fokussiert (so verhandelt er seitenlang das Horn der Gesetzestafeln und übersieht das Horn auf dem Kopf des Moses), oder aber die wichtigen Details gar nicht beachtet. Was nicht wahrgenommen wurde, wurde auch nicht verstanden. Eben deshalb interpretiert Freud die Geste des In-den-Bart-Greifens nur als äußeres Symptom eines bewegten Innenlebens, anstatt den Griff in den Bart als »bewegtes Beiwerk« zu deuten: als ikonologisches Parergon, das den Rahmen für die Darstellung der medialen Gegenwärtigkeit Gottes bildet.

Aufmerksamkeit für die Gegenwärtigkeit des Medialen

Abschließend möchte ich noch kurz auf das oben bereits erwähnte *medientechnische Parergon* eingehen, das insbesondere im Rahmen der Photographie für die eigentümliche Macht der Bilder verantwortlich ist. Um beim Thema mediale Gegenwärtigkeit Gottes zu bleiben: Hans Belting geht in seinem Buch *Das echte Bild*

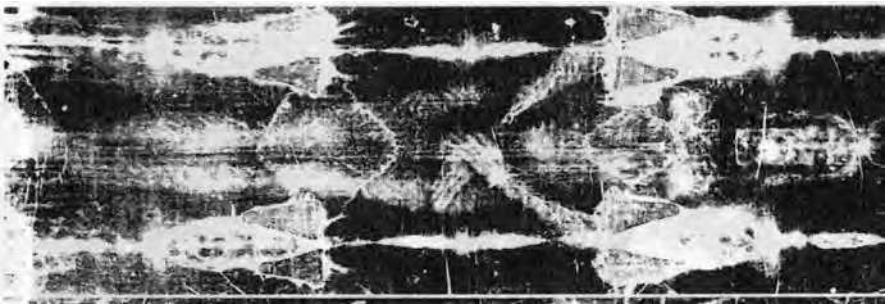

Abb. 2: Grabtuch von Turin, photographiert von Secondo Pia am 28. Mai 1898, Bibliotheca Apostolica Vaticana

ausführlich auf die Legenden über die sogenannten »authentischen Bilder« ein,[60] die seit dem 6. Jahrhundert von einem Tuch berichten, mit dem Jesus in Berührung gekommen war: ein Tuch mit dem Abdruck des Körpers von Gottes Sohn. Die vielleicht bekannteste dieser Legenden, rankt sich um das Grabtuch von Turin.
Auf dem Grabtuch von Turin lag tatsächlich ein Toter in Jesu Alter, der gekreuzigt wurde. Entscheidend ist aus bildtheoretischer Sicht freilich nicht die Frage, o b es wirklich Jesus war, der auf diesem Tuch einen Ganzkörperabdruck hinterließ, sondern w i e hier mit der indizialen Kraft des Körperabdrucks ein wirkmächtiges Bild geschaffen wurde, das den Anspruch auf Authentizität erheben kann:

> Wenn nicht Jesus darin gelegen hat, dann ist sein Abdruck durch Farbe simuliert worden, und zwar mit einer echten Leiche, da kein Maler des Mittelalters derartiges hätte anatomisch richtig darstellen können. Damit eröffnet sich ein Rückblick auf eine lange Vorgeschichte der Fotografie. Das Bild im Tuch ähnelt einem fotografischen Negativ. Es erregte erst weltweite Aufmerksamkeit, als es zum ersten Mal fotografiert wurde. Der Fotograf namens Secondo Pia sah auf dem Glas-Negativ seiner Aufnahme plötzlich ein positives Bild des Leichnams, der im Tuch nur als Negativ erscheint.[61]

Ganz offensichtlich kommt es hier zu einem höchst intrikaten Zusammenspiel der drei bildanthropologischen Prämissen Körper, Bild, Medium, wobei die Frage ›Gibt es authentische Präsenz?‹ an die negative Medialität eines Bild-Negativs gekoppelt wird. Für Belting ist diese Episode ein Beleg dafür, dass »Technik und Magie immer schon nahe beieinander lagen«,[62] eine These, die sich von Benjamin herleitet, der in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* schreibt, die Photographie mache die »Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich«.[63]
Doch sollte man die Aufmerksamkeit noch auf einen ganz anderen Aspekt lenken. Meines Erachtens erweist sich nämlich die Photographie des Grabtuchs

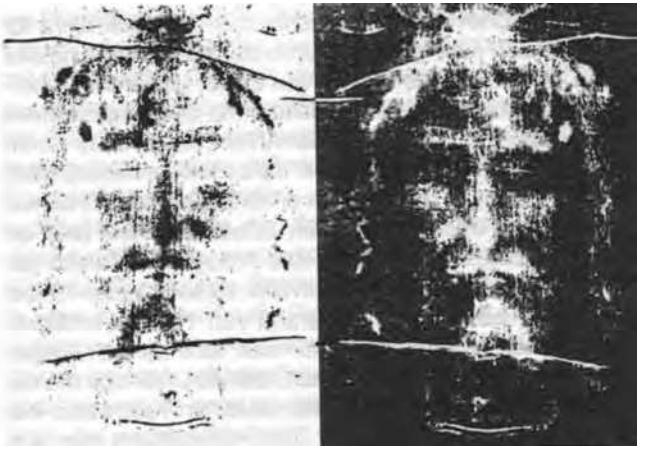

Abb. 3: Grabtuch von Turin, Ausschnitt des Photo-Positivs und des Photo-Negativs

von Turin als »dialektisches Bild« par excellence: In einer Anmerkung zu seinen »geschichtsphilosophischen Thesen« erläutert Benjamin das dialektische Bild, indem er auf dessen medientechnische Rahmenbedingungen Bezug nimmt: »Nur die Zukunft hat Entwickler zur Verfügung, die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen«.[64] Eben darin scheint mir die eigentliche Pointe der Episode vom Turiner Grabtuch zu bestehen: Erst die Photographie war in der Lage, ein medientechnisches Parergon zur Verfügung zu stellen, um das Bild – genauer gesagt, den Abdruck, die Körperspur – in allen Details zum Vorschein kommen zu lassen.

Natürlich ist das Turiner Tuch keine Photographie, aber das Tuch gab seine im wahrsten Sinne des Wortes eigenartige Bildlichkeit erst preis, als es eine neue Rahmung durch ein anderes bildgebendes Verfahren erfuhr. Mit anderen Worten: Seine eigenartige Entstehung wurde überhaupt erst durch die medientechnische Eigenart der Photographie sichtbar. Hier kommt es zu einer merkwürdigen Interferenz von »Technik der Aufmerksamkeit«[65] und Aufmerksamkeit für Technik. Die medientechnischen Rahmenbedingungen des alten und des neuen Mediums werden gewissermaßen gleichzeitig in dem Moment gegenwärtig, in dem das alte Medium durch das neue gerahmt wird. Und wenn wir Benjamin darin folgen wollen, dass das »Jetzt der Erkennbarkeit« im höchsten Grade »den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments« trägt,[66] dann wird der Moment des medialen Rahmenwechsels zu einem Moment medialer Gegenwärtigkeit: Eine Gegenwärtigkeit, die durch die Interferenz zweier medialer Verfahren produziert – heißt: hergestellt und vorgeführt – wird.[67]

In dieser Interferenz tritt das dialektische Bild hervor: Das Photo-Negativ des Grabtuchs von Turin impliziert den historischen Index einer Gegenwart, die sich der Photographie als bildgebendem Verfahren bedienen kann. Das Photo-Positiv ist dagegen das Ikon des Wahrnehmungseindrucks, den auch schon die Menschen des Mittelalters bei der Betrachtung des Grabtuchs hatten. Die Photographie bringt mit dem Photo-Negativ ein Bild hervor, in dem das Grabtuch auf einmal positiv erscheint. Dergestalt erhält das Grabtuch »einen magischen Wert«, wie ihn das gemalte Bild für uns »nie mehr besitzen kann«.[68] Dabei geht es hier gerade nicht um das Optisch-Unbewußte des Kamera-Auges, sondern umgekehrt: durch das medientechnische Parergon der Photographie wird etwas optisch bewusst gemacht. Das Hier und Jetzt der Photographie betrifft nicht mehr nur die hinweisende Indexikalität auf den abgebildeten Gegenstand, vielmehr impliziert die Photographie ein Hier und Jetzt, das als Wirklichkeit gewordene Medientechnik den »Bildcharakter gleichsam durchsengt hat«.[69]

An die Stelle einer unbewussten, ›photographischen‹ Entstehungsweise tritt so eine sich selbst bewusst werdende, photographische Sehweise. Und in diesem An-die-Stelle-Treten liegt meines Erachtens auch der performative Zug, von dem Belting mit Blick auf das Sich-Zeigen der Bilder spricht: Die Performativität des Sich-Zeigens ist im Falle des Grabtuchs von Turin in einer dialektischen Interferenz zu suchen: eine Performativität, die im Übergang vom Bild-Negativ zum Bild-Positiv mediale Gegenwärtigkeit als indexikalisches Jetzt der Erkennbarkeit hervorbringt.

Anmerkungen

1 Charles Sanders Peirce: Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Bd. I–VI, hg. von Charles Harsthorne und Paul Weiss, Bd. VII und VIII, hg. von Arthur W. Burks. Cambridge/Mass. 1931–1958. Es wird nach Band und Abschnitt zitiert: 2.285; deutsch: Charles Sanders Peirce: Die Kunst des Räsonierens, MS 404, 1893, in: ders.: Semiotische Schriften. Bd. 1, hg. von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt/M. 1986, S. 191–201, hier 198.

2 Vgl. hierzu auch Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt/M. 2002, der auf eben diese Definition von Peirce Bezug nimmt (S. 95f.).

3 Bernhard Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt/M. 2004, S. 217.

4 Hans Blumenberg: Zu den Sachen und zurück, aus dem Nachlaß hg. von Manfred Sommer. Frankfurt/M. 2002, S. 203.

5 Hans Belting: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München 2005, S. 133.

6 Ebd.

7 Vgl. Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft (zuerst 1915). Berlin 1967, S. 80.

8 W.J.T. Mitchell: Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 15–40, hier S. 16.

9 Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 11–38, hier S. 30.

10 John Searle: Ausdruck und Bedeutung. Frankfurt/M. 1982, S. 18. Vgl. auch Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: ders. (Hg.):

Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften. Frankfurt/M. 2002, S. 9–60, hier S. 14ff.
11 Belting, Das echte Bild (Anm. 5), S. 8.
12 Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M. 2004, S. 33.
13 Belting, Das echte Bild (Anm. 5), S. 135.
14 Ebd., S. 67.
15 Ebd., S. 47f.
16 Hans Belting: Zur Ikonologie des Blicks, in: Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.): Ikonologie des Performativen. München 2005, S. 50–58, hier 51.
17 Ebd.
18 Peirce, Collected Papers (Anm. 1), 5.75.
19 Ebd., 3.361.
20 Ebd., 5.473.
21 Ebd., 2.285.
22 Ebd., 2.306.
23 Ebd., 2.286.
24 Vgl. Uwe Wirth: Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff, in: Sibylle Krämer (Hg.): Spurenlesen. Frankfurt/M. 2007.
25 Peirce, Collected Papers (Anm. 1), 4.531.
26 Ebd., 2.92; deutsch: Charles Sanders Peirce: Minutiöse Logik, Plan für eine Logik, MS 1579 1901, in: ders., Semiotische Schriften. Bd. 1 (Anm. 1), S. 376–408, hier 391.
27 Georges Didi-Huberman: Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration. München 1995, S. 14.
28 Aleida Assmann: Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik – Hermeneutik – Dekonstruktion, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70 (1996), S. 535–551, hier 537.
29 Peirce, Collected Papers (Anm. 1), 2.281; deutsch: Charles Sanders Peirce: Logik als Untersuchung von Zeichen, in: ders.: Semiotische Schriften (wie Anm. 26), S. 193.
30 Ebd.
31 Charles Sanders Peirce: Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt/M. 1983, S. 65 (MS 478 1903).
32 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie (frz. 1980). Frankfurt/M. 1986, S. 12f.
33 Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei (frz. 1978). Wien 1992, S. 74.
34 Barthes, Die helle Kammer (Anm. 32), S. 35.
35 Aby Warburg: Dürer und die Italienische Antike (zuerst 1905), in: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I,2: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin 1998, S. 445–449, hier 449. Vgl. zum Begriff der Pathosformel auch: ders.: Der Bildatlas Mnemosyne, hg. von Martin Warnke 2000, S. 6.
36 Erwin Panofsky: Studien zur Ikonologie (engl. 1960). Köln 1980, S. 30.
37 Ebd.
38 Ebd.
39 Ebd., S. 31.
40 Ebd.
41 Ebd.
42 Ebd., S. 39f.
43 Vgl. Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. Darmstadt 1973.
44 Ernst Cassirer: Der Gegenstand der Kulturwissenschaft, in: ders.: Zur Logik der Kulturwissenschaften (zuerst 1961). Darmstadt 1994, S. 1–33, hier 14.
45 Cornelia Zumbusch: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Berlin 2004, S. 166 und 87.

46 Vgl. Carlo Ginzburg: Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes, in: Umberto Eco, Thomas A. Sebeok (Hg.): Der Zirkel oder im Zeichen der Drei: Dupin, Holmes, Peirce. München 1985, S. 125–179, hier 134.
47 Vgl. Sigrid Weigel: Kulturwissenschaft als Arbeit an Übergängen und als Detailforschung. Zu einigen Urszenen aus der Wissenschaftsgeschichte um 1900: Warburg, Freud, Benjamin, in: Alfred Opitz (Hg.): Erfahrung und Form. Zur kulturwissenschaftlichen Perspektivierung eines transdisziplinären Problemkomplexes. Trier 2001, S. 125–145, hier 131ff.
48 Sigmund Freud: Der Moses des Michelangelo (1914), in: ders.: Gesammelte Werke. Bd. X. Frankfurt/M. 1999, S. 172–201, hier 186.
49 Ebd., S. 186.
50 Ebd., S. 176.
51 Barthes (Anm. 32), S. 35.
52 Vgl. Assmann (Anm. 28), S. 537.
53 Freud, Der Moses des Michelangelo (Anm. 48), S. 176.
54 Ebd.
55 Ebd., S. 185.
56 Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Frühe Schriften zur Neurosenlehre (zuerst 1895), in: ders.: Gesammelte Werke (Anm. 48), Bd. I, S. 75–312, 147.
57 Freud, Der Moses des Michelangelo (Anm. 48), S. 178.
58 Ilse Grubrich-Simitis: Michelangelos Moses und Freuds ›Wagstück‹. Frankfurt/M. 2004, S. 102.
59 Ein Verblendungszusammenhang, der übrigens sehr schön im letzten Satz seines Essays *Der Moses der Michelangelo* (Anm. 48) zum Ausdruck kommt, wo Freud die Schöpfung des Michelangelo als verunglückt bezeichnet, weil sie nicht seiner Fehldeutung passt: »Michelangelo ist oft genug in seinen Schöpfungen bis an die äußerste Grenze dessen, was die Kunst ausdrücken kann, gegangen; vielleicht ist es ihm auch beim Moses nicht völlig geglückt, wenn es seine Absicht war, den Sturm heftiger Erregung aus den Anzeichen erraten zu lassen, die nach seinem Ablauf in der Ruhe zurückblieben« (S. 201).
60 Belting, Das echte Bild (Anm. 5), S. 48.
61 Ebd., S. 63f.
62 Ebd., S. 66.
63 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II.1. Frankfurt/M. 1991, S. 368–386, hier S. 371.
64 Walter Benjamin: Anmerkungen zu »Der Begriff der Geschichte«, in: ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 63), Bd. I.3, S. 1238.
65 Blumenberg, Zu den Sachen und zurück (Anm. 4), S. 203.
66 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, in: ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 63), Bd. V.1, S. 577f. [N 3,1].
67 Vgl. Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik (Anm. 12), S. 11.
68 Benjamin, Kleine Geschichte (Anm. 63), S. 371.
69 Ebd.

ANGELIKA LINKE

Das Schielen auf den Dritten

Zur konfigurativen Bestimmtheit von Kommunikation

In der Linguistik gilt die so genannte Face-to-face-Kommunikation als Urtypus menschlicher Kommunikation und als Orientierungsgröße bei deren theoretischer Modellierung. Ein einschlägiges linguistisches Wörterbuch definiert Face-to-face-Kommunikation wie folgt: »Elementare Konstellation, in der (mindestens) zwei Interaktanten miteinander kommunizieren. Beide haben an einem gemeinsamen Wahrnehmungsraum teil, worauf sich der Ausdruck ›face to face‹ mit Blick auf die wechselseitige visuelle Wahrnehmung bezieht. Die Hervorhebung der visuellen Form sinnl[icher] Wahrnehmung lässt den Ausdruck besonders zur Bez[eichnung] nonverbaler Kommunikation geeignet erscheinen. Übertragen auf die akust[ische] Wahrnehmung, bezeichnet er aber auch insgesamt die für die elementare Sprachsituation kennzeichnende gleichzeitige Präsenz von Sprecher und Hörer, die bei vermittelteren Kommunikationsformen aufgegeben ist.«[1]

Die konstitutiven Faktoren, die das Konzept modellieren, sind also: (1) die Kopräsenz von Sprecher und Hörer, (2) ein gemeinsamer Wahrnehmungsraum und (3) die wechselseitige, insbesondere visuelle Wahrnehmung. Ich komme auf alle diese Punkte in der einen oder anderen Weise noch zurück.

Als ein genuiner Gegenstand linguistischer Forschung – und hier in erster Linie von deren pragmatisch-oberflächenbezogener Ausrichtung – kann die Face-to-face-Kommunikation allerdings erst seit etwa 40 Jahren gelten. Die ›Entdeckung‹ des Sprachgebrauchs im Kontext leiblicher Kommunikation als Gegenstand der Sprachwissenschaft steht einerseits in einem komplexeren wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhang und hat andererseits auch sehr einfache technische Gründe. Im Kontext der so genannten ›pragmatischen Wende‹ der (deutschsprachigen) Linguistik der frühen 70er Jahre steht der Begriff der Kommunikation für den Versuch, »die immer stärker eingeengten Objektbegriffe der Ling[uistik] wieder in Richtung auf die umfassende Phänomenfülle von Spr[ache] und ihrer Verwendungen zu öffnen«,[2] dies nicht zuletzt in Absetzung von rein systembezogener linguistischer Forschung im Rahmen des Chomsky-Paradigmas. Zweitens ist, technisch betrachtet, erst seit den 60er Jahren die ›Verdauerung‹ flüchtiger kom-

munikativer Ereignisse auf Ton- und Bildträgern auf einfache Weise möglich, so dass sowohl die wiederholte Beobachtung desselben kommunikativen Ereignisses als auch die ›Stillstellung‹ von Sprache und Körperkommunikation in der Transkription erfolgen kann – beides Voraussetzungen empiriebasierter Analyse.

Die Beschäftigung mit Face-to-face-Kommunikation ist in der Forschungsgeschichte der Linguistik also ein rezentes Phänomen. Die, wie es in der eingangs zitierten Definition heißt, »vermittelteren Kommunikationsformen« sind aufgrund ihrer verdauerten Verfügbarkeit bedeutend länger und besser untersucht. Sie haben deshalb, obwohl sie als von der Face-to-face-Kommunikation historisch wie systematisch abgeleitete verstanden wurden, das Bild sowohl des kommunikativen Arrangements als auch das des zentralen kommunikativen Mediums, der Sprache, in erster Linie geprägt. Und zwar gründlich.

Der Gegenstand, den die Sprachwissenschaft als Folge ihrer ›pragmatischen Wende‹ schließlich aus dem komplexen Gegenstand der Face-to-face-Interaktionen für sich sozusagen herausgeschnitten hat, ist das *Gespräch* – die Geschichte der Gesprächsanalyse gehört zu den Erfolgsgeschichten der Sprachwissenschaftsgeschichte der letzten 40 Jahre. Das Interesse dieser Richtung(en)[3] galt allerdings dem gesprochenen Wort allein. Körperkommunikative Aspekte wurden meist nur zur Vereindeutigung der sprachlichen Daten herangezogen. Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass das genuine Interesse gesprächsanalytischer Studien ganz auf die *Linearität* und *Zeitlichkeit* der Kommunikation gerichtet war: Es ging um die – tatsächlich verblüffende und durch die Erkenntnisse der Gesprächsanalyse erstmals in ihrem systematischen Ausmaß belegte – Bedeutungshaftigkeit der *Sequenzmuster*[4] von Mündlichkeit im Gespräch. Die Beschäftigung mit den körperlichen, nonverbalen Dimensionen von Face-to-face-Kommunikation – und das heißt auch mit ihren *choreographischen,* der *Räumlichkeit* verpflichteten Aspekten – erfolgte dagegen, sofern überhaupt, meist völlig unabhängig von linguistischen Fragestellungen oder Theorien, so z. B. im Rahmen von (sozial)psychologisch, sozialanthropologisch bzw. interaktionssoziologisch begründeten Studien.[5] Insofern blieb also auch die Erforschung gesprächsweiser Kommunikation der die Schriftlichkeit auszeichnenden Kategorie der Linearität verhaftet. In Anlehnung an die von Hans Ulrich Gumbrecht vorgeschlagene Unterscheidung zwischen ›Sinnkulturen‹ und ›Präsenzkulturen‹[6] könnte man konstatieren, dass in der Analyse von Gesprächen – verstanden als verbaler Austausch körperlich kopräsenter und in ihrer sinnlichen Wahrnehmung gegenseitig aufeinander bezogener Interaktanten – ein der präsenzkulturellen Perspektive unmittelbar zugänglicher Gegenstand überraschend einseitig einer an der sinnkulturellen Dimension orientierten Analyse unterworfen wurde.

Erst seit einigen Jahren wenden sich Forscher und Forscherinnen aus verschiedenen Disziplinen – Interaktionssoziologie, Linguistik, Arbeitstechnologie – ganz

explizit der Analyse multimodaler kommunikativer Settings zu – so etwa im Rahmen so genannter Laborstudien oder Workplace-Studies –, wobei das vielfältige *Zusammenspiel* verbaler und nonverbaler kommunikativer Praxis im Vordergrund steht.[7] Seit neuestem ist zudem die Robotnik- und Künstliche-Intelligenz-Forschung intensiv an der »Embodied Communication in Humans and Machines«[8] interessiert. Es ist etwas bizarr, aber durchaus in der Logik der Sache begründet, dass ausgerechnet für die Modellierung und maschinenseitige Prozessierung von Mensch-Maschine-Kommunikation ein Wissen über die Körperverhaftetheit menschlicher Kommunikation benötigt wird. Nun macht allerdings auch ein solches Wissen – für das noch sehr viel konkrete Forschung benötigt wird – noch keine Theorie. Und in der Tat wäre angesichts der vielfältigen disziplinären Zugänge zum Phänomen ›Kommunikation‹ und seinen entsprechend unterschiedlichen Konzeptualisierungen eine integrative Theorie der Kommunikation ein sehr komplexes Projekt.
Was ich im Folgenden in einem ersten Schritt vorstellen möchte, sind deshalb nur unabgeschlossene *linguistisch perspektivierte* Überlegungen dazu, welche theoretischen Gesichtspunkte sich ergeben, wenn tatsächlich die Face-to-face-Interaktion als Basis eines Kommunikationsmodells verstanden wird. Diese – vorläufigen – Erkenntnisse möchte ich dann in einem zweiten Schritt dazu verwenden, eine normalerweise mit ganz anderen analytischen Instrumenten untersuchte gesellschaftliche und kulturelle Entwicklung, nämlich die epochale Auseinandersetzung zwischen Bürgertum und Adel in den Jahrzehnten um 1800 auch in den Dimensionen einer Moralisierung kommunikativer Konfigurationen zu verstehen.

Auge in Auge

Im Rahmen von Georg Simmels *Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* findet sich auch – etwas unerwartet – ein »Exkurs über die Soziologie der Sinne«. In diesem kleinen, aber kompakten Text, in dem Simmel die »ganz allgemeinen, zwischen Mensch und Mensch spielenden soziologischen Funktionen« auf die menschliche Sinnesausrüstung bezieht und in dieser strukturell zu begründen versucht, ordnet er dem Auge eine ganz besondere Stellung unter den Sinnesorganen zu. Dies deshalb, weil es »auf eine einzigartige soziologische Leistung angelegt« sei, und zwar »auf die Verknüpfung und Wechselwirkung der Individuen, die in dem gegenseitigen Sich-Anblicken liegt« und vielleicht »die unmittelbarste und reinste Wechselbeziehung, die überhaupt besteht«, sei.[9]
Die genauere Beschreibung dieser besonderen Wechselwirkung durch Simmel erträgt keine Reformulierung, weshalb ich aus der entsprechenden Passage etwas ausführlicher zitiere:

> Wo sich sonst soziologische Fäden spinnen, pflegen sie einen objektiven Inhalt zu besitzen, eine objektive Form zu erzeugen. Selbst das gesprochene und gehörte Wort hat doch eine Sachbedeutung, die allenfalls noch auf andre Weise überlieferbar wäre. Die höchst lebendige Wechselwirkung aber, in die der Blick von Auge in Auge die Menschen verwebt, kristallisiert zu keinerlei objektivem Gebilde, die Einheit, die er zwischen ihnen stiftet, bleibt unmittelbar in das Geschehen, in die Funktion aufgelöst. Und so stark und fein ist diese Verbindung, dass sie nur durch die kürzeste, die gerade Linie zwischen den Augen getragen wird, und dass die geringste Abweichung von dieser, das leiseste Zurseitesehn, das Einzigartige dieser Verbindung völlig zerstört.[10]

Dieses »Einzigartige« des »Blick[s] von Auge in Auge« lässt sich von dritter Seite, von außerhalb, nur unvollkommen erfassen – Abb. 1 ist ein fotographischer Versuch dazu, der allerdings notwendigerweise nur eines der beteiligten Augenpaare einfängt.

Im Erleben zeichnet sich der Blick der Augen ineinander durch seine Unvermitteltheit aus, er kristallisiert, so Simmel, »zu keinerlei *objektivem* Gebilde«. Die Einzigartigkeit des Augen-Blicks[11] liegt also, wenn ich hier Simmel richtig lese, darin, dass die durch ihn hergestellte und erlebte ›Verknüpfung‹ und ›Wechselwirkung‹ unmittelbar, d. h. ohne benennbares oder auch nur gefühltes Medium und ohne Zeichengebrauch erfolgt. Diese Wechselwirkung ist – mangels möglicher ›Kristallisation‹ – folglich auch nicht technisch über den Augenblick hinaus verdauerbar und sie erfolgt ohne Rückgriff auf die Kollektivität eines Codes, eines Zeichen*systems.* Gerade in diesem Ausschluss des Sozialen – der im Medium der Sprache, die immer schon ein ›fait social‹ (Saussure) ist, nicht erfolgen kann – mag dann auch das eigenartige Intimitäts- und Weltvergessenheitserleben des Einander-in-die-Augen-Sehens begründet sein.

Simmel führt aber noch einen zweiten Grund für die »Einzigartigkeit dieser Verbindung« an: Die Unmöglichkeit, die *Wechselwirksamkeit* des Blicks *im Blick* aufzuheben, selbst wenn man wollte. »In dem Blick«, – so Simmel – »der den Andern in sich aufnimmt, offenbart man sich selbst; mit demselben Akt, in dem das Subjekt sein Objekt zu erkennen sucht, gibt es sich hier dem Objekte preis. Man kann nicht durch das Auge nehmen, ohne zugleich zu geben.«[12]

In diesem Sinn erhält das »Wegsehen« bzw. das Abwenden des Blicks oder – als maximale Variante – das Schließen der Augen tatsächlich die Qualität des Sich-Verbergens bzw. Sich-Entziehens. Kinder entdecken diese Qualität sehr früh, im Normalfall vor dem Spracherwerb, als eine Form von Handlungsmacht, und kosten sie – zumindest scheint mir diese Deutung im Licht der Simmel'schen Überlegungen nahe liegend – im Wegseh-Spiel lustvoll aus.

Die Interaktion von Angesicht zu Angesicht ermöglicht also im Blick von Auge in Auge ein einzigartiges Ereignis – ein buchstäbliches *Eräugnis.*[13] Dieses Ereignis ist das Erleben von absoluter Gegenwart, die gleichzeitig in seltsamer Weise

Abb. 1: Mutter und Kind, Photographie (Martin Ruetschi/Keystone)

ihres präsentischen Charakters mehr oder weniger entblößt und entsprechend entgrenzt erscheint – ein Effekt, der sich semiologisch gefasst vielleicht auf das Fehlen jeglichen (wahrnehmbaren) Mediums und damit jeglicher Fixierung durch Form zurückführen lässt. Dieses Erlebnis der unvermittelten Reziprozität mit dem direkten Gegenüber stellt Voraussetzungen und Zielorientierungen her auch für die Einbettung sprachlicher Face-to-face-Kommunikation, die für keine andere Interaktionsform gelten und die medial nicht einholbar sind – zumindest nicht nach gegenwärtigen Maßstäben.[14]

Körperkonfigurationen

Die Bedeutsamkeit des Blickkontaktes im sozialen Umgang von Menschen untereinander begründet die Konfiguration ihrer Körper in der leiblichen Interaktion: die Konfiguration der frontalen Stellung gegeneinander:[15] von Angesicht zu Angesicht.[16] Sie ist entsprechend auch die Grundkonfiguration des Grußes[17] sowie aller Formen intensiven Gesprächskontaktes, etwa in Beratungs- oder Unterrichtszusammenhängen.

Frontale Zuwendung ist auch eine mögliche Konstellation im Verhältnis eines Einzelnen zu einem pluralischen Gegenüber: Abbildung 2 etwa zeigt, wie potentielle zukünftige Studierende und deren Eltern für eine Sightseeing-Runde über den Campus einer amerikanischen Universität geführt werden, wobei der ältere Student, der die Gruppe führt (auf dem Bild mit Mütze und im hellen T-Shirt und mit dem Gesicht gegen die nachfolgende Gruppe), um des Face-to-face-Kontaktes willen die ganze Zeit rückwärts geht (was von den ›guides‹ speziell gelernt werden muss). Diese Form der frontalen Orientierung unter erschwerten Bedingungen unterstreicht nicht zuletzt das Höflichkeitselement, das in den westlichen Gesellschaften mit dieser Konfiguration verbunden ist.

Der gegenseitige Blick in die Augen ist in der abgebildeten Konstellation – einer gegenüber vielen – allerdings nicht möglich. Der Blick Auge in Auge ist auf die Dyade beschränkt und in der Gruppe, auch bei relativer körperlicher Nähe, nur *sukzessive,* nicht aber in der Gleichzeitigkeit einlösbar. Es ist diese Beschränkung, der die Unterscheidung von Angesprochenem und (Zu-)Hörer[18] entspringt und damit, mit der *Figur des Dritten,* auch Gesellschaft.

Dass allerdings zumindest in unserer gegenwärtigen (westlichen) Gesellschaft die Figur des Gegenübers, des *alter ego,* gegenüber der Figur des Dritten privilegiert wird, zeigt sich nicht zuletzt im kommunikativen Verhalten in Gruppen. Vor allem in geselligen Gesprächskontakten – in den Spielformen der Vergesellschaftung also[19] – sind meist alle Beteiligten darum bemüht, die Position des ›Dritter-Seins‹ so wenig als möglich zu markieren, obwohl gerade auch basale Gesprächsstrukturen, darunter etwa die so genannten Adjacency-Pairs, also paarige Folgen wie Frage-Antwort, Bitte-Gewährung, Vorwurf-Entschuldigung etc. die Dyadenstruktur betonen. In der räumlichen Positionierung der Gesprächspartner sowie in ihrer gegenseitigen körperlichen Zuwendung werden sich jedoch – was von uns dann auch als höflich empfunden wird – alle in einer Interaktion Beteiligten darum bemühen, so weit es eben geht, eine Konfiguration zu erzeugen, die möglichst viele potentielle Dyaden eröffnet. Aus diesem gemeinsamen Bemühen resultieren dann Gruppierungen, die Erving Goffman als »eye-to-eye ecological huddle«[20] bezeichnet und die man etwa in den Tagungspausen von Konferenzen gut beobachten kann.[21] Die notwendige Flüchtigkeit solcher kommunikativer Konstellationen findet schließlich auch einen verstetigten materiellen Niederschlag in der Möblierung von Räumen, die der Vergesellschaftung dienen. So lässt sich etwa die Anordnung von Sitzgruppen in privaten Wohnzimmern, aber auch in klassischen Hotellobbys, als Materialisierung bzw. Sediment der Positionsstruktur solcher »ecological huddles« verstehen,[22] und historische Wandlungen in diesen Materialisierungen sind – sozusagen als kulturelle Variationen einer sozialen Konstante – kultur- wie sozialgeschichtlich interessant.

Abb. 2: Gruppe auf Campus (private Aufnahme)

Sprachkonfigurationen: *Ich – Du – Er*

Die sich aus den Möglichkeiten und Beschränkungen der Körpersinne ergebenden konfigurativen Grundmuster der leiblichen Interaktion – die im Gegenblick gestiftete Zweiheit mit dem Gegenüber und die damit vorgegebene Position des aus dem unmittelbaren Blickkontakt ausgeschlossenen Dritten – findet nun ihren Eintritt in sprachlich begründete Denkstrukturen im *System der Personalpronomina.* Oder, aus der umgekehrten Perspektive formuliert: Die sprachliche Ordnung sozialer Konfigurationen im Dreiersystem der Personalpronomina: *Ich, Du* und *Er* ist als Re-Konstruktion der Grundkonfiguration in Face-to-face-Interaktionen zu lesen. Ich versuche im Folgenden, dies etwas anschaulicher zu machen.

Die uns natürlich auch im Deutschen geläufige lexikalisch-grammatische Unterscheidung von *Ich, Du* und *Er* – oder *Sie* – gehört zu den sprachlichen Universalien. Gleichwohl ist die Verwendung von Personalpronomina im Spracherwerb ein relativ spätes Phänomen, ihm geht bei Kindern zunächst der Gebrauch von Eigennamen oder sonstigen Personenbezeichnungen in derselben Funktion voraus. Wilhelm von Humboldt kommentiert dieses Faktum in ebenso abstrakter wie grundsätzlicher Form: »[D]er Eintritt des Pronomens in die wirkliche Sprache [ist] […] von großen Schwierigkeiten begleitet«.[23] Damit ist sowohl die ontogenetische wie die phylogenetische Entwicklung angesprochen.

Der Grund für diese Schwierigkeit lässt sich – unter Rückgriff auf Humboldts Sprachtheorie[24] – im »objektiven« Charakter der Sprache verorten, die dem

Menschen im Sprachlaut, auch im von ihm selbst produzierten, als »Objekt« gegenübertritt – ein Effekt, der im Gebrauch der Sprache durch ein Gegenüber noch verstärkt wird: »[d]enn die Objectivität wird gesteigert, wenn das selbstgebildete Wort aus fremdem Munde wiedertönt«.[25] Aus eben diesem »objektiven« Charakter der Sprache ergibt sich nun für die Funktion des Pronomens ein besonderes Problem, insofern im Pronomen der ersten Person der *Subjekt*ausdruck *Objekt*status erhält: »Das Wesen des *Ichs* besteht darin, Subject zu seyn. Nun aber muss im Denken jeder Begriff vor dem wirklich denkenden Subject zum Object werden. Auch das *Ich* wird, als solches, im Selbstbewusstseyn zusammengefasst. Es muss mithin ein Object seyn, dessen Wesen ausschliesslich darin besteht, dass es Subject ist.«[26]

Diese Quadratur des sprachlichen Kreises, diese Sonderstellung des Personalpronomens, dessen Aufgabe nicht *Referenz,* sondern *Konfigurationsmarkierung* ist, dessen Objektcharakter als Sprachzeichen der ›Zusammenfassung des Ichs im Selbstbewusstsein‹ und damit der Subjektwerdung des sprechenden Individuums dient, macht, so Humboldt, eine Ableitung der Pro-Nomina aus ursprünglichen Nomina unwahrscheinlich. Und er begründet das wie folgt:

> Der für die persönlichen Pronomina zu wählende Ausdruck muss nämlich auf alle mögliche (!) Individuen, da jedes zum *Ich* und zum *Du* werden kann, passen, und dennoch den Unterschied zwischen diesen beiden Begriffen bestimmt und als wahren Verhältniss-Gegensatz angeben. Er muss von aller qualitativen Verschiedenheit abstrahiren, und dennoch ein sinnlicher Ausdruck seyn, und zwar ein solcher, der, indem er das *Ich* und das *Du* in zwei verschiedene Sphären einschliesst, auch wieder die Aufhebung dieser Trennung und die Entgegensetzung beider zusammen gegen ein Drittes möglich lässt.[27]

Mit den Stichworten *Sphäre, Verhältnis, Trennung* und *Entgegensetzung* sind hier nun die Schlüsselwörter gegeben, welche die Leistung der Pronomina aus der Perspektive Humboldts an das *Erleben des Raumes* binden und sie deshalb als Positionsangaben erscheinen lassen – ein Grundgedanke, den er in der Berliner Akademierede *Ueber die Verwandtschaft der Ortsadverbien mit dem Pronomen in einigen Sprachen* (1829) entwickelt und u. a. am Armenischen etymologisch belegt.[28] Man könnte also – um auf den von mir gewählten Ausgangspunkt, die körperliche Konfiguration von Interaktionspartnern in der Face-to-face-Situation zurückzukommen – die Personalpronomina mit einigem Recht als *Konfigurations- oder Positionsausdrücke* bezeichnen.

Dies umso mehr, als auch die Andersheit der Position des *Dritten,* der aus der im Blick begründeten Ich-Du-Dyade ausgeschlossen ist, ihren ikonischen Ausdruck in einer formalen Markiertheit des entsprechenden Pronomens findet. Diese Sonderstellung des Pronomens der dritten Person lässt sich nicht universell, aber für viele Sprachen – *auch* für das Deutsche – belegen. Das Pronomen der dritten

Person unterscheidet sich in diesen Fällen in der Wortbildung und/oder in der Morphosyntax deutlich von den Pronomen der ersten und zweiten Person.[29] So wird, um nur einen besonders auffälligen Punkt aufzugreifen, am Pronomen der dritten Person in vielen Sprachen das Geschlecht markiert – auch im Deutschen wird zwischen *er, sie* und *es* unterschieden – während dies bei der ersten und zweiten Person nicht der Fall ist.[30] Im *Ich* wird die Positionierung als perspektivisches Zentrum der aktuellen Konfiguration, im *Du* wird die Positionierung als Gegenüber absolut gesetzt – beide Pronomina sind reine Konfigurationsausdrücke. Im Gegensatz dazu trägt das Pronomen der dritten Person deutlichen Referenz- und Repräsentationscharakter.
Diese formal markierte Andersartigkeit des Pronomens der dritten Person legt aus linguistischer Sicht die Folgerung nahe, die Figur des Dritten als Figur des *Anderen* zu fassen, während die Figur des Zweiten – das *Du* – als mit dem *Ich wechselwirksame* Figur des *Gegenüber* zu fassen wäre. *Du* und *Er/Sie* erweisen sich damit als Positionen von je eigenständiger Markierung, auch wenn sie in ihrer gemeinsamen Eigenschaft als Nicht-Ich[31] in gewisser Weise zusammengehören.

Rollenkonfigurationen

Ich habe bis hierher nachzuzeichnen versucht, dass und wie sich aus den leiblich-sinnlichen Bedingungen des Menschen choreographische Grundmuster der Interaktion ergeben, die sich ihrerseits wieder als Matrix basaler sozialer Beziehungen verstehen lassen. Ich möchte nun das raumkonfigurative wie das sprachkonfigurative Grundmuster der Trias von *Ich, Du* und *Er* in Beziehung setzen zu den *Rollenkonfigurationen,* wie sie sich in gängigen Kommunikationsmodellen finden. Ich greife dazu auf das Bühler'sche Organonmodell zurück. Bühlers Modell ist ein Zeichenmodell, das aber – in seiner Fokussierung auf die Zeichenfunktionen – ebenso als Sprachhandlungs- und Kommunikationsmodell gelesen werden kann.
Kommunikationsmodelle – auch das Bühler'sche – arbeiten mit den Figuren von *Sender* und *Empfänger* bzw. von *Sprecher* und *Hörer*, d. h. mit Sprachhandlungsrollen. Die Position des *Er,* die Figur des Dritten, ist in Kommunikationsmodellen *nicht* enthalten. Nun gibt es allerdings einen ›slot‹, der für diese Position genutzt werden kann: die Zielposition der bei Bühler so genannten Darstellungsfunktion, die Position der »Gegenstände und Sachverhalte« und damit die Position des *Besprochenen.* Diese Position nun erscheint in einem weiteren Bühler'schen Modell, das sich deutlicher an behavioristische Vorlagen anlehnt, auch als Position einer Reizquelle, die sowohl als Auslöser wie als Gegenstand des Zeichengebrauchs zwischen Sender und Empfänger fungiert. Bühler illustriert das am Beispiel zweier

Menschen in einem Zimmer, von denen der eine ein Prasseln hört, zum Fenster blickt und »Es regnet« sagt, und damit den anderen auf den Regen aufmerksam macht und ihn dazu bringt, ebenfalls zum Fenster zu blicken und allenfalls zu bestätigen: »Ja, es regnet«.
Mit dieser Szene ist eine Konfiguration eingefangen, die in Studien zum nonverbalen Verhalten als Parallelorientierung oder Koorientierung beschrieben wird, in der sich zwei Interaktionspartner gemeinsam einem Objekt – oder eben einem Dritten – zuwenden. Diese Koorientierung von *Ich* und *Du* bestätigt sich entweder im gemeinsamen – synchronisierten – Handeln oder aber – dafür steht das Bühler'sche Modell – im sprachlichen Austausch über ein Zuwendungs- bzw. Verhandlungsobjekt, das im gemeinsamen Zeichen sichergestellt wird. Bühler selbst formuliert das so: »Ist das Ding oder Ereignis reich genug für immer neue Anregungen, die abwechselnd der eine oder andere Partner aufnimmt, spricht der Vorfall die beiden ausgiebig an […], so werden sie sich eine Zeitlang im beobachtenden Abtasten und Bereden des Dinges oder der Affäre in Dialogform ergehen«.[32] Wenn wir also das Bühler'sche Zeichengebrauchsmodell mit dem vorher entwickelten Konfigurationsmodell überblenden, so erscheint die Figur des Dritten als die des Kommunikationsgegenstandes, des Besprochenen, des Erzählten, als die des zwischen *Ich* und *Du* Verhandelten, jedoch nicht als potentieller Akteur.[33]

Das Theatralische der Face-to-face-Interaktion

Bemerkenswert ist nun, dass die Figur des Dritten, die in den gängigen, oft auf dem Kommunikationsmodell von Shannon und Weaver aufbauenden Kommunikationsmodellen fehlt, in allen mit Blick auf die *audiovisuellen* Medien entwickelten Kommunikationsmodellen systematisch vorhanden ist, und zwar in der Rolle des *Publikums.* Häufig wird dann von zwei Kommunikationskreisen gesprochen: Einem *inneren,* in dem z. B. ein Studiogast von einem Moderator interviewt wird und einem *äußeren,* in dem diese Szene von einem Publikum betrachtet wird. Diese Konstellation wird als spezifisch für audiovisuelle Massenmedien gewertet, so etwa auch in einem 2005 erschienenen Handbuch zur Mediensprache: »Sobald dialogische Elemente im Medientext auftreten, wird das Bild von der Kommunikationssituation komplex. Denn die am Dialog beteiligten Personen sprechen nicht nur miteinander, sondern immer auch im Hinblick auf das zuhörende/zuschauende Publikum.«[34]
Das allerdings gilt auch in jeder alltäglichen Kommunikationssituation, wenn mehr als zwei Personen in einer Interaktion verbunden sind. Außerhalb der Selbst- und Fremdvergessenheit von *Ich* und *Du* in der Unmittelbarkeit und Zeichenlosigkeit des gegenseitigen In-die-Augen-Blickens sind sich – bei mehreren

Anwesenden – die beiden Gegenüber des *Dritten* wohl bewusst und damit auch der Tatsache, dass die von ihnen verwendeten Zeichen sich auch seinen Augen und Ohren darbieten und von ihm gedeutet werden können. Dass in diesem Fall die Mehrfachadressierung von Sprecheräußerungen üblich ist und das *recipient-design* von Gesprächsbeiträgen häufig nicht nur an der angesprochenen, sondern auch an allen zuhörenden Personen orientiert ist, ist in gesprächsanalytischen Arbeiten inzwischen vielfach belegt.[35]
Das heißt: Wir sind in jeder Kommunikationssituation, in der mehr als zwei beteiligt sind, immer ein bisschen im Theater, entweder auf der Bühne oder im Zuschauerraum. Diese Positionen wechseln in einem gewöhnlichen Alltagsgespräch, in jedem »eye-to-eye-ecological huddle« allerdings relativ rasch, zumal sich – dies ist der relevante Unterschied zu massenmedialen Situationen – die jeweils Dritten jederzeit in die aktuelle Ich-Du-Dyade einmischen und sich selbst zum Aktanten in einer Dyade machen können.
Dass die Figur des Dritten in der (linguistischen) Theoretisierung von Kommunikation (so etwa im Kontext der so genannten pragmatischen Wende) weitgehend ausgeblendet worden ist und erst gegenwärtig, u. a. über die linguistische Gesprächsforschung sowie angeregt durch theaterwissenschaftliche Performanzdiskussionen verstärkt in die Modellierung von Kommunikation einfließt, kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass die Sensibilisiertheit für die verschiedenen Faktoren und Figuren kommunikativen Handelns historischen Veränderungen unterliegt bzw. kulturell variabel ist. Diesem Aspekt – einer Art *Bewusstseinsgeschichte* der Kommunikation – möchte ich in einem letzten Punkt nachgehen.

Das Schielen auf den Dritten

Im Umgangsdiskurs des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts lässt sich im Rahmen der Ablösung adliger Kulturhegemonie durch das Bürgertum nicht zuletzt eine Moralisierung kommunikativer Konfigurationen beobachten. Worauf sich der kritische (bürgerliche) Blick im Einzelnen richtet und welche Sinnzuschreibungen dabei vorgenommen werden, lässt sich exemplarisch an zwei Blättern von Daniel Chodowiecki aufzeigen, welche solche Konfigurationen zum zentralen Gegenstand haben (vgl. Abb. 3).
Blatt 1 und 2 der 6 Blätter zu *Aufrichtigkeit und Heuchelei* von Daniel Chodowiecki aus dem Göttinger Taschenkalender auf das Jahr 1794 zeigen beide *Die Freundschaft*.[36] Diese ist im ersten Fall (Blatt 1, links) durch zwei sich in freier Landschaft begegnende Männer repräsentiert, die sich zum Gruß die Hand reichen und sich dabei in die Augen blicken, wobei der eine dem anderen zusätzlich die Hand auf die Schulter legt. Trotz der frontalen Orientierung der beiden Männer

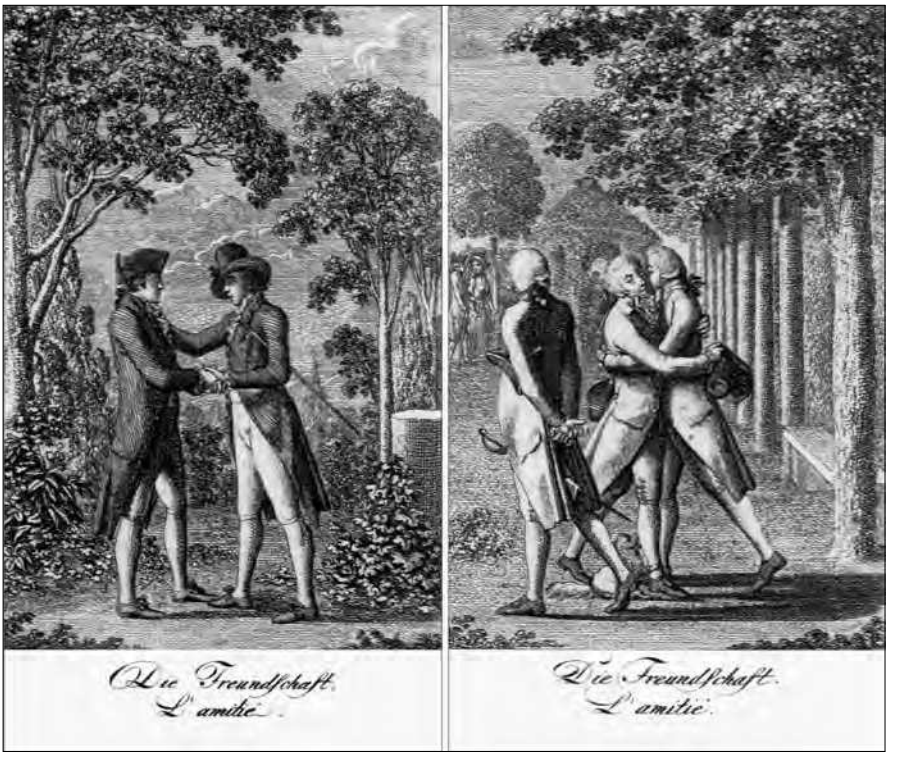

Abb. 3: Daniel N. Chodowiecki, Kupferstich aus der Serie Aufrichtigkeit und Heuchelei *im Göttinger Taschenkalender auf das Jahr 1794, Blatt 1 und 2*

aufeinander bleibt eine klare Körperdistanz bestehen und beide stehen fest und statisch mit beiden Füssen auf der Erde. Die beiden Freunde sind allein, d. h. die Abbildung zeigt keine anderen Menschen, und beide haben – entgegen den zeitgenössischen Normen des Begrüßungszeremoniells – den Hut aufbehalten. Dies lässt sich allenfalls als ein Vergessen der Formalitäten in der Freude der Begegnung und damit als Ausdruck intensivster Zuwendung zueinander erklären.
Im zweiten Fall (Blatt 2, rechts) sehen wir ebenfalls zwei Männer, die sich – mit abgenommenem Hut und in schwungvoller Standbein-Spielbein-Stellung – eng umschlungen halten. Die beiden sehen sich nicht an, d. h. trotz oder gerade wegen der engen Umarmung ist die frontale Orientierung aufgebrochen, denn beide schielen nach einer dritten Figur, einem Spaziergänger, der an ihnen vorbei schreitet.[37] Auch der Hintergrund ist belebt, die Szene findet offensichtlich in einem Park statt, Bäume und Sträucher zeigen barocke geometrische Formen.
Die Stoßrichtung der im Bilderpaar manifesten Kritik ist deutlich: Hier wird das

Innen gegen das Außen, das Echte gegen den Schein, die wahre Freundschaft gegen die nur geheuchelte gestellt. Das ›richtige‹ Bild zeigt die beiden Freunde in frontaler Orientierung aufeinander und als geschlossene Dyade ohne Zuschauer. Die Körperbewegungen beider Männer sind ganz auf das Gegenüber ausgerichtet und erfüllen keine Darstellungsfunktion gegenüber Dritten, zumindest wird ihnen vom Zeichner eine solche nicht als strategisch gewollte unterstellt. Die Vergessenheit auf äußere Formen, d. h. auf das Abnehmen der Hüte in der Begrüßungssituation, erscheint als indexikalischer (und somit ›natürlicher‹) Ausdruck der inneren Vergessenheit auf Dritte, beides bürgt für die Echtheit der Gefühle.

Im Gegensatz zu diesem Bild ›richtigen‹ Freundschaftsausdrucks wird die Expressivität des Körperdisplays im zweiten Bild als in erster Linie auf die Figur des Dritten bezogen dargestellt, als eine Form theatralischer Aufführung auf der ›Bühne‹ des Parks und vor dem dort anwesenden Publikum. Dem Freund wird der Blickkontakt und damit die Rolle des *Du,* des Gegenüber, entzogen, er wird zur Staffage einer in ihrem Pathos als lächerlich dargestellten Selbstinszenierung herabgewürdigt. Hier wird, so der Vorwurf der Bilderfolge, nicht Kommunikation, nicht Gegenseitigkeit angestrebt, denn auch der Dritte soll nicht zum Gegenüber gemacht werden. In dieser Konstellation stellt sich das *Ich* dem Dritten als *Zeichen* dar mit der Aufforderung zur Interpretation.

Die historische Kritik, die in der vorliegenden Bilderfolge an der unterschiedlichen Nutzung der Konfiguration von *Ich – Du – Er* festgemacht wird und als Vorwurf mangelnder Innerlichkeit und falscher Gefühle daherkommt, ist die Kritik des Bürgers an einer als ostentativ, äußerlich, oberflächlich und ganz auf die Figur des Dritten hin gedeuteten *leiblichen Präsentationskultur* des Adels, der eine innerliche, dyadisch auf ein *Du* bezogene und vornehmlich *sprachlich konstituierte Verständigungskultur* des Bürgertums als die bessere Welt gegenübergestellt wird.[38]

Der Vorwurf – kommunikationsanalytisch geschickt – geht so weit, adligem Umgangsverhalten die Verweigerung der Dyade auch in der Zweierkonstellation vorzuwerfen: Adlige Sozialität wird als Umdeutung des Du zum Dritten vorgestellt. Bürgerliche Umgangsformen dagegen sind darauf ausgelegt, den Dritten so weit als möglich zum Gegenüber zu machen, das heißt in kommunikativen Konstellationen, die mehr als zwei Personen umfassen, in der Rolle des Sprechers so zu handeln, dass sich möglichst alle Beteiligten direkt angesprochen fühlen und niemand reine Publikums-Funktion übernimmt. Ob und in welcher Weise diese unterschiedlichen Konfigurationsnutzungen von Adel und Bürgertum – als kulturhistorisch faktische oder projizierte verstanden – mit den politischen Konzepten von Öffentlichkeit und Privatheit in Verbindung zu bringen sind, die damit auch als Konfigurationskonstellationen zu lesen wären, sei hier abschließend zumindest als Frage aufgeworfen.

Anmerkungen

1 Helmut Glück (Hg.): Metzler Lexikon Sprache. Stuttgart 1993, s. v. ›Face-to-face-Kommunikation‹.

2 So Konrad Ehlich in seinem wissenschaftsgeschichtlich orientierten Eintrag zu ›Kommunikation‹, in: Glück (Anm. 1), S. 316.

3 Auch wenn die germanistische Gesprächsanalyse stark auf der amerikanischen Conversation-Analysis aufbaut und an sie anschließt, lassen sich doch unterschiedliche Prioritätssetzungen und auch unterschiedliche theoretische Akzente beobachten.

4 So etwa in der Gesprächseröffnung, in der Sequenzierung des Sprecherwechsels, in so genannten »Repair«-Sequenzen, d. h. in Selbst- oder Fremdkorrekturen von Fehlleistungen etc. Vgl. beispielhaft Emanuel Schegloff: Sequencing in Conversational Openings, in: John Laver, Sandy Hutcheson (Hg.): Communication in Face to Face Interaction. Harmondsworth 1972, S. 374–405.

5 Wichtige Namen sind hier u. a. Adam Kendon, Erving Goffman, George Bateson, Ray L. Birdwhistell. Als erste ›Hoch-Zeit‹ der Erforschung nonverbalen Verhaltens kann die Spanne von den späten 50er Jahren bis in die 70er Jahre hinein gelten.

6 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M. 2004, S. 99ff., v. a. S. 103.

7 Vgl. hierzu etwa die Forschungsarbeiten von Charles Goodwin, Christian Heath, Lorenza Mondada und Arnulf Deppermann. Dem Bereich der Gestikforschung kommt hier ebenfalls eine besondere Stellung zu. Vgl. etwa Cornelia Müller: Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte – Theorie – Sprachvergleich. Berlin 1998.

8 So der Titel eines in den Jahren 2005/06 am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld verfolgten Forschungsprojektes. Die entsprechende Arbeitsgruppe sieht als ihren zentralen Forschungsimpetus die Frage danach: »how language use draws on basic sensorimotor processes, how it incorporates the body as a mapper of meaning and an actor in the world, and how language use is scaffolded by social-interactional and physical environments to be essential to an adequate account of communication.« Susan Duncan: The Dance of Communication, in: Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (ZiF). Mitteilungen 2 (2006), S. 10–13, hier 11.

9 Georg Simmel: Exkurs über die Soziologie der Sinne, in: ders.: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung (zuerst 1908). Gesamtausgabe, Band II. Frankfurt/M. 1992, S. 722–742, hier 723.

10 Ebd. S. 723f.

11 Die heute ungewöhnliche Lesart von *Augenblick* als ›Blick in die Augen‹ ist mhd. belegt und üblich. Der Ausdruck wird im Deutschen Wörterbuch der Gebrüder Grimm als »treffende, lebendige zusammensetzung« gelobt. Diese »sinnliche[] bedeutung« verliert sich dann aber im Sprachgebrauch der Neuzeit zugunsten der »abgezogene[n] anwendung für den enteilenden punct der zeit«. Alle Zitate DWB, Bd. 1, S. 802.

12 Simmel, Exkurs (Anm. 9), S. 724.

13 Den Hinweis auf diese im gegebenen Zusammenhang relevante Etymologie verdanke ich Urs Willi.

14 Der amerikanische Soziologe C.H. Cooley hat – im Anschluss an Simmel – das Konzept der »primary group« ausgebildet, die sich in erster Linie dadurch definiert, dass es die Menschen sind, mit denen ein Individuum häufige Begegnungen von Angesicht zu Angesicht hat, also etwa Mitglieder der eigenen Familie, der engere Freundeskreis oder der Kreis der Arbeitskollegen. Es ist – nach Cooley – diese Gruppe, in der die Individuen sowohl ihr Selbst-Gefühl erhalten und pflegen können und in der sie in erster Linie ihre Werte erwerben bzw. ausbilden. Vgl. Charles Horton Cooley: Human Nature and the Social Order. New York 1902 und ders.: Social Organization: A Study of the Larger Social Mind. New York 1909.

15 Auf die semantische Janusköpfigkeit der Präsupposition *gegen* (man kann nicht nur gegen je-

manden kämpfen, sondern auch jemanden freundschaftlich gegen die Brust drücken) hat Harald Weinrich hingewiesen: Über Sprache, Leib und Gedächtnis, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. ²1995, S. 80–93, hier 85.

16 Ob in einer Interaktionssituation Anblicken oder Blickkontakt vorliegt, lässt sich sowohl von Beobachtern (also dritten Personen) als auch von den am Blickverhalten beteiligten Personen nur auf relativ geringe räumliche Distanz mit einer größeren Sicherheit sagen: Untersuchungen belegen, dass schon auf 80 cm Distanz nicht immer mit Sicherheit zwischen Blicken in die Augen und Blicken auf andere Gegenden des Gesichts unterschieden werden kann. Vgl. Harald G. Wallbott: Blickkontakt: Einführung, in: Klaus R. Scherer, Harald G. Wallbott (Hg.): Nonverbale Kommunikation. Weinheim, Basel 1979, S. 59–63, hier 61. Wenn man davon ausgeht, dass das Erkennen der Pupillen des Interaktionspartners eine wesentliche Voraussetzung dafür ist, ob man eine sichere Aussage über das Vorliegen (oder eben Nicht-Vorliegen) von Blickkontakt machen kann, erscheint eine entsprechende Entscheidung auf größere Distanz tatsächlich schwierig.

17 Adam Kendon hat dies minutiös herausgearbeitet: A Description of Some Human Greetings, in: ders.: Conducting Interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters. Cambridge u. a. 1990, S. 153–208.

18 Die Unterscheidung des Angesprochenen vom Zuhörer erfordert in Chat-Groups, in denen die Körperlichkeit und damit die Selektion des Angesprochenen durch den Blick ausfällt, entsprechend aufwändige Verwendungen von Namen.

19 Georg Simmel: Grundfragen der Soziologie (Individuum und Gesellschaft). Berlin, Leipzig ²1920, S. 56.

20 Erving Goffman: Behavior in Public Places. New York 1963. Kendon spricht von F-formation, vgl. Adam Kendon: Spatial Organization in Social Encounters: The F-Formation System, in: ders., Conducting Interaction (Anm. 17), S. 209–238.

21 Goffman, ebd., S. 95, betont, dass solche Konstellationen dazu tendieren, »to be carefully maintained, maximizing the opportunity to monitor one another's mutual perceivings«.

22 Vgl. hierzu Überlegungen von Walther Dieckmann zur institutionellen Kommunikation und deren Materialisierungen, die gleichzeitig auch die Machtstrukturen institutioneller Kommunikation zementieren. Walther Dieckmann: Politische Sprache, politische Kommunikation: Vorträge, Aufsätze, Entwürfe. Heidelberg 1981, S. 246.

23 Wilhelm von Humboldt: Ueber die Verwandtschaft der Ortsadverbien mit dem Pronomen in einigen Sprachen. [Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 17. December 1829], in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften (1903–1936). Nachdr. Berlin 1968, Bd. 6, S. 304–330, hier 306.

24 Das Folgende unter Rückgriff auf Humboldt, Verwandtschaft (Anm. 23) und ders.: Ueber den Dualis. [Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 26. April 1827], in: ebd., S. 4–30.

25 Wilhelm von Humboldt: Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, in: ebd., Bd. 7, S. 1–344, hier 55f.

26 Humboldt, Verwandtschaft (Anm. 23), S. 306f., Hervorhebung im Original.

27 Ebd., S. 310f., Hervorhebung im Original.

28 Ebd., S. 319–324.

29 Humboldt, Dualis (Anm. 24), S. 27, Humboldt, Verwandtschaft (Anm. 23), S. 305.

30 Nur am Rande sei hier auf die in der Begrifflichkeit von *erster, zweiter* und *dritter* Person vorliegende Rangierung hingewiesen. In der Gegenüberschaft von *Ich* und *Du* ist – konfigurationell verstanden – eine solche Rangierung nicht enthalten.

31 Vgl. Humboldt, Dualis (Anm. 24), S. 26 f.

32 Karl Bühler: Sprachtheorie. Stuttgart 1999, S. 26.

33 Dass im Übrigen auch im Bühler'schen Modell die Linienscharen, welche die Darstellungsfunktion symbolisieren, von anderer Fassung sind als diejenigen, die Sender und Empfänger in den Funktionen von Ausdruck und Appell mit dem Zeichen verbinden, markiert auch in Bühlers Modell die Besonderheit dieser Position.

34 Harald Burger: Mediensprache. Eine Einführung in Sprache und Kommunikationsformen der Massenmedien. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Berlin, New York 2005, S. 19.

35 Für einen Überblick zu verschiedenen Formen der Adressiertheit von Rede vgl. etwa Martin Hartung: Formen der Adressiertheit der Rede, in Klaus Brinker u. a. (Hg.): Text und Gesprächslinguistik: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Berlin, New York 2001 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 16), 2. Halbbd., S. 1340–1348.

36 Aus: Sittenbilder des 18. Jahrhunderts. Graphik von William Hogarth (1697–1764), Daniel N. Chodowiecki (1726–1801). Aus dem Bestand der Graphischen Sammlung des Von der Heydt-Museums Wuppertal, hg. von Sabine Fehlemann, bearb. von Antje Birthälmer und Wolfgang Steinbeck. Wuppertal 1992. Ich habe diese Abbildung bereits in einem anderen Zusammenhang aufgegriffen und übernehme im Folgenden kürzere Passagen meiner dortigen Ausführungen. Vgl. Angelika Linke: Das Unbeschreibliche. Zur Sozialsemiotik adeligen Körperverhaltens im 18. und 19. Jahrhundert, in: Eckart Conze, Monika Wienfort (Hg.): Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 247–272.

37 Der Blick der beiden geht aufgrund der Positionierung der Figuren auf diese Weise auch aus dem Bild ›hinaus‹ und trifft den Blick des Betrachters: Der Selbstdarstellungscharakter der Körpergestik wird dadurch nochmals unterstrichen.

38 Vgl. zur semiotischen Funktionalisierung des Körpers als zentrales Medium adliger Selbstrepräsentation gegenüber der semiotischen Funktionalisierung von Sprache und Sprachgebrauch im Rahmen bürgerlicher Selbstformation und -repräsentation ausführlicher Angelika Linke: Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1996. Die von Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik (Anm. 6), entwickelten Konzepte ›Präsenzkultur‹ und ›Sinnkultur‹ sind mit Blick auf diesen Gegensatz in vielfacher Hinsicht kompatibel und zusätzlich erhellend, auch wenn sie von Gumbrecht nicht auf die sozialen Formationen von Adel und Bürgertum bezogen werden.

ADRIAN STÄHLI

Die mediale Präsenz des Bildes

oder: Was meinen wir eigentlich genau damit, wenn wir danach fragen, was ein Bild sei?

Die Frage nach dem Bild ist seit einigen Jahren zu einer Leitkategorie der Kultur- und Geisteswissenschaften avanciert; sie scheint in dieser Funktion wie auch als Modethema des interdisziplinären Brückenschlags ältere Leitbegriffe wie ›Körper‹ oder ›Gedächtnis‹ zunehmend abzulösen. Und wie bei diesen gehen auch im Fall des Bildes die Meinungen auseinander, ob es gelinge (oder überhaupt wünschenswert sei), sich über einen elementaren Grundstock von Begriffen, Methoden, Fragestellungen und Inhalten zu verständigen, der als gemeinsamer epistemischer Rahmen der Bildproblematik gelten könnte und im günstigsten Fall einer noch zu konstituierenden ›Bildwissenschaft‹ zugrundezulegen sei.[1]

Entgegen steht dem die Heterogenität der gegenwärtig verhandelten Bildbegriffe und Bildkonzepte, die ebenso groß ist wie die Spannweite der an der Erforschung der Bildfrage beteiligten oder auch nur interessierten Disziplinen; sie reicht von der Kunstgeschichte über die Medien- und Kommunikationswissenschaft, die Publizistik, Informatik, Computervisualistik bis hin zur Kognitions- und Neurowissenschaft.[2] Auffassungen, die unter dem Schlagwort der ›ikonischen Differenz‹ bloß die Extension des herkömmlichen Kunstbegriffs auf alle bildlichen Medien betreiben, stehen in schärfstem Gegensatz zu Forderungen, visuelle Zeichensysteme in einem semiotischen Modell aufzulösen, oder gar zu einem rein metaphorischen Begriffsgebrauch, der als ›innere‹ oder ›mentale Bilder‹ auch visuell formulierte kulturelle Stereotypen unter dem Bildbegriff verrechnet, – ganz zu schweigen von atmosphärischen oder deskriptiven Darstellungsmodi in der Literatur, die als ›Sprachbilder‹ ebenfalls der Bilddebatte zugeschlagen werden.[3] Ein gemeinsamer Theorierahmen für die Bildfrage, ja nur schon eine Übereinkunft, was unter dem Begriff des Bildes zu verstehen sei, dürfte so kaum zu erzielen sein.

Unter einer kulturhistorischen Perspektive empfiehlt es sich jedoch, sich auf einen schlanken, heuristisch tragfähigen Bildbegriff zu verständigen, der es gestattet, unterschiedliche historische Bildauffassungen und Bildvorstellungen zueinander

in Beziehung zu setzen und sie als Ausformulierungen desselben Grundproblems zu erschließen, der symbolischen Repräsentation der Welt durch visuelle Zeichen. Dies gilt umso mehr dann, wenn man die Frage aufwirft, welche besondere Erfahrung der ›Präsenz‹ Bilder ermöglichen: Sie ist nicht zu trennen von der Frage, in welcher Form Bilder zu den Prozessen kultureller Sinnproduktion beitragen, und damit letztlich von der Frage, was ein Bild ist. Um einen geeigneten Ausgangspunkt für meine Überlegungen zu dieser Frage zu gewinnen, werde ich zunächst eine Position vorstellen, die in dieser Sache pointiert Stellung bezieht und damit das Problem auf den Punkt zu bringen erlaubt.

In der Regel wird die ›Präsenz‹ von Bildern an der materiellen Gestalt des visuellen Mediums festgemacht. Gottfried Boehm hat vorgeschlagen, die Eigenart des Bildes, seine »Bildhaftigkeit«, gerade in seiner Materialität zu erkennen, die über die bloß »referentielle Funktion« der Repräsentation hinausreiche und dafür sorge, dass sich beim Betrachter die Erfahrung der Präsenz des Bildes einstelle.[4] Diese besondere materielle Verfassung, die Bilder von allen anderen Medien und insbesondere von der Sprache unterscheide, sei in einer »geheimnisvollen Wirkung« oder »Kraft« zu greifen, der »Macht der Bilder«, die ihrerseits für ihre spezifische Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung verantwortlich sei und ihnen das Merkmal der »Anwesenheit« in der Welt ihrer Betrachter, gar den »Status der Lebendigkeit« verleihe – eben ihre Präsenz.[5] Die Wirkung der Präsenz wäre damit als eine Leistung der »Präsentation« oder der bildlichen Ausdrucksmittel (um Panofskys Begriff zu verwenden[6]) zu fassen: der formalen Erscheinung, des Stils, der expressiven Rhetorik, der materiellen Gestalt von Bildern – ihrer Form also, wenn man so will, nicht ihres Inhalts. Gleichwohl sei es Boehm zufolge für den Effekt der Präsenz notwendig, dass Bilder auch etwas darstellen, denn nur so würden sie als »bildhafte«, von allen anderen Gegenständen dieser Welt unterscheidbare Objekte erkannt. Ein prähistorisches Artefakt sei hingegen keine Repräsentation, sondern »mit seiner Materialität identisch«, sei demnach auch kein Bild und entfalte deshalb keine Präsenzwirkung.[7] ›Präsenz‹ wird somit an zwei Eigenschaften festgemacht, die beide in die ontologische Grundausstattung von Bildern eingetragen werden: die Materialität des Mediums Bild, das heißt seine Bindung an einen ›Bildträger‹, und das Vorliegen einer Darstellungsabsicht, ohne die ein Bild nicht als Bild zu identifizieren sei. Beide Kriterien gelten Boehm zufolge universell und zeitübergreifend; sie sind vom Zeitpunkt ihrer Verfertigung ein für alle Mal in die Objekte, die wir als Bilder wahrnehmen, eingeschrieben. So verstanden üben Bilder von vornherein auf ihre Betrachter Präsenzeffekte aus, und zwar vollkommen unabhängig von allen kulturellen und historischen Wahrnehmungs- und Erfahrungskonventionen.

Es dürfte auf der Hand liegen, dass eine solche Definition der Präsenz von Bildern kaum weiterführt. Sie mag zwar auf einen Großteil der neuzeitlichen Kunst zutref-

Abb. 1: Gemälde des Schimpansen Congo, 1957; Privatbesitz (Zeitungsausriss: Frankfurter Allgemeine Zeitung 22. 6. 2005, S. 9).

fen, schließt aber bereits ready-mades oder objets trouvés wie Marcel Duchamps mit *Fountain* betiteltes, heute verschollenes Porzellanurinal von 1917 aus, dessen Witz ja gerade darin bestand, dass es als Gegenstand ursprünglich weder über ›Bildhaftigkeit‹ noch über ›Bildpräsenz‹ verfügte (jedenfalls bei normalem Gebrauch nicht), sondern beides erst in einem Akt der künstlerischen Entfunktionalisierung und Dekontextualisierung annahm. Aber selbst wenn man die Definition auf das ›klassische‹ Tafelbild einschränkt, wie Boehm dies implizit tut, gerät man mit Bildern wie dem abstrakten Gemälde des Schimpansen Congo von 1957, das jüngst bei Bonhams für £ 12'000 versteigert wurde (Abb. 1), in Erklärungsnot. Obwohl seine ›Bildhaftigkeit‹ gemessen an Werken des amerikanischen abstrakten Expressionismus außer Frage stehen dürfte, steckt im Unterschied zu diesen mit großer Wahrscheinlichkeit keine Darstellungsabsicht dahinter (und falls doch, haben wir keine Möglichkeit, dies jemals in Erfahrung zu bringen), und seine ›Bildpräsenz‹ (oder Bildfaszination) ist bloß eine übertragene oder zufällige, nämlich eine, die wir ihm durch unsere Vertrautheit mit der abstrakten Kunst der Moderne unterstellen. Ganz offensichtlich scheint die Wirkung der Präsenz eines Bildes ebenso wie die ihr zugrundeliegende Feststellung, dass es sich bei dem Gegenstand, der

diese Wirkung hervorruft, um ein Bild handelt, eher eine Angelegenheit unserer Einstellung zu diesem Gegenstand zu sein, unserer Wahrnehmung und unseres Umgangs mit ihm, als etwas, das von ihm selbst ausgeht und ihm eigen ist.
An Stelle eines essentialistischen Konzepts der ›Bildhaftigkeit‹ des Bildes, das eine als universal und überzeitlich zu verstehende Faszination oder ›Macht des Bildes‹ für die mediale Präsenz von Bildern verantwortlich macht, möchte ich deshalb ein Gegenmodell vorschlagen und dessen Praktikabilität anhand eines Fallbeispiels darlegen. Das Modell ist keineswegs originell, ganz im Gegenteil: Es ist in den Bildwissenschaften längst etabliert und wird gelegentlich unter dem Etikett einer ›Bildpragmatik‹ rubriziert.[8] Der Vorteil dieses Modells liegt darin, dass es ihm gelingt, unterschiedliche Formen der medialen Präsenz von Bildern in ihrem jeweiligen historischen Kontext und als jeweils besonderen kulturellen Umgang mit Bildern zu begreifen. Mit anderen Worten: Es vermag zu erklären, warum Duchamps *Fountain* tatsächlich nur unter ganz bestimmten Umständen Bildpräsenz zu entfalten vermag, unter anderen Bedingungen jedoch nichts anderes ist als eine Klosettschüssel.
Bilder sind ein Ergebnis von Symbolisierungsprozessen, durch die Menschen die Welt als sinnhaft begreifen, indem sie sie mit Bedeutungen ausstatten und diese in Form eines strukturierten Systems visueller Repräsentationen kommunizieren. Letzteres geschieht in der Regel durch materielle Fixierung des Bildes. Dabei spielt es aus Sicht des Herstellers des Bildes eine wesentliche Rolle, dass dessen Betrachter über denselben ›bildsprachlichen Code‹ (oder dieselbe Bildkompetenz) verfügt, der beim Verfertigen des Bildes angewandt wurde – ansonsten bliebe die angestrebte Aussage unverständlich und das Bild verfehlte sein Ziel. Aus Sicht des Betrachters stellt sich dies indessen anders dar. Auch wenn seine Bildkompetenz nicht mit derjenigen des Herstellers übereinstimmt, kann er ein Bild sinnvoll ›lesen‹ – allerdings vielleicht nicht im ursprünglich intendierten Sinne. Für seine Wahrnehmung eines Objekts als Bild ist es allein erforderlich, dass seine eigene Bildkompetenz es ihm ermöglicht, das, was er wahrnimmt, überzeugend als visuelle Repräsentation zu verstehen und in seine ›Welt‹ einzuordnen. Unsere Wahrnehmung des abstrakten Gemäldes des Schimpansen Congo als ein Bild (oder Kunstwerk) entspricht exakt dieser Situation. Der springende Punkt ist aber: Worin unterscheiden sich Bilder von allen übrigen sichtbaren Gegenständen einer zeichenhaft oder eben symbolisch strukturierten Welt? Wie können wir überhaupt entscheiden, wann eine Klosettschüssel ein Bild ist und wann nicht? Und welche besondere Haltung nehmen wir zu einem Bild ein, die sich von unserer Haltung gegenüber anderen Gegenständen in der Welt unterscheidet?
Ich folge Jan Assmann darin, dass Bilder nur in einem »situativen Kontext« möglich sind, einem »kulturell institutionalisierten Rahmen« von Praktiken, durch den Bilder sinnvoll in soziale Interaktion und Kommunikation eingebunden,

als Bilder produziert, ›aktiviert‹ und verstanden werden können.[9] Assmann hat die soziale Praxis, durch die Bilder innerhalb einer solchen Situation als Bilder konstituiert werden, ›Bildakte‹ genannt. Ich schließe daran an und bezeichne als Bilder alle Gattungen von Repräsentationen, die im Rahmen eines Bildakts hervorgebracht werden; präziser: die in einem Kontext entstehen, benutzt oder auch nur betrachtet werden, der den Akt der Symbolisierung selbst, die Herstellung der Relation zwischen einer Repräsentation und ihrem Referenten, explizit oder implizit zum Gegenstand der sozialen Interaktion und Kommunikation macht. Dies heißt umgekehrt, dass Bilder aber auch nur bezogen auf die soziale Situation, in der sie zu Bildern werden, Bilder sind, weil nur hier ein »Verständigungskontext« existiert, der sie als Bilder erkennbar macht und ein sinnvolles Verhalten zu ihnen ermöglicht.

Bilder auf sie konstituierende Bildakte zurückzuführen hat den Vorteil, sie weder durch ihre symbolische Struktur noch durch ihre Materialität, aber auch nicht durch die Relation zu ihrem Referenten oder durch das kulturelle System, in dem sie auftreten, bestimmen zu müssen. Vor allem jedoch entbindet dies von dem problematischen Unterfangen Gottfried Boehms, Bilder durch ihren ontologischen Status zu definieren und damit Kriterien festlegen zu müssen, wodurch sich Bilder ein für alle Mal abheben von allen übrigen Objekten in dieser Welt. Bilder haben zunächst einmal nichts an sich, was sie zu Bildern macht und absetzt von anderen Gegenständen; sie entstehen und sind Bilder allein durch bildgebende Akte im Rahmen von sozialen Situationen, Konstellationen, Räumen und Kontexten, in denen sie auch sinnvoll als Bilder gelesen werden können oder in denen man als Bilder Gebrauch von ihnen macht. Es versteht sich von selbst, dass ein solcher Bildbegriff keineswegs in Konkurrenz zu einem primär ästhetisch definierten Bild- oder eher Kunstbegriff steht, wie er in der Regel für die neuzeitliche Kunst in Anspruch genommen wird; er schließt den Kunstbegriff vielmehr mit ein: Auch Kunst bedarf spezifischer Bildakte, eines besonderen kulturellen Rahmens, um als Kunst erkennbar und verständlich zu werden.[10]

Bilder von den Bildakten her zu verstehen, heißt aber auch, gegenüber Boehms phänomenologischem Bildverständnis den kulturellen Handlungs-, Erfahrungs- und Wahrnehmungskontext in den Blick zu nehmen, in dem ein Bild als Bild verstanden wird.[11] In den Vordergrund rücken damit die bildkonstituierenden Prozesse der Bedeutungszuschreibung selbst. Folgt man Susanne Langer, zielen diese Symbolisierungsprozesse nicht nur auf rationalen (oder, wie sie sagt, »diskursiven«) Sinn, sondern auch auf expressive oder, erneut in Langers Worten, »präsentative« Bedeutungen, also auf sinnliches Erleben und Erfahren – auf Präsenz.[12] Nach Langer gehorchen auch präsentative Bedeutungen einem regelhaft »artikulierten Symbolismus«, der aber im Unterschied zu den denotativ verfahrenden »diskursiven Symbolen« Sinn durch Konnotation (oder Assoziation)

erzeugt. Präsenz wäre so – um auf meine eingangs angeführte Bilddefinition zurückzukommen – als ein Resultat bildkonstitutiver Akte zu verstehen, die Bildern expressive Bedeutungen zuweisen. Weder existieren Bilder jenseits von diesen Bildakten, noch besitzen sie eine Präsenz, die sich allein ihrer puren Materialität verdankt. Es handelt sich in beiden Fällen um kulturelle Zuschreibungen, die in definierbaren sozialen Situationen oder Kontexten erfolgen.

Ich werde im Folgenden eine Gruppe von Bildern vorführen, die mir besonders geeignet erscheint, die These der Produktion medialer Präsenz durch Bildakte zu erläutern. Meine besondere Aufmerksamkeit wird dabei der Frage gelten, ob die Wirkung der Präsenz von Bildern durch eine bestimmte Art der Repräsentation begünstigt wird, nämlich die ›mimetische‹ (oder ›illusionistische‹) Darstellungsform. Die Bilder, die ich hierfür auswähle, sind K u l t b i l d e r der griechischen Antike. Es ließen sich ohne weiteres auch andere Bildgenres ganz anderer Kulturräume oder Epochen anführen; griechische Kultbilder sind jedoch in geringerem Maße als etwa neuzeitliche religiöse Bilder von wissenschaftlichen Diskursen belastet, die künstlerischen Anspruch gegen religiösen ›Gebrauchswert‹ ausspielen und damit ganze Bereiche der Bildproduktion der hier gestellten Frage zu entziehen suchen, indem sie ihnen das Privileg einer primär ästhetischen Funktion und Rezeption vorbehalten.[13]

Es steht außer Frage, dass Kultbilder in besonderem Maße Präsenz erzeugen. Sie ermöglichen eine wie auch immer geartete Erfahrung der Gegenwart des Göttlichen; sie sind konstitutive Faktoren in der pragmatischen Konstruktion religiöser Erfahrung. Dabei steht die Effizienz der Vergegenwärtigung einer Gottheit durch das Medium des Bildes in unmittelbarem Zusammenhang mit der medialen Präsenz, die das Bild produziert. Diese Präsenz ist ihrerseits wiederum Resultat der Bildakte, die dem Kultbild gelten.

Ein Kultbild bedarf einer Vielzahl unterschiedlichster Handlungen und ritualisierter Akte, der Pflege und Fürsorge, um seine Funktion erfüllen zu können. Dies ist in der griechischen Antike nicht anders.[14] Ein Kultbild wird begrüßt und angeredet, im Gebet spricht man mit ihm, blickt es an und erwartet, dass es zurückschaut, von seiner Berührung erhofft man sich heilende oder schützende Wirkung. Man verköstigt und versorgt es, indem man ihm Speisen und Getränke darbringt, auch wenn man weiß, dass die Götter sich nur von Nektar und Ambrosia ernähren und die dargereichten Gaben anschließend unter den Priestern verteilt werden – aber man will den Göttern schließlich einen Gefallen tun. Kultbilder erhalten auch eine regelmäßige Körperpflege; sie werden gewaschen, gesalbt und parfümiert. Besonders häufig wird die Schenkung von Kleidern oder die regelmäßige Neueinkleidung von Kultbildern überliefert. In Athen gingen Götterbilder des Dionysos sogar ins Theater, um persönlich den Aufführungen beizuwohnen. Ein Kultbild kann aber auch gefährliche, ja tödliche Wirkungen

Abb. 2: Aias verfolgt Kassandra (sichtbar unter seinem Schild), die beim Kultbild der Athena Schutz sucht. Attisch-schwarzfigurige Schale, um 530–20 v. Chr., der Werkstatt des ›Andokides-Malers‹ zugeschrieben; Madison, Elvehjem Museum of Art, Inv. 1985.97 (nach Warren G. Moon: Greek Vase-Painting in Midwestern Collections. Chicago 1979, Abb. S. 103).

hervorrufen; so zeigten die Bewohner von Pellene den Aitolern, die ihre Stadt belagerten, das Kultbild der Artemis, worauf die Aitoler den Verstand verloren und prompt die Belagerung abbrachen. Vor allem die Blicke der Kultbilder sind es, die über solche Macht verfügen; man muss die Statuen oder wenigstens ihren Kopf deshalb gelegentlich mit Tüchern verhüllen, um ihre unheilvolle Wirkung zu regulieren, oder aber den Kopf senken, bevor man vor das Kultbild tritt, um direkten Augenkontakt zu vermeiden.

Bei all dem handelt es sich nicht etwa um ephemere Praktiken im Umgang mit einem Kultbild. Es sind vielmehr gerade dies die sakralen Akte, die das Kultbild überhaupt erst zum Kultbild machen: Sie sind sowohl Instrument wie auch Ziel der Interaktion, die dem Kultbild gilt und in die es eingebunden wird. Man erhofft sich, dass die Handlungen, die man am Kultbild vornimmt, der Gottheit zugute kommen und ihr Wohlwollen finden, und glaubt, in den Bewegungen und Handlungen, die das Kultbild vollführt, manifestiere sich das Agieren der Gottheit selbst. Man hat aus diesen grundsätzlich anthropomorphen Eigenschaften, Fähigkeiten und Bedürfnissen von Kultbildern den Schluss gezogen, dass Kultbild und Gottheit

in den Augen ihrer Verehrer identisch seien.[15] Vasenbilder des 6. und des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. stellen Statuen gelegentlich auch so dar:[16] Das trojanische Palladion, das Kultbild der Athena, bei dem die von Aias verfolgte Kassandra Zuflucht sucht, greift mit seinen Waffen selbst in die Handlung ein – als würde die Göttin persönlich den Frevel eines Mordes an sakraler Stätte verhindern wollen (Abb. 2).[17] Dennoch dürfte die Annahme in die Irre führen, das Bild werde in der religiösen Interaktion durch animistische Praktiken zur Gottheit, die es repräsentiert. Ein Beseelungsritual, eine magische Animation des Kultbildes wie bei der aus Ägypten und Babylon bekannten Mundöffnungszeremonie, die das tote Bild in eine Gottheit verwandelt, gab es in Griechenland nicht. Das Kultbild entsteht und wirkt vielmehr in der Praxis seiner Verehrung und des Umgangs mit ihm.

In unserem Zusammenhang drängen sich hier drei Fragen auf: 1.) Welcher Natur ist die Präsenz des Göttlichen (oder der Gottheit) im Kultbild? 2.) Welche Funktion übernimmt das Kultbild in der Realisierung dieser Präsenz im Bild, welches ist der mediale Status des Bildes bei der Produktion von Präsenz? 3.) Wie wird dieser mediale Status erzeugt, auf welche Weise kommt die Erfahrung der Präsenz des Göttlichen im Kultbild zustande? Die erste und zweite Frage zielen auf die Semantik des Mediums Kultbild, die dritte Frage auf seine Pragmatik. Es versteht sich von selbst, dass das Augenmerk eher auf die ersten beiden Fragen fiel: Religions-, aber auch Altertumswissenschaftlern war es primär darum zu tun, zu klären, welche Vorstellung des Numinosen oder welche Auffassung von den Göttern sich in den Kultbildern manifestiert und inwiefern deren äußere Erscheinung diese Auffassung von den Göttern bedient, aber seltener darum, in welcher Weise Kultbilder in die religiöse Praxis eingebunden sind und religiöse Erfahrungen produzieren.

Im Hinblick auf diese drei Fragen sind vor allem zwei Deutungsstrategien zu nennen, die prominent verfochten wurden: Man wollte in den Kultbildern entweder Verkörperungen göttlicher Kräfte erkennen oder aber Substitute der Götter.[18] Im ersten Fall sei die Gottheit, oder besser: ihre Wirkung, im Kultbild selbst anwesend (wenn auch nicht mit ihm identisch); das Kultbild erweise seine Leistungsfähigkeit dadurch, dass es selbst über die Kräfte und Eigenschaften verfüge, die man dem Gott zuschreibt, und auf die man deshalb durch rituelles Handeln direkt einwirken könne. Im zweiten Fall ersetze das Kultbild die Gottheit durch deren visuelle Vergegenwärtigung; es verweise so auf die abwesende Gottheit durch deren Repräsentation und garantiere dadurch, dass der Verehrer einen Adressaten hat, an den er sich stellvertretend wenden kann, in der Erwartung, die Gottheit möge den an das Bild gerichteten Wünschen tatsächlich nachkommen. So sophistisch die Unterscheidung sein mag, sie geht von zwei vollkommen unterschiedlichen Auffassungen des Mediums Bild und seiner Möglichkeiten aus. Im ersten Fall weist man dem Bild eine Wirksamkeit zu, die mit derjenigen der Gottheit selbst

zusammenfällt oder wenigstens daran teilhat. Das Bild verweist durch Metonymie auf die Gottheit, die es repräsentiert. Im zweiten Fall gewährleistet das Bild zwar den Kontakt zur Gottheit, die rituelle Praxis kann sich aber nur auf das Substitut, nicht unmittelbar an die Gottheit selbst richten. Wir werden sehen, dass man sich über diese Differenz in Griechenland offenbar im Klaren war, dass aber die Effizienz von Kultbildern genau darauf beruhte, diese Differenz zu ignorieren oder zu verschleiern, oder, mit anderen Worten: Repräsentation der Gottheit und Präsenz der Gottheit im Kultbild gezielt miteinander zu verwechseln.

Wie Tanja Scheer gezeigt hat, zeichnet sich ein griechisches Kultbild ganz grundsätzlich durch seine Immobilität aus: Es hat seinen festen Platz, den es nur im Ausnahmefall verlässt.[19] Eine solche Ausnahmesituation kann die Kultübertragung sein, bei der das Kultbild seinen Standort wechselt, was häufig dadurch gerechtfertigt wird, dass es dies aus freien Stücken getan habe, und zu diesen Ausnahmen gehört auch, dass Kultbilder manchmal mit Seilen gefesselt oder auf andere Weise befestigt werden müssen, damit sie nicht davonlaufen und Unheil anrichten.[20] Gerade die Immobilität des Kultbildes gewährleistet die Kontrolle über die potentiell gefährlichen Kräfte der Götter. Diese Ortsgebundenheit des Kultbildes ist womöglich sein entscheidendes Merkmal. Kultbilder sind zunächst einmal ein Ort oder ein fester Punkt, an dem eine Gottheit vorübergehend Sitz nehmen kann, um damit den Menschen Gelegenheit zu geben, mit ihr in Kontakt zu treten. Genau dies bezeichnet der wohl geläufigste Ausdruck für Kultbild in der griechischen Sprache: *hédos*, »Sitz der Götter«. Ein Kultbild ist aber nicht permanent ›bewohnt‹; es muss deshalb angerufen, umsorgt, geschmückt und verpflegt werden, damit die Gottheit gerne in ihm Platz nimmt. Auch muss man sich darum bemühen, dass sie sich gerade in diesem Bild aufhält und niederlässt, sie also durch ein besonders kostbares, schönes und künstlerisch anspruchsvolles Bild oder durch besonders aufwendige Fürsorge um das Bild heranlocken. Die religiöse Interaktion mit dem Kultbild zielt darauf, eine temporäre Präsenz der Gottheit im Bild herbeizuführen – und zwar so lange, als die Interaktion mit dem Kultbild dauert. Das Bild fällt nicht mit der Gottheit zusammen, die es repräsentiert.

Dies heißt aber auch, dass Kultbilder keinen privilegierten Status beanspruchen können: In jedem einer Gottheit aufgestellten und sie repräsentierenden Bild, das entsprechend umsorgt wird, kann die Gottheit Platz nehmen – auch in einem bescheidenen Weihgeschenk aus Ton oder Metall, das ein Verehrer in ein Heiligtum stiftet oder bei sich zu Hause aufstellt.[21] Von solchen Bildern unterscheiden sich die monumentalen Götterstatuen in den Tempeln einzig dadurch, dass es sich bei ihnen um besonders aufwendige Weihungen handelt, die durch das Prestige ihrer Stifter einen höheren Rang und damit Anspruch auf höhere Verbindlichkeit und intensivere Verehrung genossen. Das Kultbild erscheint so als ein Medium, die Präsenz der Gottheit zu ermöglichen; es ist nicht ihr Substitut, sondern eine

Epiphaniemöglichkeit. Das Bild ist der Ort, an dem ein Gott sich manifestiert, damit die Menschen mit ihm interagieren können. Als materielle Objekte sind sie hingegen ›leblos‹; sie werden beschrieben als »bewegungslos« *(akinētos)*, »gefühllos« *(apathēs)*, »der Stimme nicht mächtig« *(aphōnos)* und sind »ohne sinnliche Wahrnehmung« *(anaisthētos)*. Kultbilder sind demnach Bilder, die die Kommunikation der Menschen mit den Göttern regulieren; man könnte, wenn man Jean-Pierre Vernant folgen will, davon sprechen, dass sie das Abwesende präsent machen.[22] Dies trifft aber nicht eigentlich den Kern. Die Götter existieren zwar außerhalb der Kultbilder, sie sind aber nicht wirklich abwesend. Es bedarf bloß eines besonderen Verfahrens, um mit ihnen in Kontakt zu treten, sie zu sehen und mit ihnen zu sprechen. Dieses Verfahren – die rituelle Handlung – ist ohne ein Bild nicht möglich: Nur im Bild, an einem definierten Ort, kann die Gottheit sich manifestieren, kann sie fixiert werden und kann man mit ihr kommunizieren – wie bescheiden und anspruchslos das Bild auch immer sein mag. Es handelt sich um Repräsentationen, die die Präsenz der Götter ermöglichen.

Natürlich stellt sich die Frage, ob die Manifestation der Gottheit an ihre anthropomorphe Gestalt im Bild gebunden ist, oder ob diese nicht wenigstens größeren Erfolg bei der Herbeirufung des Gottes versprach.[23] Grundsätzlich unterscheiden sich anthropomorphe und anikonische Götterbilder jedoch kaum in der religiösen Praxis. Auch anikonische Kultbilder bedürfen der Pflege und Fürsorge – anders gesagt: des ikonischen Handelns.[24] Anikonische Kultbilder besitzen durch ihren Verzicht auf eine mimetische Repräsentation der Gottheit gegenüber anthropomorphen Kultbildern überdies einen entscheidenden Vorteil. Da die Götter sich den Sterblichen – um diesen keinen Schaden zuzufügen – unter keinen Umständen von Angesicht zu Angesicht, sondern bestenfalls in verhüllter oder täuschender Gestalt zeigen, sind anikonische Kultbilder geradezu die adäquate Form, einen Gott ›sichtbar‹ zu machen und dadurch der Gefährdung zu entgehen, die von seinem Anblick ausgeht. Es wird kein Zufall sein, dass manche der berühmtesten Kultbilder besonders mächtiger Götter anikonische waren und auch nie durch anthropomorphe ersetzt wurden (Abb. 3).[25]

Anikonische Kultbilder sind keineswegs Ausdruck einer ›primitiven‹ Form der Frömmigkeit und nur in der griechischen Frühzeit belegt, sondern die ganze Antike hindurch geläufig. Besonders geschätzt hat man offenbar vom Himmel gefallene Steine (wohl Meteoriten), die »nicht von Menschenhand geschaffen« (*acheiropoieta*), sondern als direkt von den Göttern übereignet galten. Bei weitem bekanntester unter ihnen dürfte das Kultbild der Aphrodite von Paphos gewesen sein, dessen Kultplatz und Altar schon Homer nennt und das erhalten geblieben ist (Abb. 3). Als Kultbilder verehrt wurden auch andere »unbearbeitete Steine« (*argoi lithoi*), beispielsweise Stalagmiten. Ein solcher einfacher Kultstein des 5. Jahrhunderts v. Chr. stammt aus Antipolis (dem heutigen Antibes); er trägt

Abb. 3: Kultstein (Meteorit?) der Aphrodite von Paphos; Nikosia, Cyprus Museum (nach Heide Froning, Tonio Hölscher, Harald Mielsch [Hg.]: Kotinos. Festschrift für Erika Simon. Mainz 1992, Taf. 16, 2).

eine Inschrift, die ihn als Dämon in Diensten der Aphrodite bezeichnet (mit dem sprechenden Namen »der Erfreuende«, *Terpon*), der durch den Stein selber spricht: »Ich bin Terpon, der Diener der glanzvollen Göttin, der kyprischen Aphrodite« (Abb. 4).[26] Anikonische Götterbilder können aber auch Wagen, gesattelte Reittiere oder Sitzgelegenheiten sein, wo die Götter sich niederlassen können, wenn sie zu erscheinen geruhen. Ob in einem Kult ein anikonisches oder ein anthropomorphes Bild verehrt wird, ist also nicht eine Frage seines hohen Alters, sondern der religiösen Wahl, der kultischen Bedürfnisse. Dass sich die Gottheit im Kultbild manifestieren kann, hängt prinzipiell nicht von dessen äußerer Gestalt ab. In beiden Fällen handelt es sich um Repräsentationen von Göttern, die im Rahmen ritueller Akte die Produktion von göttlicher Präsenz ermöglichen.

Freilich eröffnet das anthropomorphe Kultbild ganz andere Möglichkeiten der religiösen Kommunikation: Man kann ihm Kleider umlegen, Gaben in die Hände

Abb. 4: Terpon-Stein, zweite Hälfte 5. Jh. v. Chr. (?); Antibes, Musée d'Histoire et d'Archéologie (nach Froning/Hölscher/Mielsch, Taf. 17, 2).

legen, seinen antwortenden Blick suchen. Das anthropomorphe Götterbild kann von der Gottheit, die es repräsentiert, auch einen optischen, wenn man so will: ›realistischen‹ Eindruck vermitteln. Außerdem kann man durch die Erscheinung, die man der Gottheit im Bild gibt, durch ihre Gestalt, ihre Bewegung, Gestik und Attribute gewissermaßen Einfluss darauf nehmen, wie die Gottheit sich verhalten soll, was die von ihr erwarteten Gegengaben und Handlungen sein sollen. Das Kultbild verfügt damit über Eigenschaften, die es mit der Gottheit, die es darstellt, gemeinsam hat: den Glanz, der von den Göttern, vor allem von ihrer Körperoberfläche ausgeht, die Intensität des Blicks und die herausragende Beschaffenheit der Physis, die sich in der Kostbarkeit der für die Statuen verwendeten Materialien (Glas, Elfenbein, Gold) spiegelt. Die anthropomorphen Götterstatuen imitieren das Aussehen der Götter, um ihre Epiphanie durch das Kultbild zu begünstigen (Abb. 5).[27] Insbesondere monumentale Kultbilder scheinen allein schon durch ihr Format die Epiphanie der Götter, die man sich furchterregend groß vorstellte, visualisiert zu haben.[28] Nicht zuletzt aber dürfte sich der erstrebte Eindruck der Präsenz des Gottes in seinem Kultbild während der Epiphanie auch deshalb erfolgreich eingestellt haben, weil man sich die Götter schon immer wie besonders kostbare, strahlende und glänzende Kunstwerke vorstellte.

Vor allem aber ist es die ›naturalistische‹ Erscheinung anthropomorpher Kultbilder, die vermuten lässt, dass diese über ihre Funktion als Medien religiöser Kommunikation hinaus anstrebten, die Illusion einer ›leibhaftigen‹ Präsenz der Gottheit zu erzielen. Griechische Statuen zeichnen sich seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. bekanntlich durch ein hohes Maß an Realismus in der plastischen Wiedergabe der körperlichen Erscheinung aus,[29] der einst noch unterstützt wurde durch einen – heute meist verlorenen und nurmehr rekonstruierbaren – ›lebensechten‹

Abb. 5: Goldenes Kultbild des Apollon im Tempel, mit Schale und Bogen in den Händen; davor sitzend Apollon selbst. Fragment eines apulisch-rotfigurigen Kelchkraters, frühes 4. Jh. v. Chr., dem ›Maler der Dionysos-Geburt‹ zugeschrieben; Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. 2579 (nach Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia. Roma 1983, Abb. 519).

Farbauftrag. Intensiv blickende Augen, die etwa aus Glas eingesetzt wurden, und ein sprechend geöffneter Mund signalisierten Kommunikationsbereitschaft, die in oft komplizierten Posen und Gesten vorgeführte Beweglichkeit des Körpers die Fähigkeit zur Interaktion. Diese Figuren scheinen tatsächlich zu wirken, als seien sie ›lebendig‹; sie ermuntern dazu, ihre täuschend illusionistische Erscheinung mit dem zu verwechseln, was sie darstellen. In der schriftlichen Überlieferung ist dieser Einsatz mimetischer Darstellungsmittel zum Zweck der Erzeugung einer lebensechten Wirkung, der Suggestion des täuschend ähnlichen Substituts, reich bezeugt;[30] Statuen mit beweglichen Einzelgliedern, etwa Händen, die samt den Attributen, die sie präsentierten, gehoben und gesenkt werden konnten, umso mehr aber Figuren, die als vollständig mechanisch bewegbare Automaten gefertigt waren, steigerten diesen Effekt noch.[31] Derartige Bilder galten als der Natur so ähnlich, dass sie sie zu ersetzen vermochten; die Materialität des Mediums Bild sollte nicht durchschaut und als solche erkannt werden. Das Bild produzierte die Illusion der Präsenz der abwesenden Person, seine Effizienz beruhte auf seiner Fähigkeit, die dargestellte Person perfekt zu imitieren (Abb. 6):[32] Die Repräsentation wird mit der Präsenz der Gottheit verwechselt.[33] Es ist deshalb nicht auszuschließen, dass auch der ›Realismus‹ von Kultbildstatuen als eine Lebensnähe oder Lebens-

Abb. 6: ›Lebensecht‹ wirkende Statue des Herakles, mit Aufschrift auf der Basis: »Dem Smikos scheint es, als sei er (Herakles) es wahrhaftig«. Attisch-rotfigurige Strickhenkelamphore, spätes 6. Jh. v. Chr., dem Euphronios zugeschrieben. Paris, Musée du Louvre, Inv. G 107 (nach: Euphronios der Maler. Mailand 1991, Abb. S. 152).

echtheit aufgefasst wurde, die es nahelegte, sich in der Kommunikation mit dem Bild einzubilden, die Gottheit sei in diesem persönlich ›anwesend‹ – selbst wenn man genau wusste, dass dies nicht der Fall war und auch nicht sein konnte.
Ob sich dieser Effekt medialer Präsenz tatsächlich einstellte, ist freilich eine andere Frage. Der Illusionismus des anthropomorphen Kultbildes optimiert zwar die Kommunikationsmöglichkeiten zwischen der Gottheit und ihren Adoranten (man kann mit dem Kultbild ›sprechen‹ und sieht, wie es ›antwortet‹), und erhöht so die persuasive Wirkung, die vom Bild ausgeht. Die illusionistische Täuschung steigert jedoch auch den Eindruck des Artifiziellen.[34] Je realistischer eine Statue ist, umso leichter erkennt man gerade, dass sie eben doch unbeweglich ist oder die Lippen beim Sprechen gar nicht bewegt; je perfekter der Täuschungsanspruch künstlerisch realisiert wird, umso leichter ist das Bild als Kunst durchschaubar und wird damit seines imaginativen Potenzials beraubt. Die Präsenz, die man dem Kultbild als Substitut der Gottheit zuspricht, reduziert sich in gleichem Maße, wie dessen Illusionismus es als rein artifizielles Objekt durchschaubar macht: Es ist nicht die Gottheit, die vor uns steht, sondern ihr bloßes Abbild. Überdies verringert die naturalistische Gestalt anthropomorpher Kultbilder deren langfristige Glaubwürdigkeit: Realismus beruht auf Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen, die

zeitbedingt sind; spätere Generationen, denen der Stil nicht mehr vertraut ist und altertümlich erscheint, vermögen diese Bilder nicht mehr zu täuschen. Außerdem wird im selben Maße, in dem das Kultbild der Vorstellung gleicht, die man sich von der Gottheit macht, diese Vorstellung auch fixiert und damit der Aktionsradius und die Entfaltungsmöglichkeiten der Gottheit eingeschränkt. Zwar müssen auch anthropomorphe Bilder rituell aktiviert werden, damit ein Gott seine Wirkung tut; auf die religiöse Praxis hat dies also kaum Einfluss. Anthropomorphe Götterbilder erheben aber den Anspruch, dass die Aktion, die Gestik, Bewegung und Attribute der Statue versprechen, auch in Zukunft in immer gleicher Weise stattfindet oder ausgeführt wird. Das Bild entzieht durch die spezifische Ikonographie, die es der Gottheit gibt, die Vielfalt ihrer möglichen Epiphanieformen.

Womöglich strebte der ›Realismus‹ griechischer Kultbilder jedoch gar nicht die möglichst suggestive Vergegenwärtigung der Gottheit an, sondern folgte einem ästhetischen Anspruch.[35] Das Kultbild sollte das Gefallen der Gottheit auch als herausragende künstlerische Leistung gewinnen – und diese bemaß sich in der griechischen Kunst primär an den mimetischen Qualitäten der Darstellung. Je prononcierter aber eine Statue ihre illusionistischen Eigenschaften herausstrich, umso mehr wurden diese auch als Kunst durchschaut (und im Übrigen auch gewürdigt) und unterstrichen das Artifizielle des Bildes – und diskreditierten damit zugleich seine mögliche Wirkung als eine überzeugende Epiphanie der Gottheit. So sehr das anthropomorphe Kultbild die Verwechslung der Repräsentation mit dem Repräsentierten beförderte, so sehr stand seine Betonung der Künstlichkeit des Bildes durch die Perfektion der anthropomorphen Illusion diesem Effekt gerade auch entgegen. Umgekehrt formuliert: Ein anthropomorphes Kultbild wusste sowohl die Vorstellung zu bedienen, die Gottheit manifestiere sich im Kultbild, ja verwandle das Kultbild während ihrer Epiphanie in ihr Substitut oder in einen Träger ihrer numinosen Kräfte, wie auch gleichzeitig die Vorstellung, das Kultbild sei ein besonders prächtiges Kunstwerk als Geschenk für die Gottheit, damit aber eben auch nicht mehr als ein von Menschenhand gefertigter Gegenstand.

Das anthropomorphe Kultbild oszillierte also in den Augen seiner Verehrer zwischen der Leblosigkeit der Statue und der Lebendigkeit der anwesenden Gottheit. Darin muss wiederum sein Vorteil gegenüber dem anikonischen Kultbild bestanden haben. Ganz offensichtlich führten die rituellen Praktiken, mit denen es umsorgt wurde, genau diesen Effekt des temporär unklaren Status des Kultbildes herbei. Dieselben rituellen Praktiken galten zwar auch den anikonischen Kultbildern; in beiden Fällen wird durch sie die Präsenz des Gottes erzeugt, aber nur in einem Fall, dem des anthropomorphen Kultbildes, kann die Präsenz des Gottes mit seiner Repräsentation zusammenfallen, wird die Präsenz des Bildes zur Präsenz der Gottheit im Bild. Ablesbar ist dies den hier vorgeführten Bildern nicht; es ist Resultat der symbolischen Praxis, in die ein Kultbild eingebunden war. Als

materielle Objekte sind diese Bilder bloß artifizielle Gebilde in Menschengestalt, oder aber Steine – ob nun vom Himmel gefallen oder nicht.
Kultbilder stellen also betont ihre Immobilität und artifizielle Natur heraus; sie sollen als Repräsentation durchschaut und als einer Gottheit würdige Kunstwerke erkannt werden. Ihre anthropomorphe Erscheinung kann sie jedoch so weit ihrem Referenten, der Gottheit, annähern, dass eine Verwechslung mit deren Epiphanie möglich ist: obwohl man weiß, dass man es bloß mit einem Bild zu tun hat, wird dieses wahrgenommen, als sei es das Substitut des Gottes. Diese permanente Verwechslung der Repräsentation mit ihrem Referenten in der rituellen Interaktion stellt die Präsenz der Gottheit für die religiöse Erfahrung her. Das Kultbild besitzt im Rahmen dieser Interaktion eine mediale Präsenz, die religiöse, sinnliche und irrationale Erfahrungen ermöglicht. Außerhalb der rituellen Praktiken, oder allgemeiner: der Bildakte, die diese Erfahrungen produzieren, verfügt das Bild über keinerlei mediale Präsenz; es ist nichts als eine in seinem Innern von Strebewerk gestützte Hülle, die äußerlich dem Aussehen der Götter gleicht. Die anthropomorphe Gestalt von Kultbildern unterstützt zwar die Verwechslung von Darstellung und Dargestelltem, ist jedoch keineswegs deren Privileg: anikonische Götterbilder gestatten genau dieselben religiösen Erfahrungen. Die Präsenz der Gottheit ist nicht gebunden an ihre illusionistische Wiedergabe im Bild, sondern an die Herstellung einer Repräsentationsbeziehung durch Bildakte: sie ist eine Folge der Repräsentationsfunktion, die durch Bildhandeln konstituiert wird. Von der Präsenz der Gottheit im Bild prinzipiell zu trennen ist dessen eigene Präsenz als materieller Gegenstand, die nicht notwendig auf die Präsenz des Dargestellten zielt (ebensowenig wie dessen Präsenz auf das Medium des Bildes angewiesen ist). Beide Formen der Präsenz sind jedoch Ergebnis von Bildakten, von kulturell spezifischen Handlungen, Wahrnehmungen und Erfahrungen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten:
1.) Der Bild-Status (oder die ›Bildhaftigkeit‹) der hier vorgeführten Bilder und ihre mediale Präsenz als Bilder verdankt sich nicht ihrer ästhetischen Qualität, ihrer Abbildfunktion oder gar einer ihnen besonderen ontologischen Verfassung, sondern kulturellen Symbolisierungsstrategien, nämlich bildkonstitutiven Akten.
2.) Bildakte weisen materiellen Objekten die Funktion der Repräsentation zu, darin eingeschlossen unter anderem die Produktion der Präsenz dessen, was ein Bild repräsentiert. Präsenz ist in dieser zweiten Hinsicht ein Resultat von Repräsentation: sie setzt Repräsentation voraus.
3.) Es besteht aus dieser Warte kein Anlass, die Wirkung von Präsenz gegen bedeutungs- oder sinnstiftende Prozesse auszuspielen – seien diese nun hermeneutisch oder semiotisch erschlossen. Wichtig im dargestellten Fall scheint es mir allerdings,

den Stellenwert medialer Präsenz zu betonen: er ist für das Zustandekommen (oder Funktionieren) der hier gezeigten Bilder fundamental. Die Debatte um Präsenz hat ihren Vorteil darin, dass sie hilft, eine Form des Umgangs mit und der Wahrnehmung von Bildern zu verstehen, die gerade nicht durch die ›Bildhaftigkeit‹ des Bildes gesteuert wird, sondern durch die Interaktion mit diesem.

Anmerkungen

Der vorliegende Beitrag modifiziert Überlegungen zur ›Bildhaftigkeit‹ des Bildes und fokussiert sie neu auf die Frage der Präsenz hin, die ich unter anderer Perspektive in dem von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz herausgegebenen Band: *Quel Corps?* Eine Frage der Repräsentation (München 2002) entwickelt habe. Manche der dort vertretenen Gedanken werden hier revidiert oder argumentativ anders begründet, aber die Kernthese scheint mir weiterhin richtig und wird, wie ich hoffe, deutlicher greifbar. Dies habe ich vor allem Elisabeth Bronfen und Christian Kiening zu verdanken, die mich mit ihrer Bitte, zu der Tagung in Ascona einen Beitrag beizusteuern, erst darauf aufmerksam gemacht haben, den Stellenwert der medialen Präsenz bei der Wahrnehmung von Bildern neu zu bedenken.

1 Eine solche Bildwissenschaft wird vor allem von Klaus Sachs-Hombach gefordert, der auch den bislang umfassendsten Versuch unternommen hat, ihren »allgemeinen Theorierahmen« darzulegen: Klaus Sachs-Hombach: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln 2003.

2 Einen guten Überblick über die verschiedenen Disziplinen, die sich mit bildwissenschaftlichen Fragen befassen, gibt jetzt: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt/M. 2005.

3 Vgl. zu den unterschiedlichen bildtheoretischen Ansätzen ebd. sowie Martin Schulz: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München 2005.

4 Gottfried Boehm: Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor, in: ders. (Hg.): Homo Pictor. Leipzig 2001 (Colloquium Rauricum 7), S. 3–13. Unter ›Bild‹ versteht Boehm stets eine zweidimensionale Fläche, die eine – im Regelfall gemalte – Darstellung trägt, folgt also dem klassischen neuzeitlichen Bildbegriff des ›autonomen Bildraums‹ und schließt Plastiken oder nur schon Reliefs, ganz zu schweigen von Objekten und Installationen etwa des Dada, der Konzeptkunst oder der Minimal Art implizit aus seinen Überlegungen aus.

5 Ebd. S. 3, 5. Die Voraussetzung dieser als universalanthropologisch zu verstehenden Definition der medialen Präsenz des Bildes will Boehm in der menschlichen Erfahrung der »Absenz« erkennen: Bilder seien letztlich als »dialektische Reaktion auf die Faszination der Namenlosigkeit des Todes« zu begreifen (ebd. S. 3–6). Ähnlich argumentiert auch: Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001, S. 143–188. Als Beleg dafür werden gerne die dadurch unverhofft zu neuem Ansehen gelangten stuckverkleideten Schädel aus Jericho (8. oder 7. Jahrtausend v. Chr.) und Lehmfiguren aus 'Ain Ghasal (nahe 'Amman, 7. Jahrtausend v. Chr.) bemüht, die freilich derart weitreichende Schlüsse kaum zulassen; vgl. zu den Schädeln von Jericho: Kathleen M. Kenyon: The Architecture and Stratigraphy of the Tell. London 1981 (Excavations at Jericho 3), S. 432–439, 460–461, Taf. 50–59; zu den Figuren aus 'Ain Ghasal zuletzt: Beate Salje: Die Statuen aus 'Ain Ghasal – Begegnung mit Figuren aus einer vergangenen Welt, in: Gesichter des Orients. 10'000 Jahre Kunst und Kultur aus Jordanien. Eine Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn, Mainz 2004, S. 31–36. – Den Funden aus Jericho äußerst ähnliche Schädel, die offenbar in genau der gleichen Weise mit Kalk überzogen, farblich gefasst und sekundär bestattet wurden, sind jüngst in Tell Aswad (nahe Damaskus, 8. bis 6. Jahrtausend v. Chr.?) zutage getreten: Neue Zürcher Zeitung am Sonntag (12. 11. 2006), S. 79.

6 Vgl. Erwin Panofsky: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 10 (1915), S. 460–467; wiederabgedruckt in: Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze, 2 Bde., hg. von Karen Michels, Martin Warnke. Berlin 1998 (Studien aus dem Warburg-Haus 1), hier Bd. 2, S. 1009–1017.

7 Vgl. indessen zur Diskussion der ›Bildhaftigkeit‹ prähistorischer Artefakte: André Leroi-Gourhan: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst (frz. 1964/65). Frankfurt/M. [1]1980, [2]1984, S. 446–488; zuletzt: Jean-Marie Le Tensorer: Ein Bild vor dem Bild? Die ältesten menschlichen Artefakte und die Frage des Bildes, in: Boehm (Anm. 4), S. 57–75.

8 Grundlegend zur Bildpragmatik wie auch zum hier vertretenen methodischen Ansatz einer modifizierten, nämlich n i c h t im Sinne eines Notationssystems von visuellen Zeichen aufgefassten Bildsemiotik ist: Oliver R. Scholz: Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung. Frankfurt/M. [2]2004.

9 Vgl. Jan Assmann: Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen ikonischen Handelns im alten Ägypten, in: Visible Religion 7 (1985), S. 1–20. Assmanns Vorschlag wird offenbar erst in jüngerer Zeit aufgegriffen, so in meinem eigenen Beitrag: Bild und Bildakte in der griechischen Antike, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps?* Eine Frage der Repräsentation. München 2002, S. 67–84 und jetzt von Peter J. Bräunlein: Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft, in: Brigitte Luchesi, Kocku von Stuckrad (Hg.): Religion im kulturellen Diskurs. Berlin, New York 2004 (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 52), S. 195–231.

10 Häufig wird die hier vertretene ›Bildpragmatik‹ gegen einen Bildbegriff ausgespielt, der die ästhetischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Bildern privilegiert und letzten Endes mit dem herkömmlichen Kunstbegriff zusammenfällt. Die Bildpragmatik sei zwar Artefakten wie den hier vorgeführten archäologischen Denkmälern angemessen, aber nicht auf die neuzeitliche Kunst übertragbar; überdies sei sie für Artefakte eindeutig funktionaler Bestimmung geeignet (wie hier die rituell eingebundenen Kultbilder), nicht aber für Kunstwerke, das heißt Bilder ohne vordergründigen ›Gebrauchswert‹. Zum einen ist dagegen einzuwenden, dass Kunst kein ausschließender Begriff ist: Bilder, die unter den Bedingungen des neuzeitlichen Kunstdiskurses entstanden sind, konnten und können immer auch gleichzeitig anders denn ästhetisch motiviert sein und rezipiert werden und beispielsweise rituelle Funktionen erfüllen sowie religiöse Erfahrungen ermöglichen. Zum anderen aber ist die Wahrnehmung von Bildern als Kunst ihrerseits selbst eine Form des ›Bildhandelns‹: Sie setzt besondere kulturelle Rahmenbedingungen voraus, einen Produktions- und Rezeptionskontext von Bildern, der sie als Kunstwerke überhaupt identifizierbar und wahrnehmbar macht. Dazu zählen neben typischen Einstellungen und Erwartungshaltungen (u. a. kontemplative Haltung, ästhetische Einstellung, Bildung, Vertrautheit mit künstlerischen Konventionen, Kennerschaft) auch soziale Räume (z. B. Ausstellungen), Kontexte (etwa Bilderrahmen) und Verhaltensformen – alles in allem: Bildakte. Ohne diese bildpragmatischen Rahmenbedingungen bliebe das Gemälde das Schimpansen (Abb. 1) für den Betrachter schlicht eine zufällig entstandene Fläche mit Farbflecken. Kunst ist ein kultureller und historischer Spezialfall des Bildes, der die Existenz eines ästhetischen (oder eben Kunst-) Diskurses voraussetzt, welcher die Beurteilung, Wahrnehmung und Erfahrung von Bildern als Kunstwerken ermöglicht und die Produktion von Bildern für diese besondere Rezeptionsweise begünstigt – ohne dass dies jedoch andere Formen des Umgangs mit ihnen als diejenige ihrer Wahrnehmung als Kunst verhindern würde. Ästhetische Wahrnehmung und religiöse Funktion von Bildern schließen einander keineswegs aus – ein Sachverhalt, der im Übrigen schon auf die Antike zutraf.

11 Vgl. grundlegend hierzu: David Freedberg: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago, London 1989.

12 Vgl. Susanne K. Langer: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst (engl. 1942). Frankfurt/M. [1]1965, [2]1984, S. 86–108, und im Anschluss daran vor allem Freedberg (Anm. 11).

13 Indessen macht John Elsner: Image and Ritual: Reflections on the Religious Appreciation of Classical Art, in: The Classical Quarterly 46 (1996), S. 515–531 darauf aufmerksam, dass auch

Kultbilder und generell Götterstatuen der Antike häufig unter rein ästhetischen Gesichtspunkten untersucht und ihre religiösen Funktionen unterschlagen werden.

14 Grundlegend zu den rituellen Praktiken des Umgangs mit griechischen Kultbildern (mit Quellennachweisen): Burkhard Gladigow: Präsenz der Bilder – Präsenz der Götter. Kultbilder und Bilder der Götter in der griechischen Religion, in: Visible Religion 4/5 (1985/86), S. 114–133; Tanja S. Scheer: Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik. München 2000 (Zetemata 105), S. 54–96; Deborah Tarn Steiner: Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought. Princeton, Oxford 2001, S. 95–134, 156–184. Zu bildlichen Darstellungen des rituellen Umgangs mit Kultbildern vgl. Brita Alroth: Changing Modes in the Representation of Cult Images, in: Robin Hägg (Hg.): The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods. Athènes, Liège 1992, S. 9–46, hier 35–46; F. T. van Straten: *Hiera kala*. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece. Leiden u. a. 1995 (Religions in the Graeco-Roman world 127); Monica de Cesare: Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca. Roma 1997 (Studia archaeologica 88), S. 158–179; Werner Oenbrink: Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen. Frankfurt/M. 1997; Jörg Gebauer: Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen. Münster 2002.

15 So zuletzt etwa Elsner (Anm. 13), S. 526–528. Zur Diskussion dieser Frage s. Freedberg (Anm. 11), S. 27–40; Scheer (Anm. 14); Steiner (Anm. 14), S. 3–26.

16 Vgl. die Beispiele bei Alroth (Anm. 14), S. 12–35; de Cesare (Anm. 14), S. 79–91, 123–141.

17 Vgl. zuletzt hierzu: Meret Mangold: Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern. Berlin 2000, S. 169 Nr. II 25 Abb. 21. Zu Darstellungen des trojanischen Palladions als ›lebendig‹ handelnder Göttin in der archaischen und frühklassischen Aias-Kassandra-Ikonographie s. Alroth (Anm. 14), S. 12–16; Joan B. Connelly: Narrative and Image in Attic Vase Painting. Ajax and Kassandra at the Trojan Palladion, in: Peter J. Holliday (Hg.): Narrative and Event in Ancient Art. Cambridge 1993, S. 88–129; de Cesare (Anm. 14), S. 87–89; Oenbrink (Anm. 14), S. 34–65; Mangold (diese Anm.), S. 39–46.

18 Vgl. zu dieser Frage Jean-Pierre Vernant: De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence, in: Jean-Pierre Vernant: Mythe et Pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique. Paris 1985, S. 339–351; Walter Burkert: From Epiphany to Cult Statue: Early Greek *Theos*, in: Alan B. Lloyd (Hg.): What is a God? Studies in the nature of Greek divinity. London 1997, S. 15–37; Fritz Graf: Der Eigensinn der Götterbilder in antiken religiösen Diskursen, in: Boehm (Anm. 4), S. 227–243; vor allem aber Steiner (Anm. 14), S. 3–78.

19 Vgl. Scheer (Anm. 14), S. 115–130; Steiner (Anm. 14), S. 160–168; ähnlich schon Gladigow (Anm. 14) und Alain Schnapp: Are images animated: the psychology of statues in Ancient Greece, in: Colin Renfrew, Ezra B. W. Zubrow (Hg.): The ancient mind. Elements of cognitive archaeology. Cambridge 1994, S. 40–44. Die Gewährleistung der Immobilität des Kultbildes ist beispielsweise Voraussetzung der erfolgreichen Installierung eines Kultes im Zuge eines Kulttransfers; vgl. Irad Malkin: What Is an *Aphidruma*?, in: Classical Antiquity 10 (1991), S. 77–96.

20 Vgl. Christopher A. Faraone: Binding and Burying the Forces of Evil: The Defensive Use of ›Voodoo Dolls‹ in Ancient Greece, in: Classical Antiquity 10 (1991), S. 165–205, hier 166–172.

21 Vgl. Alice A. Donohue: The Greek Images of the Gods: Considerations on Terminology and Methodology, in: Hephaistos 15 (1997), S. 31–45; Scheer (Anm. 14), S. 130–146.

22 Vernant (Anm. 18), S. 342.

23 Vgl. zu dieser Frage Burkhard Gladigow: Epiphanie, Statuette, Kultbild, Griechische Gottesvorstellung im Wechsel von Kontext und Medium, in: Visible Religion 7 (1990), S. 98–121; Steiner (Anm. 14), S. 19–44, sowie grundsätzlich zum Zusammenhang von anthropomorpher Göttervorstellung und anthropomorphem Kultbild in der griechischen Antike: Walter Burkert: Homer's Anthropomorphism: Narrative and Ritual, in: Diana Buitron-Oliver (Hg.): New Perspectives in Early Greek Art. Hanover, London 1991 (Studies in the History of Art 32), S. 81–91.

24 Zu anikonischen Kultbildern vgl. Dieter Metzler: Anikonische Darstellungen, in: Visible Religion 4/5 (1985/86), S. 96–113; Alice A. Donohue: Xoana and the Origins of Greek Sculpture. Atlanta 1988 (American Classical Studies 15), S. 206–231; Freedberg (Anm. 11), S. 54–81; Uta Kron: Heilige Steine, in: Heide Froning, Tonio Hölscher, Harald Mielsch (Hg.): Kotinos. Festschrift für Erika Simon. Mainz 1992, S. 56–70; Adnan Diler: Sacred Stone Cult in Caria, in: Cengiz Işık (Hg.): Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens und des ägäischen Bereiches. Bonn 2000 (Asia Minor Studien 39), S. 51–77, hier 53–56; Steiner (Anm. 14), S. 80–89; Daphni Doepner: Steine und Pfeiler für die Götter. Weihgeschenkgattungen in westgriechischen Stadtheiligtümern. Wiesbaden 2002, S. 50–54. 150–153.

25 Zum Kultbild der Aphrodite von Paphos (Abb. 3) s. John L. Myres: The Black Stone on the Site of the Paphian Temple at Kouklia, in: The Annual of the British School at Athens 41 (1940–45), S. 97–99; Kron (Anm. 24), S. 61, Taf. 16, 2.

26 Zum Terpon-Stein s. Kron (Anm. 24), S. 64f., Taf. 17, 2.

27 Vgl. Steiner (Anm. 14), S. 95–104; zum Kultbild des Apollon im Tempel zuletzt (mit weiterer Literatur): Oenbrink (Anm. 14), S. 385, Nr. D7, Taf. 34; de Cesare (Anm. 14), S. 228, Nr. 9, Abb. 46.

28 Zur religiösen Funktion der Kolossalität von Kultbildern vgl. Hubert Cancik: Größe und Kolossalität als religiöse und ästhetische Kategorien. Versuch einer Begriffsbestimmung am Beispiel von Statius, Silve I 1: *ecus maximus Domitiani imperatoris*, in: Visible Religion 7 (1990), S. 51–68; zur Epiphanie der Götter als überwältigender visueller Erfahrung der Freisetzung ihrer Kräfte vgl. Renée Pietre: Les dieux crèvent les yeux: l'*enargeia* dans la représentation du divin, in: Dominique Mulliez (Hg.): La transmission de l'image dans l'antiquité. Lille 1999 (Ateliers: Cahiers de la Maison de la Recherche 21), S. 11–21.

29 Vgl. Steiner (Anm. 14), S. 26–78.

30 Zu ›lebendigen‹ beziehungsweise dank der Fähigkeiten ihres Künstlers ›verlebendigten‹ Statuen in der griechischen Literatur: Sarah P. Morris: Daidalos and the Origins of Greek Art. Princeton 1992, S. 215–237; Renaud Robert: *Ars regenda amore*. Séduction érotique et plaisir esthétique: de Praxitèle à Ovide, in: Mélanges de l'Ecole française de Rome: Antiquité 104 (1992), S. 373–438, hier 387–397; Nigel Spivey: Bionic Statues, in: Anton Powell (Hg.): The Greek World. London, New York 1995, S. 442–459; Mary Stieber: Statuary in Euripides' *Alcestis*, in: Arion 5,3 (1998), S. 69–97; Patrick O'Sullivan: Satyr and Image in Aeschylus' *Theoroi*, in: The Classical Quarterly 50 (2000), S. 353–366; Steiner (Anm. 14), S. 44–56; Monica Pugliara: Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi. Roma 2003 (Le Rovine Circolari 5); in bildlichen Darstellungen: de Cesare (Anm. 14).

31 Vgl. zu Automaten: Pugliara (Anm. 30).

32 Zur Statue des Herakles (Abb. 6) (mit weiterer Literatur): Martine Denoyelle: Halsamphora mit Strickhenkeln, in: Euphronios der Maler. Mailand 1991, S. 151–153, Nr. 19.

33 Vgl. Steiner (Anm. 14), S. 44–56.

34 Vgl. hierzu und zum Folgenden ebd., S. 19–22, 26–44.

35 Vgl. ebd., S. 44–78.

ULRICH JOHANNES BEIL

Bedecken, Beflecken, Beschwören

Präsenzeffekte in der *Antigone* des Sophokles

I

Für Friedrich Nietzsche gab es kaum etwas »Verwegeneres, Schauerlicheres, Unglaublicheres« als folgende beiden *Odyssee*-Verse (VIII,579f.): »Das ja fügte der Götter Beschluß und verhängte den Menschen / Untergang, daß es wär' ein Gesang auch späten Geschlechtern.« Nietzsches Folgerung: »Also wir leiden und gehen zu Grunde, damit es den Dichtern nicht an *Stoff* fehle – und dieß ordnen gerade so die Götter Homer's an, welchen an der Lustbarkeit der kommenden Geschlechter sehr viel gelegen scheint, aber allzu wenig an uns, den Gegenwärtigen«.[1] Wir könnten die Stelle im Blick auf unser Thema zuspitzen und formulieren: Die Götter plagen die Menschen mit Schicksalsschlägen, nur damit sie später in Form von Poesie aufs neue Gegenwart werden.

Die Frage ist nur, zumal wir uns im Folgenden mit einem antiken Text beschäftigen, wie man sich dieses ›Gegenwart-Werden‹ vorzustellen hat. Der Begriff der Gegenwart wurde und wird ja häufig im Zusammenhang mit literarischen oder überhaupt kulturellen Traditionen verwendet, er ist beliebt bei Festschrifttiteln, wo er gerne in Kombinationen wie ›Mythos und Gegenwart‹, ›Geschichte und Gegenwart‹ auftritt. Wenn man dieser Fülle von ›schwachen‹ Verwendungen des Gegenwarts-Begriffs eine ›starke‹ Verwendung gegenüberstellt, so deuten dynamischere Varianten wie Vergegenwärtigung und Präsenzeffekt zwar eine Richtung an, ersparen einem aber nicht eine genauere Charakterisierung. Einschlägige neuere Studien von George Steiner, Jean-Luc Nancy, Karl Heinz Bohrer, Gerhard Huber, Dieter Mersch, Martin Seel, Hans Ulrich Gumbrecht, Martin Andree und Lambert Wiesing haben gezeigt, dass die von der klassischen Hermeneutik bevorzugten, überwiegend auf Sinneffekte ausgerichteten Lektüren notorisch jene Ereignis- und Performanzqualitäten eines kulturellen Dokuments unterschlagen haben, mit denen es im Hic et nunc der Rezeption faszinieren und auf spezifisch sinnliche (nicht nur sinn h a f t e) Weise wirksam werden kann.[2] Einerseits teilt diese neue Art der Lektüre mit der Dekonstruktion die Aufmerksamkeit für die Signifikan-

ten, die »Materialität der Kommunikation«.[3] Andererseits unterscheidet sie sich zutiefst von ihr, da sie sich nicht auf die bloße Negation oder Verschiebung von Sinndimensionen beschränkt, sondern das von der Dekonstruktion am rigidesten Tabuisierte, die ›Präsenz‹, gerade da entdeckt, wo dort nur Nachträglichkeit herrschte, die Melancholie der ›différance‹. Auch wenn Hans Ulrich Gumbrecht in seinem so anregenden wie einprägsamen Essay *Diesseits der Hermeneutik* den Begriff der Präsenz nicht auf bestimmte Künste einengen möchte, sondern sogar von »Präsenzkultur« – im Unterschied zu »Sinnkultur« – in einem sehr allgemeinen Sinne spricht,[4] fällt auf, dass er seine Beispiele bevorzugt Disziplinen wie dem Sport (Football), der Musik (Mozart), der Malerei (Action Painting) oder dem Film entnimmt, also Bereichen, die dank ihrer apriori performativen Prägung den Begriff des Präsenzeffekts ohnehin nahelegen.[5] Das performative Rüstzeug der Literatur mag demgegenüber bescheiden wirken,[6] da es weder besonders ins Auge fällt oder ans Ohr dringt, noch den Tast- und Geruchssinn unmittelbar tangiert. Und doch machen gerade die subtileren Mittel den spezifischen Reiz der literarischen Präsenzeffekte aus. Dies wusste man schon in der Antike. So stellt der anonyme Autor Pseudo-Longinus in seinem Traktat *Peri Hypsous* eine Reihe von rhetorischen Figuren vor, mit deren Hilfe es dem Schriftsteller oder Redner gelingen kann, jene besondere Vergegenwärtigung gegenüber dem Publikum zu erzeugen, die er φαντασία nennt.[7] Knapp zweitausend Jahre später versucht Roland Barthes eine sinnverliebte Textwissenschaft daran zu erinnern, dass Schrift eine »Haut« haben und »laut« geschrieben werden kann. Barthes schwebt ein Text vor, »bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, eine ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache«.[8]

Den Begriff des Präsenzeffekts auf Literatur anzuwenden, heißt nun, auf bestimmte Aspekte eines Textes besonders zu achten: (1) auf seine »Momente der Intensität«, also auf all das, was unsere »kognitiven, emotionalen und vielleicht sogar physischen Vermögen« auf eine Weise funktionieren lässt, dass man alles andere zeitweise vergisst[9] – und ganz ›gefangen‹, ›gepackt‹ ist von dem, was gerade in einem gegenwärtig wird;[10] (2) auf seine, wie ich es nennen möchte, ›halluzinatorische Performanz‹, d. h. auf sein Potential der Erzeugung ›innerer Bilder‹, der Anregung der Einbildungskraft, jenen Vorgang, in dessen Verlauf wir etwas zu sehen, zu hören, zu erleben glauben, was doch nur als toter Buchstabe vor uns niedergeschrieben ist;[11] (3) auf die Dekontextualisierbarkeit einzelner Textstellen, also auf die Möglichkeit, diese Textstellen kraft der Intensität ihrer Darstellung und ihrer performatorischen Potenz aus dem Zusammenhang zu lösen, sie weitgehend isoliert, unabhängig von den Sinnkonstruktionen des Gesamttextes, zu lesen – und sich so ihrem »ekstatischen« Charakter zu öffnen;[12] (4) auf die Paradoxien seiner Medialität, die sich an jenem Wechselspiel von Ausstellen und Verbergen (des

Zeichenhaft-Materialen), Zeigen und Bedeuten, Präsenz und Absenz beobachten lassen, das die Literatur kraft des Schweigens, der Unbeweglichkeit und bis zu einem gewissen Grad auch der ›Unsichtbarkeit‹ ihrer ›Bilder‹ auszeichnet.[13] In einer kürzlich erschienenen Studie betont Dieter Mersch, dass der Medienbegriff sich seit je »dem Katalog einfacher metaphysischer Dichotomien« entzogen habe.[14] Das Medium, der vermittelnde, vagierende Dritte »im trivialen Schema« ist für Michel Serres der »Parasit«.[15]

II

Der Text, an dem ich eine solche Lektüre erproben möchte, ist Sophokles' *Antigone*. Dieser Text hat bekanntlich eine der sinnlastigsten Interpretationsgeschichten evoziert, die die Literaturgeschichte kennt. Im Mittelpunkt dieser Studie hingegen stehen weder spezifisch hermeneutische, philosophische, juristische, religionsgeschichtliche oder psychoanalytische Spekulationen, wie wir sie von Hegel über Heidegger bis zu Lacan, Steiner, Irigaray, Segal, Flashar, Pöggeler und Judith Butler kennen, noch handelt es sich um den Versuch einer Rekonstruktion antiker Inszenierungen des Stücks, wie man sie sich unter perikleischen Bedingungen vorstellen kann, seine mögliche theatralische Performanz. Statt dessen möchte ich zur sperrigen Oberfläche des Textes selbst zurückkehren.[16] Es stellt sich dann die Frage, wo und inwiefern es ihm (bzw. den vorliegenden Übersetzungen) gelingt, uns in seinen Bann zu ziehen und uns auf eine Weise zu verführen, dass wir glauben, das, was wir lesen, geschehe hier und jetzt.

Die erste Szene, der unsere Aufmerksamkeit gilt, lässt sich als High-Noon-Szene bezeichnen, denn man könnte sie sich auch in einem Film so vorstellen. Zunächst berichtet der Wächter noch, er habe sich, ganz eingeschüchtert von Kreons Auftrag, zur Leiche begeben, habe allen Staub, der noch darauf lag, weggefegt und sich schließlich mit den anderen Wächtern auf einen der umliegenden Hügel gesetzt, wo etwas Wind ging, der den Leichengeruch vertreiben half. Dann kommt er zum Zentrum seines Berichts. Die Sonnenscheibe steht mitten am Himmel und brennt sengend herab (V. 415-435):

> […] Plötzlich jagt ein Wirbelsturm
> den Staub vom Boden auf und bläst ihn himmelhoch,
> erfüllt die Fluren und zerzaust das volle Haar
> der Bäume des Gefilds; der Himmel ward getrübt:
> wir trugen gottgesandte Not geschloßnen Blicks.
> Doch als sich dies verzogen hatte, lang darnach,
> sieht man die Jungfrau, und sie jammert bitterlich:
> scharf klang es wie beim Vogel, der verwaist im Nest
> das Lager seiner Jungen aufgefunden hat;

so brach auch diese, da sie nackt den Toten sah,
in Klagelaute aus; mit bösen Flüchen dann
fluchte sie denen, die ihr dieses angetan.
Mit ihren Händen bringt sie trocknen Staub sogleich,
hebt einen schönen, erzgetriebnen Krug empor
und ehrt den Toten, spendend mit dreifachem Guß.
Und wir gewahren's, eilen hin und greifen sie
sofort, und sie erschrak nicht, und wir klagten sie
der frühern Tat sowohl wie dieser neuen an […].[17]

Der Wächter steht, wie wir wissen, vor Kreon, dem obersten Statthalter der Polis, und er führt als Angeklagten keinen »Mann«, wie Kreon erwartet hatte, bei sich, sondern ausgerechnet seine Nichte Antigone, das Kind (παῖς), wie sie oft genannt wird. Angeklagt ist sie, sich dem Bestattungsverbot, dem κήρυγμα Kreons, widersetzt und den Körper ihres toten Bruders Polyneikes nun schon zum zweiten Mal mit Staub bestreut zu haben. Kreon möchte Polyneikes die Ehre einer Bestattung verweigern, weil dieser das von seinem Bruder Eteokles regierte Theben angegriffen hat. In einem Zweikampf töteten sich die Brüder wechselseitig, aber nur Eteokles wird von Kreon einer Bestattung für würdig erachtet, der Leichnam des Polyneikes hingegen liegt am Stadtrand offen da,[18] den Blicken der Polis-Bürger, aber auch dem Zugriff der Vögel und der Hunde ausgesetzt.[19]

Was an der oben zitierten Stelle verwundert, ist zunächst die Sprache des Wächters. Es läge näher, wenn er sachlich von dem Vorfall berichtete und nur das erwähnte, was dem Herrscher als relevant erscheinen muss. Er könnte sich mit den Fakten begnügen: das Mädchen habe sich zur Mittagszeit herangeschlichen und den Toten mit Staub bestreut. Daraufhin habe man sie festgenommen. Was wir tatsächlich hören, hat einen ganz anderen Charakter. Der Wächter neigt zur rhetorischen Ausschmückung dessen, was sich ereignet hat, er erweist sich als ein Erzähler, der drei Adressaten (Kreon, den Chor und das Publikum) im Auge behalten muss[20] und der daher auch und insbesondere dem Hörer/Leser über den bloßen Bericht hinaus deutlich vor Augen führen will, was er sah. Was wir beobachten können, sind Momente der Spannungserzeugung, der Inszenierung und der Vergegenwärtigung.

Das High-Noon-Element der aus der Mitte des Himmels herabbrennenden Sonne eröffnet die Szene; wir sehen eine Art Freilichtbühne vor uns. Der kleine Wirbelsturm fungiert als Vorhang oder – als Schnitt: eben noch lag die Leiche einsam da, der Vorschrift gemäß ohne alles, nackt. »Plötzlich«, ἐξαίφνης, hebt der Sturm an, er wird in Kürze so stark, dass man mit dem Wächter die Augen schließt (μῦσαντες von μύομαι, ›die Augen schließen‹) – und von nun an die Vorstellungskraft arbeiten lässt. Der Wächter übernimmt zugleich die Aufgabe einer Identifikationsfigur für das Publikum, dem nun empfohlen wird, sich die Handlung selbst via Imagination im Kopf vorzuführen, während es hörend oder

lesend rezipiert.[21] Während sich die Staubwolke langsam verzieht, erscheint, in einer Art von stufenloser Einblendtechnik, durch die sich verflüchtigenden Staubpartikel hindurch allmählich die Kontur des Mädchens.[22] Antigone hat sich offenbar mit geschlossenen Augen und traumwandlerisch sicher durch den Sturm bewegt, für einige Momente so blind wie ihr Vater-Bruder Ödipus, dem sie in mancher Hinsicht ähnelt.[23] Der Erzähler hilft unserer Imagination nach, zunächst schon mit seiner Neigung, Metaphern für das Sturmereignis zu gebrauchen,[24] und nun, indem er Antigone durch das Bild von der Vogelmutter vergegenwärtigt, die zum Nest ihrer Jungen zurückkehrt und entdeckt, dass es verwaist ist. Dieses Bild prägt sich ein, auch wenn es nur auf komplexe Weise übertragbar ist, wir sehen sofort etwas vor uns und glauben die »Klagelaute«, schrille, verzweifelte Töne, zu hören. Das Bild erhöht den voyeuristischen Charakter der Szene, wir beobachten gleichsam die Unschuld der Beobachteten, Familiarität und Naturhaftigkeit, und wir nehmen Anteil an dieser zärtlich-intimen Situation – gerade weil sie aus der Logik des Botenberichts so unerwartet herausfällt und weil sie das, was berichtet werden soll (die kriminelle Tat einer jungen Frau) geradezu unterläuft. Man könnte von einer Dekonstruktion des Botenberichts durch den Boten selber sprechen, da dem Zuschauer/Zuhörer an dieser Stelle schon implizit verdeutlicht wird, dass diejenige, die einem hier so nahe gerückt wird, nichts wirklich Kriminelles begangen haben kann.

Erst danach wird die eigentliche ›Tat‹ geschildert: »Mit ihren Händen bringt sie trocknen Staub sogleich, / hebt einen schönen, erzgetriebnen Krug empor / und ehrt den Toten, spendend mit dreifachem Guß« (V. 429–431). Über die Funktion des Staubs – des Staubs, den der Sturm über die Leiche bläst, wie des Staubs, den Antigone unter Missachtung des Kreontischen Edikts über den Körper ihres Bruders streut – hat man sich vielfach den Kopf zerbrochen, ebenso wie über die Symbolik der Vogelmutter. Man hat ihn mit der Erde, dem uranfänglichen »Heiligtum der Toten« verglichen,[25] man hat für eine »complicity« von Natur und Antigone plädiert,[26] man hat aber auch zu bedenken gegeben, dass hier von zwei verschiedenen Arten des Staubs die Rede sein müsse, und eine feine Trennlinie gezogen zwischen dem ›natürlich‹ aufgewirbelten Staub und dem absichtlich ausgestreuten, dem Staub, mit dem der Mensch den Menschen begräbt.[27] Gelegentlich wurde dem »Staub« sogar eine »eigene intellektuelle Dimension« zugeschrieben, er wurde, neben all den »Agenten des Todestriebs«, die das Stück versammelt, zur Chiffre für jene Katastrophe der Selbstdestruktion erklärt, auf die das Geschehen zusteuert.[28] Es lässt sich der Eindruck nicht vermeiden, als könnten auch all die (teils hochinteressanten) Bemühungen, dem Staub eine feste begriffliche Form zu verleihen, von seiner chaotischen, diffundierenden Natur erfasst werden – so dass man am Ende gerne zu seiner Visualität und szenischen Raffinesse, seiner ›Oberflächlichkeit‹ im Rahmen der sophokleischen ›Schnitttechnik‹, zurückkehrt: Indem

er das eine sichtbar macht und das andere zum Verschwinden bringt, erweist er sich als das immer schon vom Tod gezeichnete, elementare Medium des Stückes, als eine seltsam filigrane, immaterielle Materie, eine Art Schleier, durch den hindurch wir das zwischen Abwesenheit und Anwesenheit changierende Geschehen verfolgen und seine letalen Konsequenzen imaginativ erahnen können.
Ähnlich uneinheitlich, wenn nicht irritierend, stellen sich die Sinn-Erschließungen des Bildes von der ›Vogelmutter‹ dar. Während die einen auf Parallelen in anderen Tragödien, etwa in Aischylos' *Agamemnon*, verweisen[29] oder das Bild mit den wilden, blutrünstigen Vögeln in der Prophezeiung des Teiresias (z. B. V. 1021f.) kontrastieren, verstärken andere mit psychoanalytischem Spürsinn den Mutter-Aspekt[30] – wodurch der Antigone-Figur, die ohnehin schon zwischen der Rolle der Tochter (des Ödipus), der Schwester (des Polyneikes, des Eteokles, der Ismene und des Ödipus) und der (heimlich-inzestuösen) Geliebten auf bedrohlich hybride Weise schwankt, eine weitere Rolle angetragen wird, die ihre personale Kontur endgültig zu zersprengen droht.[31] Kann des Ödipus Tochter und Schwester nicht auch ihrem Bruder Polyneikes Mutter, Geliebte und Schwester zugleich sein? Es wundert vor diesem Hintergrund nicht, wenn Judith Butler Antigone nicht mehr als Repräsentantin der alten Familienordnung, sondern ganz im Gegenteil als diejenige ansehen will, »die überhaupt keinen Ort, keinen Platz hat und dennoch einen solchen in der Sprache fordert«, die eine »Position innerhalb der Verwandtschaft« einnimmt, »die gar keine Position ist«.[32] Das Vogel-Bild dient dann nicht vorwiegend dazu, die Mutter-Funktion Antigones symbolisch festzuschreiben (und eine Flut psychoanalytischer Assoziationen freizusetzen), sondern eher dazu, eine elementare Gestik des Trauerns vorzuführen, wie sie uns auch in Nicole Lorauxs faszinierendem Buch *Les mères en deuil* begegnet – als Teil einer Pathos-Kultur, die traditionell von den Müttern gepflegt wurde und für die bevorzugt das Bild eines Vogels, der Nachtigall, steht.[33] Vor allem Ritus, betont Loraux, ist es der Schrei der Mutter, der beim Anblick eines toten Kindes gehört wird, und es ist ihr Körper, der den Leichnam, bevor man ihn im Rahmen der offiziellen Zeremonie bestattet, noch einmal in die Arme nimmt.[34] Jedenfalls scheint es, als wolle der Text angesichts der Verwirrungen, die die Rede vom ὄρνιθος verursacht, die Aufmerksamkeit wieder auf das Bild selbst lenken, als sei es nötig, erst die verschiedenen Sinnoptionen einzuklammern, um sich wieder für seine emotionale und szenische Stimmigkeit, elementare Gesten des Mitleids und der Zuwendung jenseits soziologischer oder psychoanalytischer Kategorien, sensibilisieren zu können.
Das vom Wächter-Boten derart lebendig geschilderte Geschehen verwandelt sich erst im Dialog Kreon-Antigone von einer unverbürgerten, möglicherweise phantastischen Rede in den Bericht einer Tat, oder anders gesagt, in eine Anklage, und Antigone erscheint als Autorin dieser Tat. Nachdem Antigone zu der

Botenschilderung, die in ihrer Ausführlichkeit einem vorweggenommenen Urteil gleichkommt, mit gesenktem Kopf geschwiegen hat,[35] fragt Kreon sie (V. 442f.): »Sprich denn, du, die das Haupt zu Boden niederbeugt: / Bekennst du oder leugnest du, daß du's getan?« Und die berühmte Antwort Antigones lautet: »Ja, ich bekenne, daß ich's tat, und leugne nicht.« Erst durch die im griechischen Sinne ›männlich‹ entschiedene und unmissverständliche Äusserung καὶ φημὶ δρᾶσαι κοὐκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μή eignet sich Antigone die Erzählung des Wächters und damit ihre Tat an. Erst mit dem Ja-Wort zu ihrer Autorschaft wird Antigone zu Antigone, erst durch ihr Geständnis tritt sie als dieses eine, unverwechselbare Individuum auf die Bühne, das die Welt des Epos transzendiert.[36] Antigone ist jetzt das, was geschehen ist. Mit ihren Worten wird die Tat in einer Art von rückwirkender Performativität ›geschaffen‹ – weshalb man auch hier etwas von jener »tödtlichfactischen« Macht der Sprache wahrnehmen kann, die Hölderlin in der *Antigone* und anderen Tragödien zu entdecken glaubte.[37] Sprache funktioniert als Instrument der Vergegenwärtigung nicht nur gegenüber dem Rezipienten, sondern auch innerhalb des fiktiven Geschehens: Handlung wird durch Sprache antizipiert, erzeugt, angeeignet, zugeschrieben, Tod und Leben unterliegen der neu entdeckten Macht der Literalität. Erst in dem Augenblick, als Antigone gesteht, lässt sich Kreon dazu herbei, den Wächter/Boten laufen zu lassen und vom Verdacht seiner eventuellen Verstrickung in das Geschehen, von dem er berichtete, zu suspendieren: Autor des Erzählten ist er, doch nicht Autor der erzählten Tat. Man könnte sagen, dass die imaginative Vergegenwärtigung der Tat, die uns durch die plastische Rhetorik des Wächters ermöglicht wurde, nun auch durch die Anwesenheit eines Körpers bestätigt und beglaubigt wird, der den Namen Antigone trägt.

Die Kernszene des Antigone-Mythos, wie sie als erster Sophokles ausgestaltet hat, wird also nicht nur archaisiert und mittels ursprünglicher Tier- und Klagelaute naturalisiert, sondern vor allem inszeniert. Das heißt, es wird aus späterer Perspektive zurückgeblickt – nicht nur aus der konkreten Perspektive des die Tat beobachtenden Wächters, sondern auch aus der nachträglichen Perspektive der Tragödie und ihres Publikums, für die die Welt des Mythos, ihres Heroen- und Rhapsodentums wie ihrer oralen Kultur längst einer legendären Vergangenheit angehört. Das komplexe Spiel von Präsenz und Absenz, Heimlichkeit und Offenbarung, Bericht und Inszenierung, das wir hier beobachtet haben, kann somit als Teil einer Auseinandersetzung angesehen werden, die die Tragödie mit dem Mythos führt.

III

Machen wir uns nun einen Moment lang klar, welcher Ort dem Thema der Präsenz im antik-griechischen Kontext zukommen könnte. Wenn wir im Mitteleuropa des frühen 21. Jahrhunderts die Präsenzdiskussion vor dem Hintergrund der Debatten über das Erhabene, die Darstellung, die Materialität der Kommunikation und die Wiederentdeckung des Ästhetischen führen, wenn wir also mit einem Textbegriff arbeiten, der die Körperlichkeit der Zeichen aufwertet und die hermeneutische Herrschaft des Sinns in Frage stellt, so haben wir es im klassischen Griechenland mit fundamental anderen Voraussetzungen zu tun. Dem Thema der Präsenz, sofern es überhaupt als solches wahrnehmbar ist, haftet im Griechenland der Polis etwas zutiefst Ambivalentes an. Wir stoßen auf dieses Phänomen in einem Spannungsfeld von Oralität und Literalität, Epos und Polis, mythischem Stoff und tragisch-poetischer Bearbeitung: Einerseits verfügt man mit einem gewissen Stolz über die noch junge Technologie der Schrift, man bedient sich ihrer Möglichkeiten im 5. Jahrhundert bereits mit ausgesuchter Finesse und Subtilität, man nutzt bereitwillig die Chance zu Kritik und Reflexion, die die Schrift bietet – und die nicht zuletzt für den berühmten ›Sprung‹ der Vorsokratiker Anaximander, Parmenides und Xenophanes, die logos-geleitete Ablösung von den alten Erzählungen gesorgt hat.[38] Man nutzt, und gerade die Tragiker tun dies mit staunenswerter Virtuosität, die Möglichkeit der Perspektivierung der Tradition,[39] um, wie Christian Meier betont, politische »Probleme der Gegenwart durch[zu]spielen«.[40] Andererseits sieht man die Schrift immer wieder, denken wir nur an Platons *Phaidros*, als sekundäre, der Oralität nachgeordnete Kulturform. Es läßt sich, wie wir wissen, nicht von einer Sakralisierung des Schriftmediums in der griechischen Antike sprechen, die auch nur entfernt den Tendenzen in der ägyptischen, jüdischen, christlichen oder islamischen Kultur vergleichbar wäre.[41] Die Aufladung von Kunstformen wie Malerei und Dichtung mit Präsenz, wie sie Hans Belting auf der einen, Christian Kiening auf der anderen Seite dargestellt haben und die von Vorstellungen wie der Inkarnation, Transsubstantiation und Realpräsenz flankiert werden, haben keine Parallele im klassisch-griechischen Kontext.[42] Nicht zufällig freundet sich der heidnische Neuplatonismus etwa Plotins nur sehr zögernd mit der Vorstellung an, ein Kunstwerk erlaube den Aufstieg zur Idee und zum Einen und sei nicht vielmehr Abfall in bloß materielle Belanglosigkeit. Auch wenn die hellenistischen Synkretismen Varianten erkennen lassen und der christliche Neuplatonismus zu einer eigenen Ästhetik führt: Im klassisch-griechischen Kulturraum kann sich die Schrift nie ganz vom Stigma der Mimesis, d. h. der schlechten, schäbigen Nachahmung, lösen. Die alphabetische Schrift erwächst, so die verbreitete hellenische Auffassung, aus der Mündlichkeit, dient ihrer Vermittlung, und führt am Ende wieder zur Mündlichkeit zurück. Das heißt zugleich, dass man den

alten, im oralen Kontext entstandenen Stoffen und Motiven trotz aller Kritik an ihren Absurditäten – *Glaubten die Griechen an ihre Mythen?* fragte Paul Veyne in seinem lesenwerten Buch – im literalen Kontext noch lange großen Respekt zollte.[43] Sallust bringt diese paradoxe Tendenz auf den Punkt, wenn er zur Frage der Mythen bemerkt: »Dies hat sich nie zugetragen, aber es ist immer« (ἔστι δὲ ἀεί; *Peri theon* 4). Dazu mochte ein nie ganz überwundener ursprungsmythischer Rest beitragen, der sich in die griechische Kultur auch als der – der jüdisch-christlichen Eschatologie strikt entgegengesetzte – Glaube eingeschrieben hatte, alle kulturellen Möglichkeiten seien seit je grundsätzlich schon realisiert, neue, noch nicht realisierte Möglichkeiten gebe es nicht.[44]

Wie soll man sich so etwas wie ›Präsenz‹ im Jahrhundert der Tragödie vorstellen, wenn nicht von einer Sakralität des Stoffes, des Mediums oder auch nur der Darsteller ausgegangen werden kann? Zunächst ist noch einmal zu betonen, dass Präsenz in der fortgeschrittenen literalen Epoche überwiegend als Produkt des vermeintlich ›sekundären‹ Mediums der Schrift angesehen werden kann. Wie verschiedentlich gezeigt wurde, bedeutet die Erfindung des griechischen Dramas (auch) eine Gattungsrevolution, da die Tragödie einen geschriebenen Text voraussetzt.[45] Die eine Stimme des Epos verteilt sich auf viele divergierende textuelle ›Stimmen‹, von denen jede ihre eigene ›Wahrheit‹ beansprucht;[46] die Rollen des Autors und des Schauspielers treten auseinander – was bei Sophokles besonders deutlich wird, denn er hat als erster Autor nicht mehr selbst gespielt.[47] Von daher scheint es durchaus legitim, sophokleische Dramen auch oder sogar in erster Linie als Lese-Texte zu behandeln – als nichts anderes sind sie uns ja auch überliefert – und nicht nur als Vorlage für eine eventuelle Inszenierung. Diese Haltung wird auch durch eine Studie von Jesper Svenbro gestützt, der es auf Grund verschiedener historischer Beispiele für wahrscheinlich hält, dass das »silent reading« bereits im fünften vorchristlichen Jahrhundert erfunden wurde – wobei er die Tendenz zum leise gelesenen Drama sich dann bei Platon manifestieren sieht, dessen Dialoge als »Internalisierung des Theaters in das Buch« aufgefasst werden können.[48]

Der poetisch-kultischen Präsenz des dionysischen Dramas als eines schriftlich fixierten wohnte so stets auch ein Moment der Distanz, der Auseinandersetzung und der Reflexion inne. (Die Distanz ist, nebenbei bemerkt, auch geographisch markiert, und zwar dadurch, dass die Labdakiden-Trilogie des Sophokles in Theben spielt, dem Gegen- und Vexierbild Athens – einem ›anderen Ort‹, der es erlaubte, sich auf die radikalsten Konsequenzen des tragischen Geschehens einzulassen, ohne das athenische Auto-Image zu beschädigen.)[49] In der *Antigone* tritt der Konflikt zwischen der traditionellen episch-oralen Kultur und der neuen, auf Literalität gegründeten Polis-Ordnung im übrigen derart in den Vordergrund, dass Hegel im Text eine geradezu systematische Gegenüberstellung des Gesetzes

des Hauses und des Gesetzes der Polis vorzufinden meinte. Hegel flocht diese Dialektik subtil und unauffällig in seine *Phänomenologie des Geistes* ein und regte zu einer Fülle von Varianten dieses Schemas an.[50] Stets vertrat Antigone den traditionelleren Habitus, die ἄγραπτα νόμιμα der oralen, chthonisch beeinflußten Kultur, und Kreon stand für den skripturalen Logos der Polis-Ordnung und ihre moralisch fragwürdige Rigidität. Bis dato scheint es, als könnten die Interpreten sich der von Hegel vorgegebenen Oppositionsstruktur und ihren Varianten kaum entziehen: Gegensatzpaare wie *emotio-ratio*, Leiden-Handeln, Familie-Staat, weiblich-männlich, chthonisch-olympisch, Ethos-Gesetz, Religion-Politik, Oralität-Literalität, die jeweils den beiden Protagonisten zugeordnet werden, bestimmen die Deutungen nach wie vor. Auch Strukturalismus, Psychoanalyse und die feministisch orientierte Interpretation nutzten die Hegelsche Struktur, und selbst Versuche strikt historischer Kontextualisierung, etwa von Christiane Sourvinou-Inwood, kehren letztlich nur die Wertungen um: Antigone als hysterische Anarchistin, Kreon als der respektable, den Normen der Polis konforme Regent.[51] Immerhin zeichnet sich von R. P. Winnington-Ingram über Arbogast Schmitt und Peter Euben bis zu Marc Griffith eine Forschungsrichtung ab, die zusehends auf Abweichungen vom binären Code aufmerksam macht.[52] Aber erst die neueren philosophisch-psychoanalytischen Studien von Jacques Lacan über Jacques Derrida, Luce Irigaray und Carol Jacobs bis hin zu Judith Butler und Cecilia Sjöholm, die da und dort auch von dem Interesse bestimmt sind, die Macht des ödipalen Dreiecks durch Einführung eines ›Antigone-Komplexes‹ zu brechen, zeigen auf überzeugende Weise, dass Antigone viel zu sehr zwischen den Fronten steht und sich durch eine spezifische Ortlosigkeit auszeichnet, als dass ihr jenes duale Modell gerecht würde.[53] So verschob sich die Aufmerksamkeit im Lauf dieser Diskussion stärker auf die komplexe Rhetorik des sophokleischen Textes, auf Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten – und erst vor diesem Hintergrund erscheint es möglich, so etwas wie Präsenzeffekte in der *Antigone* ins Auge zu fassen.

Trotz oder gerade wegen der medialen Verschiebung, die durch die Literalität gegeben ist, kann Präsenz als ein starkes Anliegen der Tragödie angesehen werden: Mit den Masken des Thespis trat man in die repräsentative Struktur der Literalität ein – der Schauspieler repräsentierte eine Person, der Text eine mündliche Rede. Eben weil sie nicht mehr apriori gegeben war, sondern zuallererst hervorgebracht, geschaffen, erzeugt werden musste, wurde Präsenz für den Tragödienautor, insbesondere Sophokles, zu einer entscheidenden künstlerischen Herausforderung. Es ging ja nicht nur darum, mythische Stoffe in den Großen Dionysien eindrucksvoll auf der Bühne zu gestalten und im Rahmen des Frühjahrsfestes für eine Art von gehobener Unterhaltung zu sorgen. Auch genügte es nicht, die altbekannten Motive in einen plausiblen, die politischen Zeitumstände berücksichtigenden Rahmen

zu übertragen. Vielmehr handelte es sich – im Konkurrenzkampf der Tragödiendichter – immer von neuem darum, archaische Stoffe auch in sprachlich-ästhetischer Hinsicht zu vergegenwärtigen – sie, mit anderen Worten, auf eine Weise erfahrbar zu machen, dass sich auch Emotionen wie Lust und Unlust, Freude und Schmerz, Furcht und Mitleid bzw., dem Einspruch Schadewaldts entsprechend, Schauder und Jammer (φόβος und ἔλεος) einstellten, deren Evokation Aristoteles im Sinne seines *Katharsis*-Konzepts für zentral hielt.[54] Neueste Überlegungen zum aristotelischen Tragödiensatz haben im übrigen gezeigt, dass die spezifische Lust an den tragischen Emotionen sich einem latenten Illusionsbewusstsein verdankt, das Aristoteles sich auf Grund der impliziten Auseinandersetzung mit Platons Affektenkritik zu thematisieren scheute.[55] Die tragischen Affekte werden demzufolge nur deshalb als lustvoll erfahren, weil uns, während wir lesen oder einer Aufführung beiwohnen, ein gleichsam hauchdünnes Bewusstsein von der Irrealität des Gesehenen begleitet.[56] Dies ist auch der Grund dafür, dass der Affektgenuss dann in der Regel mit Beendigung des Rezeptionsprozesses aufhört, während von realen schrecklichen Ereignissen ausgelöste Affekte, etwa der Tod einer nahestehenden Person, weder Lust verursachen noch sich in absehbarer Zeit verflüchtigen. Dies gilt prinzipiell ganz genauso für Präsenzerlebnisse, wie sie von tragischen Texten evoziert werden: Auch sie verdanken sich jener Paradoxie aus dem Wissen um die Fiktionalität des Gelesenen und dem Vergessen eben dieses Wissens, die Aristoteles aus seiner Darstellung ausspart und zugleich voraussetzt. Auch wenn das Sich-Ausliefern an Affekte in der Philosophie seit der Stoa immer mehr in Misskredit geriet[57] – die emotionale Komponente in der literarischen Darstellung spielte bekanntlich unter dem Stichwort der ἐνάργεια in Poetiken und Rhetoriken der Antike, von Aristoteles über Pseudo-Longinus und Philostrat bis hin zu Quintilian, eine anhaltend wichtige Rolle.[58]

IV

Wenn Präsenz in der *Antigone* zunächst via Schrift entworfen wird, bevor sie durch die Stimme des Schauspielers in der Aufführung zu Gehör kommt, so kann man doch beobachten, dass es bevorzugt Aktionen aus dem Umkreis der oral-mythischen Kultur sind, die dem Autor Möglichkeiten der Vergegenwärtigung eröffnen. Diese gehen über das bloße Faktum der Stimme und der Körperlichkeit des Mimen hinaus. Von daher erklärt sich meine Themenformulierung. Denn jedes der drei Verben »Bedecken, Beflecken, Beschwören« charakterisiert eine mit der oral-mythischen Kultur verbundene Tätigkeit, die in Sophokles' Text einen gesteigerten Präsenzeffekt hervorruft. Der Akt des Bedeckens oder Bestattens, wie ihn Antigone im ersten Textbeispiel vornimmt, hat seinen ursprünglichen

Ort im archaischen Totenkult[59] mit seinem komplexen Reglement von »heilig« und »verflucht«, von *hágios* und *ágos*, das Jean-Pierre Vernant analysiert hat.[60] Ebenso gehört die Vogelschau, das *auspicium* oder die Ornithomantie, mit deren Hilfe Teiresias die Befleckung, das *Miasma* der Stadt brandmarkt, einer archaischen Voraussagetechnik an.[61] Dass die Figur des Teiresias mit ihrem Changieren zwischen Femininem und Maskulinem, Menschlichem und Göttlichem, Sehen und Blindheit, Leben und Tod ein Topos ist, der schon in der *Odyssee* und bei Hesiod auftaucht und bei den Tragikern eine starke Verwandlung erfährt, sei hier zumindest angemerkt:[62] Die episch-mythische Vorgeschichte, einschließlich der sexuellen Ambivalenz, spielt im Kontext der Tragödie kaum mehr eine Rolle, erhalten bleibt allerdings jene »Widersprüchlichkeit«, die Karl Reinhardt als den Hauptcharakterzug des blinden Sehers ansah,[63] seine Fähigkeit, zwischen Menschlichem und Göttlichem, Vergangenem und Zukünftigem, Sterblichkeit und Unsterblichkeit zu vermitteln.[64] Der Teiresias-Kreon-Szene kommt ein wichtiger Stellenwert im Handlungsverlauf zu,[65] da sie dem Zuschauer Klarheit verschafft angesichts der Frage, ob Kreons despotische Haltung – das Verbot des Polyneikes-Begräbnisses, die strikte Verteidigung der Polis-Gesetze und die zu diesem Zeitpunkt bereits vollzogene Einkerkerung Antigones – zu rechtfertigen sind oder nicht.[66] Teiresias eröffnet dem selbstherrlichen Herrscher sofort, dass er sich »auf der Schneide des Geschickes« befinde, ein Wort, von dem Kreon sagt, dass es ihn schaudere (φρίσσω). Hier das zweite Textbeispiel (V. 997-1024):

Kreon:
Was ist's? Wie schaudert's mich bei deines Mundes Wort!
Teiresias:
Du wirst's erkennen an den Zeichen meiner Kunst.
Denn auf dem alten Sitz der Vogelschauer saß
ich, wo der Hafen ist für alles Flügelvolk.
Da hör' ich unbekannter Vögel Stimme, die
in böser Wut barbarisch krächzten, wirr und wild,
erkannt' auch, daß mit Krallen sie sich mörderisch
zerfleischten: deutlich war das Flattern und Geschwirr.
Sogleich besorgt, versucht' ich's mit dem Opferbrand
rings auf entfachten Herden; doch des Feuers Kraft
entlohte nicht den Opfern: auf der Asche nur
zerschmolz das Fett, das von den Schenkelstücken troff,
und spritzte auf und schwelte, und, hoch aufgebläht,
platzten die Gallen, und die Schenkel lagen da,
die abgeschmolznen, von des Fettes Hülle frei.
Von diesem Knaben hier erfuhr ich alles dies:
die Opfer zeichenlos, die Deutung bleibt verwehrt! –
Denn mir ist dieser Führer, andren bin ich's selbst. –
Und nur durch deinen Willen duldet dies die Stadt.
Denn Feuerstätten und Altäre sind uns jetzt

besudelt durch der Vögel und der Hunde Fraß
am Leib von Oidipus' gefallnem Unglückssohn.
Die Götter nehmen Opfer und Gebete schon
nicht mehr von uns entgegen, nicht der Schenkel Brand.
Kein Vogel stimmt verheißungsvollen Ruf uns an:
sie fraßen sich am blutigen Saft des Toten satt.
Dies nun, mein Sohn, bedenke! Denn den Menschen ist
gemeinsam allen, daß sie manchmal irregehn.

Auch in dieser Passage erfüllt die Schrift zunächst explizit die Funktion der Nachträglichkeit, denn es wird von etwas berichtet, das der blinde Seher kurz zuvor erfuhr. Und auch hier kehrt das Vogel-Motiv wieder. Aber die Inszenierung, die wir jetzt vor uns haben, erweist sich als ungleich komplexer und paradoxer: Wenn man im Fall von Antigones Bestattungsgestik voyeuristisch einer Szene der Unschuld beiwohnen konnte, so inszeniert hier Schrift eine Schrift-vor-der-Schrift, sie öffnet den Blick auf eine Art Palimpsest, ein mantisches Zeichensystem, das aber signifikanterweise nicht gesehen wird, sondern g e h ö r t : ein Palimpsest aus Lauten und Geräuschen. Um einen möglichst lebhaften Eindruck von diesem anderen Zeichensystem zu vermitteln, reißt und rauht die Schrift ihre Oberfläche gleichsam auf, sie wird auf sperrige Weise körperlich, verwandelt sich in Geräusch, Geschrei, Flattern und Krächzen. Teiresias, in der Regel mit großem Respekt behandelter Vertreter einer uralten mantischen Praxis, tritt hier nicht schlichtweg als Unheilsprophet auf den Plan; vielmehr eröffnet er eine denkbar befremdliche Perspektive auf Kreons Verbot. Er spricht, als sei Polyneikes ein rituelles Opfer, dessen Fleisch nicht auf angemessene Weise brennen und daher von den Göttern nicht akzeptiert werden könne.[67] Das Beunruhigende ist nicht, dass er den mantischen Zeichen einen wie auch immer düsteren Sinn unterlegt; die Zeichen, wie sie ihm durch den Jungen, der ihn führt, zu Ohren kommen, verweisen nicht auf bestimmte unheilvolle Ereignisse in der Zukunft, sie lassen sich nicht als wie auch immer bedrohliche Botschaft entziffern. Das Schockierende und eigentlich Berührende an dieser Rede ist vielmehr das Ausbleiben eines (negativen oder positiven) Sinns, die Unfähigkeit des blinden Sehers, die barbarisierten, verwilderten, schmutzigen Zeichen der Vögel – »Vögel […], die in böser Wut barbarisch krächzten, wirr und wild« – zu lesen oder zu deuten. Da Teiresias zudem darauf insistiert, dass das von ihm Erfahrene auch »uns« angeht – ἡμῖν (V. 1016): die Stadt, die Bürger, die Akteure und wohl auch die Rezipienten –,[68] kommt es dazu, dass wir uns alle der bizarren Körperlichkeit dieser Zeichen, die keine identifizierbaren Zeichen mehr sind, ausgeliefert sehen. Teiresias Erschrecken vor der Unzugänglichkeit der Zeichen wird zu unserem eigenen: Die Vögel, die sonst am Opferaltar mit ihrem Gesang Aufschluss geben, krächzen barbarisch, zerfleischen sich wechselseitig, schwirren und flattern wie verrückt. Und dieser Zerrüttung entsprechen die Opfertiere, deren Gallen platzen, deren Fleisch auf-

spritzt, in der Asche zerrinnt, ohne dass der Rauch wie gewohnt zu den Göttern aufstiege und von ihnen angenommen würde:[69] »Von diesem Knaben erfuhr ich alles dies«, resümiert der Seher seinen Eindruck und verdeutlicht damit, welche Vermittlungen (die Stimme des Jungen, die Geräusche, die Teiresias selber hörte, seine eigene Stimme, und schließlich die Schrift) nötig waren, bevor wir diesen beunruhigenden Text zu Gesicht bekommen: »die Opfer zeichenlos« (ἄσήμων), »die Deutung bleibt verwehrt« (φθίνοτ' ἄσήμων ὄργίων μαντεύματα). Bei Hölderlin heißt es: »Der zeichenlosen Orgien tödtliche Erklärung.«[70]
Wir haben es also mit Undeutbarkeit zu tun – und damit auch mit einem Reflex des literalen Mediums als solchem, kann das Auseinanderklaffen von Zeichen und Bedeutung, die Änigmatisierung des Signifikats doch als ein genuiner Effekt der Schriftkultur angesehen werden, gerade bei einem Meister der Ambiguität wie Sophokles.[71] Aber es geht hier um mehr. Das, was schon beim Leser und erst recht beim Hörer zur Präsenzerfahrung wird, ist weniger die Undeutbarkeit des Geschehens selbst als vielmehr die drastisch inszenierte Zerfleischung des Sinns, die Zumutung, seinem Zerschmelzen und Verbrennen beizuwohnen. Die eleganten Unlesbarkeiten des dekonstruktivistischen Diskurses gewinnen hier, wo Unlesbarkeit noch ihren Preis hat, eine ungeahnte, archaische Intensität, handelt es sich doch darum, die Agonie eines Zeichensystems mitzuverfolgen, das gerade im Zerbrechen seine eigentliche Macht entfaltet. Vergegenwärtigen heißt im vorliegenden Zusammenhang nicht zuletzt, den entsetzlichen, miasmatischen Kern des tragischen Geschehens freizulegen – und dadurch die Hybris von Kreons ›Opferung‹ ein für alle Mal zu offenbaren.[72] Teiresias entpuppt sich so als ein Prophet im Sinne Maurice Blanchots, der die »Dinge mit der konkreten Gewalt des Wortes« bloßlegt, sie »in ihrer Nacktheit« vor uns hinstellt.[73] Die Agonie der Zeichen hat dabei eine strikt natürliche Ursache: Das ›falsche Opfer‹ des Kreon nämlich verhindert, dass die Vögel am richtigen Opfer ihre Zeichenkraft entwickeln; vom falschen Opfer verführt, von seinem Blut besoffen, so wird suggeriert, gebärden sie sich wie Hitchcocksche Vögel: rasend, außer Rand und Band. Mit Blick auf René Girards Opfertheorie lässt sich hier eine mehrfache Abwandlung beobachten: Das kollektive Opfer Polyneikes, der im Zweikampf vom eigenen Bruder niedergestochen wurde, ist noch nicht Opfer genug. Es soll vom Diktator Kreon zur Sühne für den Krieg gleichsam noch einmal und endgültig geopfert werden: Erst durch den Akt der Nicht-Bestattung, dieses, wie sich zusehends herausstellt, misslingende, prekäre Opfer, scheint sich für Kreon das Opferprinzip zu erfüllen. Die Sabotage dieses Opfers durch Antigone erfordert allerdings, in metonymischer Verschiebung, ein weiteres Opfer, und dann, wie sich zeigen wird, immer noch ein weiteres, bis hinein in den engsten Familienkreis des Diktators. Angesichts dieser fatalen Opfermaschinerie fällt es schwer, der Behauptung Glauben zu schenken, »jedes Drama« sei nichts anderes als die »mimetische Reinsze-

nierung eines Opferprozesses«.[74] Da Sophokles in der *Antigone* gerade nicht die kollektiv-kathartischen, sondern die destruktiv-katastrophischen Konsequenzen des Sündenbockmodells betont, tritt in diesem Fall unzweifelhaft die Reflexion an die Stelle der Mimesis, weshalb Girard gut daran tut, sich mehr dem *Ödipus* zuzuwenden als der *Antigone*.[75]

Es lohnt sich an dieser Stelle, einen kurzen Blick auf die Konsequenzen von Teiresias' amorpher Prophezeiung zu werfen. Das Erschrecken über die Unlesbarkeit der Zeichen führt Teiresias jedenfalls in einem ersten Schritt dazu, Kreon zur Umkehr aufzufordern. Er sagt, als sei das Unheil in diesem Moment gerade noch abzuwenden: »Gib nach dem Warner: stich nach dem Erschlagnen nicht! / Den Toten nochmals töten – welcher Heldenmut! / Ich mein' es gut und rede gut: am besten ist's, / auf guten Rat zu hören, wenn er Nutzen bringt« (V. 1029-1032). Auch wenn man nicht wirklich ›versteht‹ – es geht offenbar darum, sofort etwas zu tun, damit die Ordnung der Zeichen und ihrer Lesbarkeit, und das heißt nichts anderes als: die Ordnung der Polis, wiederhergestellt werden kann. Die vieldiskutierte Frage, ob Kreon an dieser Stelle noch der Rest einer Chance zugestanden wird, sein Verhalten und damit den desaströsen Verlauf der Tragödie zu ändern, kann auch hier nicht definitiv beantwortet werden. Man kommt nicht umhin, eine Paradoxie zu beobachten: Einerseits scheint die kommende Katastrophe angesichts der zerrissenen und undurchschaubaren Zeichen am Vogelherd unabwendbar; andererseits ist aber doch auch unzweifelhaft, dass Teiresias – wenn er Kreon zum Nachdenken auffordert, dazu, dem Übel abzuhelfen und nicht in seinem Starrsinn zu beharren – den Regenten noch zur Umkehr bewegen will. Wollte man diese Paradoxie plausibel machen, so liesse sich allenfalls sagen, dass Teiresias in den Versen 1029-1033 seinem Gesprächspartner suggeriert, er könne noch anders handeln, wenn er nur wolle, allerdings müsse er dies sofort tun. Gut fünfzig Verse später, nach einem für beide Seiten höchst unerfreulichen Dialog, der zugleich ein Äußerstes an Spannung erzeugt und in dem Kreon den Seher der Korruption beschuldigt, statt auf seine Warnung zu hören, ist diese Chance verspielt.

Ab Vers 1064 erscheint die Katastrophe dann als definitiv, wenn Teiresias die düsterste seiner Reden beginnt: »Doch du bedenke nun, daß nicht mehr allzu oft / der Sonnenwagen seine Bahn zu Ende läuft, / bis einen du aus deines eignen Blutes Stamm / tot als Entgelt den Toten hingegeben hast / dafür, daß du ein Lebendes hinabgestürzt, / im Grabe schmählich eine Seele hausen lässt, / doch hier behältst, was Todesgöttern zugehört […].« An dieser Stelle gewinnt der Text durch das Medium des Teiresias eine allmächtig-göttliche Dimension. Es ist, als hörten wir eine Stimme aus dem Off, wobei durch die Maske des Sehers auch der Autor mit seinem Wissen vom gesamten Handlungsverlauf und seiner Fähigkeit zur Prolepse vernehmbar wird. So antizipiert das Gekreisch der am Opferaltar wild gewordenen Vögel das von der bevorstehenden Todesserie ausgelöste »Wehgeschrei«

in Kreons Palast.[76] Während Teiresias spricht, vollzieht sich bereits als eine Art *fatum* im Wortsinn dasjenige, wovon hier die Rede ist – wobei die performative, »tödtlichfactische«, katastrophische Kraft der Teiresiasschen Strafrede zusätzlich durch die »Pfeile« verdeutlicht wird, die er seinem Gegenüber »ins Herz geschossen« hat (V. 1085). Im Zuge dieses dialogischen *Agon* erwidert Teiresias auf den ersten Blick anscheinend nur rhetorisch versiert den »Pfeilen«, mit denen Kreon seine Entgegnung begann; bei genauerem Hinsehen aber verwandeln sich dessen gekränkt-metaphorische Pfeile – »Du, Alter, alle wie die Schützen nach dem Ziel / schießt ihr nach diesem Mann […]« (V. 1033f.) – in seinem Mund in performative Pfeile, Pfeile aus Sprache, Realisierungs-Imperative sozusagen, die den Regenten alsbald im Innersten zerstören: »Das sind die Pfeile, die ich, wie ein Schütze, dir / ins Herz geschossen, weil du mich zum Zorne reizt: / sie treffen sicher, ihrer Pein entrinnst du nicht« (V. 1084-1086). Mit dem Aorist des ἀφῆκα (ich habe geschossen) wird der performative Vollzug des Worte-als-Pfeile-Schießens bereits als abgeschlossen dargestellt – wobei es nicht uninteressant ist zu sehen, dass das zugrunde liegende Verb ἀφίημι, das man zunächst mit »entsenden«, »schleudern« übersetzen würde, einerseits sehr oft in Verbindung mit Sprache auftaucht und dann etwas wie »ausstoßen«, »ertönen lassen«, »alle Register ziehen« bedeutet, andererseits aber auch so unverkennbar performative Aktivitäten wie die Auflösung einer Ehe (γάμους) bezeichnen kann. Man wird an ein Wort Heraklits erinnert, das mit den beiden griechischen *bios*-Varianten (βίος = Leben, βιός = Bogen) spielt: »Des Bogens Name ist Leben, sein Werk aber Tod« (Frg. 49).

V

Auf dringendes Anraten des Chorführers versucht Kreon, der sich von der Deutlichkeit der Rede des Teiresias nun doch stark irritiert zeigt, in vermeintlich letzter Sekunde noch, das Schlimmste zu verhindern: Polyneikes zu beerdigen und Antigone aus ihrem Verlies zu befreien. An dieser Stelle äußerster Spannung – tragödientechnisch gesprochen an der Peripetie – stoßen wir auf das fünfte Stasimon, ein Chorlied, nach dem in Theben nichts mehr so sein wird wie zuvor. Es handelt sich um den sogenannten *Hymnos kletikos*, einen Hymnus auf Dionysos, nach Anton Bierl zusammen mit der *Parodos* der *Bakchen* das »eindringlichste Lied, das wir von der griechischen Tragödie auf ihren Gott besitzen«.[77] Wenn das Chorlied, wie Hellmut Flashar betont, »überhaupt die Keimzelle der Tragödie« darstellt,[78] dann wundert es nicht, dass Dionysos, Inspirationsquelle und Schutzgott der attischen Dramatiker, seinen bevorzugten Auftritt in der Chorlyrik hat. Dennoch war Dionysos – trotz oder wegen Nietzsche – lange ein wenig geliebtes Thema der Tragödienforschung, von Werner Jaeger über Louis Gernet bis hin zu Joachim

Latacz. Nicht untypisch für diese Haltung erscheint folgende Bemerkung Oliver Taplins: »there is nothing intrinsically Dionysiac about Greek tragedy«.[79] Seit der Dionysos-Renaissance in den 80er Jahren (ich erwähne nur Manfred Frank, Maria Daraki, Bernhard Böschenstein, Charles Segal, Richard Seaford, Jean-Pierre Vernant und Marcel Detienne),[80] die ihren Vorläufer in Jean Bruns *Le retour de Dionysos* hatte,[81] und insbesondere seit dem von John Winkler und Froma Zeitlin 1990 herausgegebenen Sammelband *Nothing to do with Dionysos?* (mit entschiedenem Fragezeichen) und Anton Bierls ein Jahr später erschienenem Buch *Dionysos und die griechische Tragödie* hat die Stimmung wieder umgeschlagen.[82] Auch die Arbeiten Albert Henrichs' zu den dionysisch-ekstatischen Elementen im tragischen Chor stützen diesen Eindruck.[83] Man neigt im Zuge eines neu entdeckten Interesses für die tragische ›performance‹ mittlerweile eher zu einem »Everything to do with Dionysos«, einer Formulierung, die das alte athenische Sprichwort »Nichts zu tun mit Dionysos« (οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον), um mit Ernst Bloch zu sprechen, bis zur Kenntlichkeit entstellt.[84] Simon Goldhill etwa, einer der Protagonisten der die dionysische Spur verfolgenden Tragödientheorie, sieht das Schwanken des Gottes zwischen Ordnung und Orgiastik, Norm und Transgression auch in den Spannungen und Ambivalenzen der Tragödie widergespiegelt.[85] Andere, wie Charles Segal und Maria Daraki, gehen so weit, Dionysos als quasi-philosophisches Prinzip der Auflösung von Differenzen anzusehen, als »une autre façon de penser«.[86] Um nicht selbst einer dionysischen Begeisterung zu verfallen: Man wird sich trotz der vielfach produktiven Momente einer solchen Tragödientheorie davor hüten müssen, Dionysos als Generalschlüssel für alle hermeneutischen Probleme zu verwenden, den klassisch-griechischen Dramentext allzu strikt in den kultischen Funktionszusammenhang einzubinden und seine ästhetisch-rhetorischen Momente sowie seine komplexen politisch-psychologischen Auseinandersetzungen zu kurz kommen zu lassen.[87] Im Blick auf den Autor der *Antigone* gilt es, ganz besondere Vorsicht walten zu lassen: Zwar spielt Sophokles oftmals mit dionysischen Motiven, er unterzieht sie aber, wie die meisten anderen von ihm behandelten Themen auch, einer gründlichen Paradoxierung und Ambiguisierung, die es gerade verhindern, dass der Text – wie stark seine Aufführung auch immer in den Großen Dionysien verankert gewesen sein mag – als Agent einer religiösen oder politischen Ideologie missbraucht werden kann: und gerade da liegt der Punkt, an dem wir Modernen oder Nach-Modernen uns von neuem für Sophokles zu interessieren beginnen.

Das mag an folgendem Beispieltext deutlich werden (Übersetzung nach Schadewaldt, V. 1115-1152):

> Vielnamiger! Der Kadmeischen Jungfrau Stolz
> Und Zeus', des tief donnernden, Geschlecht,
> Der die berühmte du umhegst, Italia,
> Und waltest in den all-empfangenden,

Der Eleusinischen Demeter Buchten:
O Bakcheus! Der du in der Mutterstadt
Der Bakchischen Frauen, Theba, wohnst
An den feuchten Wassern des Ismenos
Und über der Saat
Des wilden Drachens.

Dich hat über dem zweigipfligen Fels
Gesehen der helle Qualm, wo die
Korykischen Nymphen schreiten,
Die Bakchischen,
Und der Kastalia Naß.
Und es entsenden
Dich der Nyseischen Berge Efeuhänge
Und das grüne Ufer, voll Trauben hangend,
Wenn du unter der unsterblichen
Geleiter Jubelrufen
Thebens Straßen heimsuchst.

Sie ehrst Du vor allen als die höchste
Der Städte mit der blitzgetroffenen Mutter.
Auch jetzt, da von gewaltsamer
Befangen ist die ganze Stadt, von Krankheit –
Komme mit reinigendem Fuß
Geschritten über des Parnassos Hänge
Oder den stöhnenden Sund des Meeres.

Ioh! Der Feuer atmenden
Sterne Chorführer, nächtlicher
Stimmen Aufseher, o Sohn,
Des Zeus Sproß, erscheine,
O Herr, zusammen mit deinen Dienerinnen,
Den Thyiaden,
Die rasend dich die ganze Nacht
Mit Reigen feiern, ihren Herrn
Iakchos!

Dieser Hymnus, der oft als Antithese zum ersten Stasimon gesehen wurde,[88] hebt mit einer durchweg literalen Perspektivierung auf den »vielnamigen« (und auch schwer in die Grenzen einer Definition zu weisenden) Gott Dionysos an. Er leistet seinen Tribut an das kulturelle Wissen, über das man als Grieche des 5. vorchristlichen Jahrhunderts verfügen konnte, er preist ihn als Zeussohn, den eleusinischen Iakchos-Gefährten von Demeter und Kore, bringt ihn mit den korykionischen Nymphen am Parnassos in Verbindung, mit der kastalischen Quelle in Delphi, stellt ihn so als grenzüberschreitenden, vagierenden Gott vor, rühmt ihn aber auch und vor allem als Gott von Theben, seiner Mutterstadt. In diesen ersten

Versen ist es kein gefährlich rasender, erotomanischer Dämon, dem man begegnet, sondern ein Gott der Fruchtbarkeit und der Vegetation – was darauf hindeutet, dass die typisch thebanischen Attribute der Trance, der Manie und der Erlösung für das athenische Publikum und seine Kulterwartungen abgeschwächt werden.[89] Die gelehrte, lexikalische Ebene mit bekannten Gottestopoi wird bei genauerem Hinhören noch von einem anderen, transgressorischen Gestus überlagert. Mit Ortsnamen und Stichworten wie »Buchten«, »Fels«, »Efeuhänge« und »Sund« wird die Weite eines mittelmeerischen Raumes inszeniert, der sich schließlich bis hinein in den Welt-Raum, die kosmische Nacht mit ihren Sternbildern erstreckt. Ein breites Spektrum an Verbindungen und Kompetenzen öffnet sich hier unter dem Namen des Dionysos: einem nicht nur lokalen, sondern auch auf das Universale ausgreifenden Gott wird hier gehuldigt, einem Gott, der auf subtile Weise die Spannungen, die das Stück bestimmt haben, in sich verkörpert.[90] Dass die poetische Raumerzeugung, die des Gottes Universalität verbürgt, an die reale Situation des Festpublikums anknüpfen kann, bestätigt Hans-Thies Lehmann, wenn er betont, um das am Südhang der Akropolis gelegene Dionysostheater habe sich eine beeindruckende panoramatische »Opsis« aus Abhang, Büschen, Felsen und Meer eröffnet, eine »bis zum Horizont sich erstreckende[], quasi-theatrale[] Raumkulisse«.[91] Mittels topographischer Amplifizierung stößt die Hymne, das kulturelle Wissen allmählich hinter sich lassend, so zum Hic et nunc der Theateraufführung vor. Sie stimmt die Zuschauer damit auf jene noch brisantere Präsenz ein, die das Kommen des Dionysos verheißt.[92]

In den letzten beiden Strophen verwandelt sich der Tanzplatz in den Ort einer Epiphanie. Der Chor bestürmt den Gott mit Bitten und Heilrufen und er versucht darüber hinaus, »im Augenblick der entsetzlichsten Spannung«,[93] die erhoffte, reinigende Gegenwart mit den Mitteln des Gesangs selbst herbeizubeschwören: μολεῖν καθαρσίῳ ˛ποδὶ Παρνασσίαν / ὑπερ κλιτύν; »Komme mit reinigendem Fuß / Geschritten über des Parnassos Hänge«, heißt es da, in einer Art protoaristotelischer Anrufung,[94] wobei dem »Fuß« (dessen ›Eile‹ durch zwei daktylische Senkungen angedeutet wird: ποδὶ = vv) hier eine wichtige Funktion zukommt:[95] ›Fuß‹ des herbeigesehnten, herbeieilenden Gottes, dessen Erscheinung unmittelbar bevorsteht, ›Fuß‹ der dionysischen Tanz-Trance und nicht zuletzt auch Vers-›Fuß‹, die Übertragung der Bewegung in das Schriftmedium. Behält die Anrufung ihre Kraft, auch wenn dem Publikum klar ist, dass Kreons Versuch, die tragischen Konsequenzen seines Handelns zu stoppen, zu spät kam?[96] Auch an diesem Punkt kann noch einmal betont werden: Sofern der Präsenzeffekt, der hier und im Folgenden inszeniert wird, gelingt – und eben dies versuche ich zu zeigen –, beweist er seine Wirksamkeit gerade darin, dass er das kontextuelle Wissen um die Vergeblichkeit des Liedes, das antike Zuschauer und moderne Leser teilen, jene latente Ironie, vergessen lassen kann. In dem Moment, in dem dieses Lied

anhebt und die aktuellen Wechselreden des Stückes hinter sich lässt, erscheint es wider alle Vernunft als möglich, dass der Gott k o m m t, ja in dem Lied selbst, wenn es nur intensiv genug gesungen wird, wird dieses Kommen schon Vers für Vers Ereignis. Den ›kommenden Gott‹, wie ihn Hölderlin genannt hat, »der unaufhörlich zwischen Präsenz und Absenz schwankt«, kennen die Thebaner als Dionysos' *Katharsios* und Dionysos' *Lysios*, als solchen verehren sie ihn, da nur er, wenn überhaupt, eine Rettung in Aussicht stellt: »sein Geburtsort kann seine Parusien nicht vergessen«.[97] Vor allem die letzte Strophe (die zweite Antistrophe) mit ihren komplexen choriambisch-daktylischen Verschränkungen,[98] ihren Alliterationen und Parallelismen darf als ein Meisterstück jener suggestiven Magie angesehen werden, die sakrale Gegenwärtigkeit weniger andeuten, als spürbar, erfahrbar machen will. Der Gott wird auf einmal als *Choragos*, als Chorführer – jedes, auch d i e s e s Chores – apostrophiert, und das Bild von den »feueratmenden Sternen« (πῦρ πνειόντων / […] ἄστρων)[99] spielt nicht mehr nur auf die unheimliche, chimärische Natur des Dionysos an, seine universale Macht, sondern auch auf die Macht dessen, der spricht und der mit seiner Stimme verzaubert. Poesie wie diese vergisst gleichsam den Sinnzwang der Schriftkultur und entdeckt die phonetisch-rhythmische Lautlichkeit ihrer oralen Ahnen wieder. Man versuche einmal, das hier Geschriebene gleichsam mit den Augen zu ›hören‹: Ἰὼ πῦρ πνειόντων / χοράγ' ἄστρων, νυχίων / φθεγμάτων ἐπίσκοπε […] und vor allem: ὦναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις / Θυίαισι, ἁί σε μαινόμεναι πάννυχοι / χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἴακχον. Während der Chor von den verzückten Bacchantinnen singt, die Dionysos schon in ihrer Mitte haben, erliegt er selbst der schwingenden Erotik des »sais« und »ais« und genießt in der Trance des Tanzes seine Gegenwart.[100] Friedrich Kittler schreibt im ersten Band seines Opus *Musik und Mathematik:* »442, als die Städter oder Dörfler Attikas dies letzte Chorlied aus der *Antigone* hörten, sollen sie vor Schmerz und Seligkeit vergangen sein«.[101]

VI

Wir sehen, wie das bislang immer wieder beobachtbare Spiel von Präsenz und Absenz im Dionysos-Lied auf eine paradoxe Spitze getrieben wird: Denn alle Zuschauer wissen, wie das Stück zu Ende geht, alle sind sich auch der kultischen Anwesenheit des Gottes im Rahmen der Großen Dionysien bewußt – und so besagt die Paradoxie dieser Beschwörung nichts anderes, als dass derjenige kommen soll, der schon da ist, dass derjenige Rettung bringen soll, von dem man schon weiß, er werde die Stadt nur mittels einer menschlichen Katastrophe von ihrem Miasma befreien.[102] Bierl sprach deshalb von einer »metatheatralische[n] Dimension«.[103] Wir sehen weiterhin, dass es der späten, literalen Perspektivierung der Tragödie offenbar

gerade deshalb gelingt, Momente der mythisch-oralen Epoche für Präsenzeffekte zu nutzen, weil diese Art der Präsenz in der ›Moderne‹ der Polis hochgradig gefährdet ist. Drei verschiedene solcher Momente sind es, die wir analysiert haben: (1) den Versuch, das Bestattungsritual wider alle pragmatische Vernunft zu vollziehen – in einer historischen Phase, in der die Polis, Nicole Loraux zufolge, immer mehr zur funeralen Pathosbegrenzung und Privatisierung tendierte und damit die Frauen, besonders die Mütter, aus der Öffentlichkeit vertrieb;[104] (2) den Versuch, die Kunst des Auspiciums zu einem Zeitpunkt auszuüben, in dem die Hybris politischen Handelns die Kapazitäten der archaischen Mantik und Semantik zu überfordern droht; (3) den Versuch, sich des Beistands des Dionysos in einer Situation äußerster Bedrängnis zu versichern, in der alles andere näher zu sein scheint als gerade dieser Gott. Die Vergegenwärtigungsmotive und -energien werden, so zeigte sich, im Rahmen der entwickelten Literalisierung aus einem präliteralen Kontext bezogen, der der städtischen, ›apollinischen‹ Kultur mit seinen traditionell-ländlichen Elementen, seiner Verwurzelung in Familienstrukturen und seinen dionysischen Riten schon einigermaßen fremd geworden ist.[105] Beim Aufbau dieses komplexen Spannungsfelds mit seinen Überschneidungen und Umbesetzungen spielen die oft bei Sophokles, besonders an der *Antigone*, beobachteten Ambivalenzen, Paradoxien und Doppelbödigkeiten eine wichtige Rolle,[106] da sie eine strikt sinnorientierte Lektüre immer von neuem unterlaufen – und so zugleich einen Freiraum schaffen für die Wahrnehmung der ›Oberflächen‹ des Textes, des vergegenwärtigenden Potenzials seiner Rhythmen, Tropen und rhetorischen Figuren. Durch die implizite Kritik an ›Geschriebenem‹ – im Rahmen des juridischen Konflikts zwischen Kreon und Antigone – sensibilisiert der Text schon auf der semantischen Ebene für präliterale Alternativen und eröffnet dann vor allem durch seine Sprachkraft die Möglichkeit der Imagination oral geprägter Szenen, ihrer reizvollen Andersheit und oft schockierenden Intensität: eine tendenziell paradoxe Struktur, da hier, wie später auch bei Platon im *Phaidros*, gerade das Schriftmedium dazu benutzt wird, außer-, semi- oder aliterale Praktiken wie etwa die *phoné*, die Spontaneität von Rede und Gegenrede, mit einem so wohlwollenden wie nostalgischen Blick zu betrachten. Es ist, als könne man sich erst auf dem sicheren Gelände der Schriftlichkeit darüber klarwerden, was im Zuge des Medienwandels verlorenging, so dass dann auch die vermeintlich ›nachträgliche‹ Schriftlichkeit zu dem Ort wird, an dem so etwas wie ›Mündlichkeit‹, ›Mythos‹ oder ›orale Kultur‹ erst eigentlich entsteht. Wenn die Schrift in der Lage ist, oral konditionierte Präsenzen welcher Art auch immer zu erzeugen oder uns Leser doch zumindest solche Gegenwärtigkeiten halluzinieren zu lassen, wird man sich im Streit Platon/Derrida nicht beruhigt auf eine der beiden Seiten schlagen können:[107] Es lässt sich dann weder die Präsenz als logozentristische (will sagen: ›schlechte‹) Illusion brandmarken, mit der Begründung, die Schrift gehe der Stimme voraus und nicht umgekehrt, das Gedächtnis

mit seinem Spiel aus Erinnern und Vergessen sei jeglicher ›Anwesenheit‹ gegenüber primär; noch kann es angehen, in der Nachfolge des Thamus-Theuth-Gesprächs ausschließlich der oralen Präsenz das Wort zu reden und die Schriftlichkeit auf Grund ihrer Unfähigkeit, hic et nunc Rede und Antwort zu stehen, abzuwerten – zumal man die *techné* der Schrift doch, mit mehr oder weniger Erfolg, auch nach dem ›Ende‹ der Gutenberg-Galaxis recht bereitwillig nutzt.

Die Leistung des Sophokles in der *Antigone* wird von einer nicht nur jahrhunderte-, sondern jahrtausendelangen Rezeptionsgeschichte dokumentiert. »Die Nachwirkung der *Antigone* ist unermesslich«, betont Hellmut Flashar.[108] Die außergewöhnliche Kanonizität dieser wohl am häufigsten aufgeführten antiken Tragödie in Deutschland spiegelt sich in unzähligen Übersetzungen, Adaptionen, Bearbeitungen und auch in der wissenschaftlichen Literatur. Dem ist kaum etwas hinzuzufügen – in unserem Zusammenhang vielleicht nur, dass es auch zu den Leistungen dieses Stückes zählt, trotz der gezielten Einbeziehung oral-mythischer Praktiken und ihrer Nutzung für das, was wir die Präsenzeffekte in der *Antigone* genannt haben, jede Romantisierung dieser Motive und ihrer Protagonisten zu vermeiden. Zu dieser Leistung gehört aus dieser Perspektive nicht zuletzt, das Scheitern oder Zerbrechen einzelner solcher Praktiken in eine die literalen Möglichkeiten bis zum äußersten herausfordernde Darstellung zu verwandeln, eine Darstellung, die es uns erlaubt, gerade in dem Moment so etwas wie Präsenz zu erfahren, in dem Präsenz endgültig verloren zu sein scheint. Wenn Hans Ulrich Gumbrecht Recht hat und das heutige Interesse für die *produção de presença* – wie er sie nicht zufällig mit einem brasilianischen Begriff benennt – lasse sich als »Reaktion« auf eine »allzu cartesianisch gewordene Alltagumswelt« verstehen,[109] so bietet sich eine Anknüpfungsmöglichkeit an die gegenwärtige Debatte. Denn auch heute gilt es, angesichts einer Sinnlastigkeit, die die Literaturwissenschaften da und dort schwerfällig gemacht haben, wieder an jene anderen, ›körperlichen‹ Qualitäten zu erinnern, die uns auch und gerade dann an Texten faszinieren, wenn wir nicht mehr sicher sind, was sie bedeuten.

Anmerkungen

1 Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches II,1,189, in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, Bd. 2, S. 462f. Vgl. auch Friedrich Kittler: Musik und Mathematik. Bd. 1: Hellas. Teil 1: Aphrodite. München 2006, S. 98f.

2 George Steiner: Von realer Gegenwart (engl. 1989). München 1990; Jean-Luc Nancy: The Birth to Presence. Stanford 1993; Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt/M. 1994; Gerhard Huber: Eidos und Existenz. Umrisse einer Philosophie der Gegenwärtigkeit. Basel 1995; Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002; Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des

Performativen. Frankfurt/M. 2002; Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt/M. 2003; Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz (engl. 2004). Frankfurt/M. 2004; Martin Andree: Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung). München 2005; Lambert Wiesing: Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt/M. 2005.

3 Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. 1988.

4 Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik (Anm. 2), S. 99; hier wird das Begriffspaar mit dem Hinweis eingeführt, »Sinnkultur« stünde »der neuzeitlichen Kultur«, und »Präsenzkultur« der »mittelalterlichen Kultur« nahe. Vgl. auch ders.: Ten Brief Reflections on Institution and Re/Presentation, in: Gert Melville (Hg.): Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart. Köln 2001, S. 69–75.

5 Vgl. Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik (Anm. 2), S. 117–119.

6 Ebd., S. 34.

7 Pseudo-Longinos: Vom Erhabenen. Griechisch und Deutsch von Reinhardt Brandt. Darmstadt 1983. Vgl. zu dem Aspekt der »Vergegenwärtigung« im Zusammenhang mit der φαντασία: Ulrich J. Beil: Rhetorische Phantasia. Ein Beitrag zur Archäologie des Erhabenen, in: arcadia 28 (1993), S. 225–255; auch ders.: Phantasie, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 6 (2003), Sp. 927–943.

8 Roland Barthes: Die Lust am Text (frz. 1973). Frankfurt/M. [7]1992, S. 97f.

9 Vgl. Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik (Anm. 2), S. 119. Dieter Mersch hebt die Momente »Intensität« und »Einmaligkeit« hervor: Mersch, Was sich zeigt (Anm. 2), S. 27.

10 Vgl. auch Roland Barthes und seine Bemerkungen zum *punctum* bei der Betrachtung einer Fotografie, in: ders.: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M. 1989; hierzu: Michael Fried: Barthes's *Punctum*, in: Critical Inquiry 31/3 (2005), S. 539–574; Momente emotionaler Intensität wurden neuerdings vorwiegend im Bereich des Films untersucht: vgl. etwa den Band von Matthias Brütsch u. a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005; darin vor allem die Beiträge von Raymond Bellour (»Das Entfalten der Emotionen«) und Thomas Elsaesser (»›Zu spät, zu früh‹. Körper, Zeit und Abstraktionsraum in der Kinoerfahrung«); vgl. auch den Band von Oliver Grau, Andreas Keil (Hg.): Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound. Frankfurt/M. 2005.

11 Den Begriff des Halluzinierens oder der »Halluzinierbarkeit« verwendet Friedrich Kittler vor allem im Hinblick auf die Literatur (seit) der Romantik, die den Leser oft »in genau denselben drogierten oder halluzinatorischen Zustand« versetze wie den Helden des Romans (Friedrich Kittler: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999. Berlin 2002, S. 145). Es spricht allerdings wenig dagegen, der Literatur generell ein Potential halluzinatorischer Performanz zuzugestehen, das dafür sorgt, dass wir uns ›ergriffen‹, ›berührt‹, ›emotional angeregt‹ fühlen. Zur Differenz der literarischen ›Vergegenwärtigung‹ und der Präsenzeffekte in den anderen Künsten vgl. auch Seel, Ästhetik des Erscheinens (Anm. 2), S. 208f.: Die »Kunst« der literarischen Texte liege, so Seel, »in der Herstellung einer Sprache, die für ein imaginatives Gelesenwerden empfänglich ist, weil sie sich als ein Instrument unserer Vorstellungen vorstellt – als ein Instrument, das nach den Noten seiner Buchstaben von uns, den Lesern, gespielt werden will«. Literarischer Prosa komme »eine andere Sinnlichkeit – ein anderes ›anderes Erscheinen‹ – als denjenigen Künsten zu, die primär Bild- oder Tonkünste sind« (ebd., S. 209).

12 Zur Dekontextualisierbarkeit vgl. Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, hg. von Karsten Witte. Frankfurt/M. 1985, S. 393: Mit Bezug auf einen Gedanken von B. Balázs, demzufolge wir nicht so sehr Ganzheiten in uns aufnehmen als »kleine Momente des materiellen Lebens«, schreibt Kracauer: »Man betrachte irgendein Element eines solchen Story-Films. Zweifellos hat es die Aufgabe, der Story zu dienen, zu der es gehört; aber gleichzeitig affiziert es uns auch stark, vielleicht sogar in erster Linie, als ein fragmentarisches Moment der sichtbaren Realität, umgeben von einem Hof unbestimmbarer Bedeutungen. Und in dieser Eigenschaft löst sich das Element von dem Konflikt, dem Glauben, dem Abenteuer

ab, dem das Ganze der Story zustrebt. Ein Gesicht auf der Leinwand kann uns als eine ungewöhnliche Manifestation von Furcht oder Glück in seinen Bannkreis ziehen, ganz ungeachtet der Ereignisse, die seinen Ausdruck motivieren.« Vgl. auch Mersch, Was sich zeigt (Anm. 2), S. 18: »Das meint der Ausdruck ›Ekstatik‹: Die spezifische ›Aura‹ des Wahrnehmbaren, der Geschehnischarakter des ›Daß‹ vor dem ›Was‹ […], das *Moment des Plötzlichen und Ereignishaften*, dessen Zeitlichkeit nicht mehr den üblichen Modi zugerechnet werden kann, und das zur Antwort nötigt und darin ebensosehr den Vorrang des Begegnenden bezeugt wie es die Spur eines ursprünglichen Ver-Antwortens trägt.«

13 Im Blick auf das spezifisch literarische ›Erscheinen‹ spricht Seel von »*Partituren* der ästhetischen Wahrnehmung«, die »eine eigens auf ihre Akustik, Gestik und Graphik bezogene Wahrnehmung verlangen« – was nichts anderes heißt, als dass die literarische Präsenz-Wahrnehmung erst mittels dieser »Partitur« – des Textes – erzeugt werden kann (Seel, Ästhetik des Erscheinens [Anm. 2], S. 209f.). Einen interessanten Versuch, sich literarischen Texten von ihrer zeichenhaften Oberfläche her anzunähern (statt, wie üblich, in ihre sinnhafte »Tiefe« einzutauchen), unternimmt Mieke Bals »visuelle Lektüre« von Proust *Recherche*, bei der »Figurationen«, »Photographien«, »visualisierende Effekte« im Zentrum stehen: Mieke Bal: Kulturanalyse, hg. und mit e. Nachw. vers. von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Frankfurt/M. 2006, S. 146–183.

14 Dieter Mersch: Medientheorien zur Einführung. Hamburg 2006, S. 22. An anderer Stelle heißt es: »Überhaupt erweist sich der Medienbegriff als eine dialektische Kategorie: Als Begriff, der eine *Mitte* markiert, entzieht er sich ebenso sehr der Einordnung, wie er *zwischen* die üblichen Unterscheidungen von Aktivität und Passivität, Ermöglichung und Behinderung oder Konstitution und Grenze tritt. Weder Singuläres noch Allgemeines, weder Form noch Materie, weder Gestalt noch Inhalt, weder Figur noch Hintergrund, besetzt er einen unbestimmten Raum, der sich den gewöhnlichen Einteilungen entzieht« (S. 28).

15 Michel Serres: Der Parasit (frz. 1980). Frankfurt/M. ^{2}1984, S. 97.

16 Es sei nicht verschwiegen, dass der Verfasser der vorliegenden Studie nicht Altphilologe ist, sondern Germanist und Komparatist.

17 Die deutsche und die griechische Version werden – wenn nicht anders angegeben – (unter Angabe der Verszahl) zitiert nach: Sophokles: Tragödien und Fragmente. Griechisch und Deutsch herausgegeben und übersetzt von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bayer. München 1966 (Tusculum-Bücherei).

18 Zu Ortlosigkeit/Deterritorialisierung dieses Leichnams vgl. Pierandrea Amato: Antigone e Platone. La »biopolitica« nel pensiero antico. Milano 2006, S. 60: »il corpo esanime di Polinice simbolizza il luogo *delocalizzato* in cui il politico fa comunità senza abbandonare la giustizia.«

19 Der wechselseitige Brudermord mit seinen phallisch-inzestuösen Implikationen ist nur der vorläufig letzte Akt im Familiendrama des thebanischen Königshauses, das bis in die mykenische Zeit, bis zu der Herrschaft des Thebengründers Kadmos und seines Sohnes Labdakos, zurückreicht. Bereits Laios, der Sohn des Labdakos, war wegen eines pädophilen Vergehens von Pelops verflucht worden: er solle niemals einen Sohn erhalten, und wenn, dann solle der Sohn ihn töten. Daran schließt sich die inzestuöse Tragödie des Tyrannen Ödipus an, der unwissentlich seinen Vater Laios tötet und seine Mutter Iokaste heiratet. Dieser frevlerischen, skandalösen Ehe entstammen vier Kinder: Eteokles und Polyneikes, Antigone und Ismene. Um die Regierung von Theben entsteht unter den beiden Söhnen ein erbitterter Streit, in dessen Verlauf Eteokles seinen Bruder Polyneikes aus der Stadt vertreibt. In Argos heiratet Polyneikes die Tochter des Adrastos, um alsbald von dort aus einen Kriegszug – *Sieben gegen Theben* – gegen seinen Bruder zu unternehmen, der mit der wechselseitigen Ermordung der Geschwister endet. »Dies ist der mythographische Kontext, der dem Theaterpublikum Athens bewußt war. In diesen Rahmen baut Sophokles seine Tragödie der Antigone ein. Durchaus bekommt sie eine neue Lesart. Denn in der Sicht des Sophokles herrscht in den Unheilsketten seit den Tagen des Kadmos durchgängig eine Verletzung der Grundmechanismen, durch die Kultur zuallererst Kultur wird«; Hartmut Böhme: Götter, Gräber und Menschen in der »Antigone« des Sophokles, in: Gisela Greve (Hg.): Sophokles. Antigone. Tübingen 2002, S. 93–123, hier 114. In Antigone, in ihrem eigensinnigen Charakter und ihrem latent inzestuösen Verhalten, kehren die fatalen Verstrickungen der kadmischen Genealogie ein letztes Mal wieder,

so dass in ihr selbst Vergangenes und Vergessenes noch einmal körperlich gegenwärtig wird. Wie sehr Kreon in seinem Handeln von der Ablehnung dieser hybrid-inzestuösen Familienverhältnisse bestimmt wird, zeigt neuerdings Kathrin H. Rosenfield im Rahmen einer akribischen Neulektüre der Hölderlinschen Übertragung auf: Antígona – de Sófocles a Hölderlin. Por uma filosofia »trágica« da literatura. Porto Alegre 2000; vgl. auch dies.: Hölderlins *Antigone* und Sophokles' tragisches Paradoxon, in: Poetica 33 (2001), S. 465–502. Gegen den Mainstream der Forschung versucht Rosenfield, angesichts einer bedrohlichen politisch-genealogischen Situation und im Blick auf Hölderlinsche Übersetzungs-›Fehler‹ Verständnis für das Handeln Kreons zu wecken. Sie schreibt (S. 485): »Kreon versucht bei seinem Machtantritt, die Stadt vom Miasma zu reinigen. Er begräbt Eteokles in Ehren und verwendet sozusagen den Leichnam Polyneikos' als Sündenbock, dessen Entehrung und Schwächung gleichzeitig eine exemplarische Distanzierung von den Miasmen der Labdaziden zur Schau stellt.« Dass sich Kreon dadurch freilich seinerseits eines Miasmas schuldig macht, lässt sich dennoch nicht bestreiten.

20 Vgl. George Steiner: Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos (engl. 1984). München, Wien 1988, S. 278.

21 Steiner, ebd., S. 282f., spricht in diesem Zusammenhang von einer »Ästhetik der Abstinenz« im klassischen Drama, die auf paradoxe Weise »Nähe« und Präsenz erzeuge: »Das Fehlen von spektakulärer Handlung und heftigem physischem Geschehen verleiht ›der Welt hinter der Bühne‹ in paradoxer Weise intensive Nähe und bedrängende Qualität. […] Solche Worte und Ereignisse, die sie auf der sichtbaren Szene artikulieren, beziehen eine wilde Stärke und Aktualität gerade aus dem Eindruck dessen, was sie aussparen.«

22 Der Sturm und die Staubwolke schieben sich auch deshalb als Element der Textinszenierung in den Vordergrund, weil sie hinsichtlich einer sinnhaften Deutung seltsam unbestimmt bleiben. Seth Benardete kann nur feststellen, dass das Naturgeschehen Antigone weder bei ihrem Tun hilft noch sie behindert, dass es weniger von Gottes Hilfe zeuge, wie gelegentlich angenommen wurde, als von Antigones unbeirrbarem Richtungssinn: Seth Benardete: Sacred Transgressions. A Reading of Sophocles' *Antigone*. South Bend 1999, S. 54.

23 Vgl. Benardete, ebd., S. 53.

24 Ebd.

25 Steiner, Antigonen (Anm. 20), S. 279.

26 Carol Jacobs: Dusting Antigone, in: Modern Language Notes 111/5 (1996), S. 890–917, hier 902f.

27 Benardete, Sacred Transgressions (Anm. 22), S. 54.

28 Klaus Heinrich: Der Staub und das Denken. Zur Faszination der sophokleischen *Antigone* nach dem Krieg, in: Greve, Sophokles (Anm. 19), S. 25–58, hier 45, betont, »dass der Staub nicht nur ein Requisit in den Händen der Antigone ist, sondern selbst zu agieren beginnt, ja eine eigene intellektuelle Dimension erhält im zweiten Stasimon des Chors […], die in die selbstzerstörerischen Aktionen treibt«.

29 Steiner, Antigonen (Anm. 20), S. 281; vgl. Aischylos: Agamemnon, V. 48–51.

30 Jacobs, Dusting Antigone (Anm. 26), S. 909: »Antigone arrives in place of a mother, in the figure of a mother, an image, barely hidden, then, throughout the tragedy. That figure shocks us into re-imagining maternity and, therefore, mankind.«

31 Zur Schwierigkeit einer begrifflichen Deutung des Vogel-Bildes und den damit verbundenen Zweifeln Steiner, Antigonen (Anm. 20), S. 281: »Antigones schrille Klage bringt Instinkte und Werte zum Ausdruck, die älter, weniger rational sind als der Mensch und menschlicher Diskurs. Kann die πόλις […], die ja prinzipiell artikulierter Rede verpflichtet ist, solche Schreie fassen, ihnen ein angemessenes Echo geben?« Benardete wiederum legt die Schwierigkeiten dar, die diese Textstelle einem Philologen bereiten muss, der sich um eine ›Logik‹ des Bildes und seiner textuellen Umgebung bemüht. Da sich die Widersprüche häufen (Antigone soll menschlich dargestellt werden, aber dazu dient ausgerechnet das Bild eines Tieres; aber auch dies wird nicht ganz konsequent verwendet, denn der Wächter spricht nicht von Nest, sondern von λέχος, einem »Bett«), fällt ein schlechtes Licht auf den Wächter selbst, dem es nicht recht gelingt, Antigone zu ›humanisieren‹: Benardete; Sacred Transgressions (Anm. 22), S. 55.

32 Judith Butler: Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod. Mit einem Nach-Wort von Bettine Menke (engl. 2000). Frankfurt/M. 2001, S. 125. Das Moment der Ortlosigkeit Antigones taucht zuvor bereits bei Jacques Derrida, in seinem 1974 in Paris erschienenen Buch *Glas* auf (Jacques Derrida: Glas. München 2006, S. 169 und 181): Im Hinblick auf Hegels *Antigone*-Deutung spricht Derrida von der »Faszination durch eine im System unzulässige Figur«. Weiter heißt es: »Schwindelerregendes Beharren auf einem Unklassifizierbaren. […] Sichert nicht immer ein aus dem System ausgeschlossenes Element den Möglichkeitsraum des Systems?«

33 Nicole Loraux: Les mères en deuil. Paris 1990, insbes. das Kapitel »Le deuil du rossignol«, S. 87–100. Zu Antigones Identifikation mit dem Vogel, der Nachtigall vgl. S. 95f.

34 Ebd., S. 59: »Bien avant le rite, le cri de la mère, accompagnant la vision du cadaver qui fut un fils […]. Tenir entre ses bras ›ce qui, sanglant, est encore le trésor d'une mère‹.«

35 Zum Schweigen Antigones vgl. Marta Várzeas: Silêncios no Teatro de Sófocles. Lisboa 2001, S. 39f.

36 Jennifer Wise hat davon gesprochen, dass dieser hohe Grad an individueller Kontur, wie er auch etwa in Antigone zum Vorschein kommt, die entwickelte Literalität voraussetzt und noch unter den Bedingungen des Epos undenkbar wäre: »This high level of speech particularization, carried out with such consistency throughout a work, is unthinkable without the aid of writing. Oral composition cannot help but flatten out and homogenize the representation of individual figures' speech – and this regardless of the poet's own sensitivity and artistic genius, which in Homer's case were immense« (Jennifer Wise: Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece. Ithaca, London 1998, S. 48).

37 Friedrich Hölderlin: Anmerkungen zur Antigonae, in: ders.: Sämtliche Werke. ›Frankfurter Ausgabe‹. Historisch-Kritische Ausgabe von D. E. Sattler. Bd. 16: Sophokles, hg. von M. Franz, M. Knaupp und D. E. Sattler. Franfurt/M. 1988, S. 409–421, hier 417f. Vgl. auch Butler, Antigones Verlangen (Anm. 32), S. 100f.: »Worte« üben in der *Antigone* »eine gewisse performative Kraft aus, manchmal sind sie in ihren Folgen offensichtlich gewaltsam, Worte, die entweder selbst Gewalt sind oder aber zu Gewalt führen«.

38 Zur Schrift in der griechischen Antike vgl. vor allem: Eric A. Havelock: Preface to Plato. Cambridge/Mass. 1963; ders.: The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences. Princeton 1982; ders.: The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present. New Haven 1986; ders.: Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution. Mit einer Einl. von Aleida und Jan Assmann. Weinheim 1990; Ian Worthington (Hg.): Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece. Leiden 1996; für unseren Zusammenhang von besonderem Interesse: Wise, Dionysus Writes (Anm. 36).

39 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart 1991, S. 25.

40 Christian Meier: Die Entstehung des Politischen bei den Griechen. Frankfurt/M. 1983, S. 156: »Da konnte es vorkommen, dass der Mythos, den ein Dichter sich vornahm, wesentlich vom Politischen her neu gedeutet wurde […]. Dann ließen sich an ihm Probleme der Gegenwart durchspielen, mehr zentral oder mehr peripher.«

41 Rudolf Pfeiffer: Geschichte der Klassischen Philologie I. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus. München 1978, S. 52: »In der griechischen Welt hat eine ›Tyrannei des Buchs‹ sich nie ausbreiten können, wie es in der morgenländischen oder der mittelalterlichen Welt geschah.« Vgl. auch Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München ²1997. Assmann betont, dass in Griechenland, anders als in Israel, die fundierenden klassischen Texte durchweg mündliche Rede wiedergeben. Von daher steht die griechische Schriftlichkeit in steter (und innovierender) Wechselwirkung mit der Oralität, sie erschließt »keinen heiligen Raum«, verfügt auch nicht über »Heilige[] Schriften«, und ihre Handhabung bedarf von daher »nicht besonderer Bevollmächtigung«; auch wird ihr nicht, wie im Nahen Orient, höchte Verbindlichkeit zugeschrieben (S. 266–268). »Das Besondere der griechischen Situation liegt in einer soziopolitischen Verwendung der Schrift, die am besten negativ zu kennzeichnen ist, als Freiraum, der weder von der weisunggebenden Stimme eines Herrschers noch eines Gottes besetzt ist. Dieses Macht-Vakuum hat

das Eindringen von Oralität in die griechische Schriftkultur begünstigt« (S. 269). Das heißt freilich auch, dass die sinnliche Präsenz, die in der ägyptischen Schriftkultur weit über das mündliche Wort hinaus geht, in der griechischen Schriftkultur via Rhetorik/Poesie erst hergestellt werden muss.

42 Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990; Christian Kiening: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur. Frankfurt/M. 2003.

43 Paul Veyne: Glaubten die Griechen an ihre Mythen? Ein Versuch über die konstitutive Einbildungskraft (frz. 1983). Frankfurt/M. 1987, S. 136: »Das Beispiel der Griechen beweist eine tausendjährige Unfähigkeit, sich von der Lüge loszureißen; niemals haben sie sagen können: ›Der Mythos ist durch und durch falsch, weil er auf nichts beruht‹ […]. Das Imaginäre wird als solches niemals verworfen, als ahnte man insgeheim, daß überhaupt keine Wahrheit mehr übrigbliebe, wenn man es täte.«

44 Vgl. Horst J. Aulitzky: Möglichkeit und Tradition. Das Possibilienproblem in der jüdisch-christlichen Überlieferung. Diss. München 1972.

45 Charles Segal: Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text. Ithaca, London 1986, S. 65f.: »With tragedy, I believe, the role of writing becomes decisive in composition, for tragedy implies a written text, necessary to organise its dense, compact, multimedia performance […]. Indeed, it is possible that the increasing importance of writing in the still largely oral culture of the early fifth century B.C. may have been one of the determinants in the origin of tragedy.« Jennifer Wise weist darauf hin, dass der Gebrauch der Schrift die ersten Tragödien-Autoren befähigte, das poetische Material ganz anders zu handhaben als die oral-epischen Vorgänger. Revolutionär waren die Dramatiker vor allem »in the degree to which they exploited the potentialities of literate modes«; Wise, Dionysus Writes (Anm. 36), S. 11f.; vgl. auch Christoph Menke: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel. Frankfurt/M. 2005, S. 56.

46 Vgl. Segal, ebd., S. 66. Zum kultischen Kontext des athenischen Dramas vgl. neuerdings die detaillierte Darstellung von Christiane Sourvinou-Inwood: Tragedy and Athenian Religion. Lanham u. a. 2003.

47 Derrick de Kerckhove ging so weit zu sagen, »Greek theatre was one of the developments of the phonetic alphabet«; Derrick de Kerckhove: A Theory of Greek Tragedy, in: Sub-Stance 29 (1981), S. 109–128, hier 23.

48 Jesper Svenbro: The »Interior« Voice: On the Invention of Silent Reading, in: John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (Hg.): Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context. Princeton 1990, S. 366–384, hier 379: »The sudden shift in Plato's career from the dramatic genre to the dialogues may actually be seen as the internalization of theater in the book, for the dialogues have a dramatic form«.

49 Vgl. hierzu (neben Dario Sabatucci: Il mito, il rito, e la storia. Rom 1978) vor allem: Froma I. Zeitlin: Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama, in: Winkler/Zeitlin, ebd., S. 130–167, hier 144: »I propose that Thebes functions in the theater as anti-Athens, an other place. If we say that theater in general functions as an ›other scene‹ where the city puts itself and its values into question by projecting itself upon the stage to confront the present with the past through its ancient myths, then Thebes, I suggest, is the ›other scene‹ of the ›other scene‹ that is the theater itself.« Darüber hinaus hält Zeitlin Theben für »the mirror opposite of Athens«, »the shadow self […] of the idealized city on whose other terrain the tragic action may be pushed to its furthest limits of contradiction and impasse«. Der topographische Verfremdungseffekt, den die Wahl Thebens als Ort des tragischen Geschehens erzeugt, ermöglicht zugleich eine Nähe und Gegenwärtigkeit, die die Thematisierung des eigenen Territoriums und seiner politischen Geschichte gerade verhindert hätte.

50 Zu Hegel/Hölderlins *Antigone*-Rezeption vgl. neuerdings: Otto Pöggeler: Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin. München 2004; vgl. auch Changyan Fan: Sittlichkeit und Tragik. Zu Hegels Antigone-Deutung. Bonn 1998. Zu philosophischen Deutungen der *Antigone* vgl. auch P. Montani (Hg.): Antigone e la filosofia (Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann). Roma 2001; C. Willett:

Hegel, Antigone, and the Possibility of Ecstatic Dialogue, in: Philosophy and Literature XIV/2 (1990), S. 268–283; Karin De Boer: Hegel's *Antigone* and the Dialectics of Sexual Difference, in: Philosophy Today 47/5 Suppl. (2003), S. 140–146.

51 Christiane Sourvinou-Inwood: Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophokles' *Antigone*, in: Journal of Hellenic Studies CIX (1989), S. 134–148.

52 Reginald P. Winnington-Ingram: Sophocles. An Interpretation. Cambridge/Mass. 1980; Arbogast Schmitt: Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der ›Antigone‹, in: Antike und Abendland 34 (1988), S. 1–16; Peter Euben: Corrupting Youth. Political Education, Democratic Culture, and Political Theory. Princeton 1997, S. 139–178, und ders. (Hg.): Greek Tragedy and Political Theory. Berkeley 1986; Marc Griffith: Introduction, in: Sophocles, *Antigone*. Ed. by Marc Griffith. Cambridge 1999, S. 1–68.

53 Jacques Lacan: Das Wesen der Tragödie. Ein Kommentar zur *Antigone* des Sophokles, in: ders.: Das Seminar von Jacques Lacan, Buch VII (1959–1960). Die Ethik der Psychoanalyse. Textherst. d. Jacques-Alain Miller (frz. 1986). Weinheim, Berlin 1996, S. 291–343; Derrida, Glas (Anm. 32), bes. S. 162–196; Luce Irigaray: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts (frz. 1974). Frankfurt/M. 1980, S. 266–281; Jacobs, Dusting Antigone (Anm. 26); Butler, Antigones Verlangen (Anm. 32). Zur neueren feministischen bzw. psychoanalytischen Diskussion vgl. auch Cecilia Sjöholm: The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire. Stanford 2004; Diana L. Swanson: An Antigone Complex? The Political Psychology of *The Years* and *Three Guineas*, in: Woolf Studies Annual III (1997), S. 28–44; Nina Lykke: Rotkäppchen und Ödipus. Zu einer feministischen Psychoanalyse. Wien 1993; Rossana Rossanda: Ripensamenti su Antigone (1979–1987–2002), in: Mariangela Ripoli, Margherita Rubino (Hg.): Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo. Genova 2005, S. 115–139.

54 Vgl. Wolfgang Schadewaldt: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes, in: Hermes 83 (1955), S. 129–171; Hellmut Flashar: Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik, in: Hermes 84 (1956), S. 12–48. Zu den Affekten und ihrer komplexen Wechselwirkung mit der intellektuell-kathartischen Dimension auch Andreas Zierl: Affekte in der Tragödie. Orestie, Ödipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles. Berlin 1994. Zum interdisziplinären Horizont des aristotelischen Katharsis-Begriffs jetzt Bernd Seidensticker, Martin Vöhler (Hg.): Katharsis vor Aristoteles. Zum kulturellen Hintergrund des Tragödiensatzes. Berlin, New York 2007.

55 Hierzu vor allem Joachim Küpper: Verschwiegene Illusion. Zum Tragödiensatz der Aristotelischen *Poetik*, in: Poetica 38/1–2 (2006), S. 1–30.

56 Ebd., S. 27: »Um aber die Emotionen als lustvoll zu erfahren und sie nach Ende des Gesehenen wieder hinter uns zu lassen, bedürfen wir genau des Bewusstseins, das nicht zu aktivieren für deren Auslösung notwendig ist, des Illusionsbewusstseins.«

57 Vgl. Richard Sorabji: Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation. Oxford 2000.

58 Vgl. Beil, Phantasie (Anm. 7).

59 Über die hohe kulturelle Bedeutung des Bestattungs- bzw. Totenrituals, nicht nur in archaischen Gesellschaften, sondern auch in der klassischen Antike, vgl. Walter Burkert: Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin, New York 1972, S. 67: »Fast könnte die Kontinuität der Gemeinschaft sich im Totenritual allein bestätigen und erschöpfen; bei manchen Völkern scheint in der Tat im Vergleich zu ihm alles andere weniger wichtig.«

60 Jean-Pierre Vernant: Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland (frz. 1981). Frankfurt/M. 1987, S. 126f. Nach einer Erörterung der Bedeutungen von ἄγος (Befleckung) und ἅγιος (heilig) schreibt Vernant: »Schließlich kann ἄγος selbst nur verstanden werden, wenn seine Bedeutung als Befleckung verknüpft wird mit dem umfassenderen Begriff des tabuisierten Heiligen, einem Bereich, der für den Menschen gefährlich werden kann.« Wenig später heißt es: »Ein vollkommen reines Heiliges kann demnach für uns vollständig abscheulich sein, weil jedes Verhältnis zu ihm die Form einer Befleckung annimmt und uns seinem *agos* ausliefert. Von dieser Art sind die Mächte des Todes« (S. 128).

61 Zum antiken Prophetie- und Orakelwesen im Allgemeinen vgl. u. a. Kai Brodersen (Hg.):

Prognosis. Studien zur Funktion von Zukunftsvorhersagen in Literatur und Geschichte seit der Antike. Münster 2001.

62 Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung von Gherardo Ugolini: Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias. Tübingen 1995.

63 Karl Reinhardt: Sophokles (zuerst 1933). Frankfurt/M. ⁴1976, S. 114.

64 Vgl. Ugolini, Untersuchungen (Anm. 62), S. 188.

65 Die Teiresias-Szene in der *Antigone* hat auch im Vergleich mit anderen tragischen Teiresias-Szenen (*König Ödipus, Bakchen, Phönizierinnen*) besonderes Gewicht: Nur in der *Antigone* wird der Machthaber, wie Ugolini betont, »von den Enthüllungen des Mantis so heftig erschüttert«, dass er seine innerste Überzeugung aufgibt und das Ruder, wenn auch vergeblich, noch herumzureißen versucht: ebd., S. 196–199.

66 Auch wenn es immer wieder Forscher gab, die das skandalöse Verhalten Kreons am Anfang des Stückes, seine Bestattungsverweigerung, relativierten oder teilweise legitimierten, hebt die Mehrzahl doch die Frevelhaftigkeit hervor, die in seinem Handeln liegt. Eine der ernsthaftesten Stimmen unter den ersten ist Sourvinou-Inwood, Assumptions (Anm. 51), S. 134–148, hier 137: »In denying burial to Polyneikes Kreon was not undervaluing funerary cults. He was simply exercising the polis' taken-forgranted right to deny burial to a traitor.« Als repräsentativ für den main stream der Forschung darf demgegenüber die Auffassung von Hellmut Flashar gelten, der betont, Kreon gehe mit seiner antipodischen Bestattungspolitik von Eteokles/Polyneikes deutlich »über die gesetzlichen Bestimmungen Athens im fünften Jahrhundert hinaus, wonach es den Angehörigen freistand, einen Landesverräter außerhalb der heimischen Erde zu bestatten, die Bestattung aber in jedem Fall heilige Pflicht war«: Hellmut Flashar: Sophokles. Dichter im demokratischen Athen. München 2000, S. 64. Schon aus *Ilias* und *Odyssee* wissen wir, welche kaum überschätzbare Bedeutung dem Begräbnis zukam, etwa wenn die Achill im Traum erscheinende Seele des Patroklos ihn, den Freund, beschwört, er möge ihn bestatten, weil ihn sonst die Seelen der Abgeschiedenen am Betreten des Hades hindern könnten (*Ilias* 23,73). Eine vermittelnde Position nimmt Marc Griffith ein, der bemerkt, dass das Bestattungsverbot zwar eine schockierende Anordnung sei, aber keineswegs unerhört oder von vornherein unzulässig: Griffith, Sophocles (Anm 56), S. 29f. Vgl. auch Hans Belting: Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen, in: Constantin von Barloewen (Hg.): Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen. München 1996, S. 92–136.

67 Vgl. Benardete, Sacred Transgressions (Anm. 22), S. 119.

68 Vgl. ebd., S. 120.

69 Vgl. Griffith, Sophokles (Anm. 52), S. 299: »a vivid and repulsive description«.

70 Hölderlin, Antigonae (Anm. 37), S. 371.

71 Wise, Dionysus Writes (Anm. 36), S. 53: »In the dramatic rewriting of Greek mythic material, we find a ›problematic of the signifier‹ which is noticeably absent by comparison in the epic versions. […] In the dramas, however, characters use words that are explicitly ambiguos; the same word means one thing to the speaker, something else entirely to another. In tragic speech, words have lost their Homeric transparency of meaning and have become question marks that must be negotiated within the linguistic system itself.«

72 Im Unterschied zu jenen (wenigen) Forschern, die Kreons Bestattungsverweigerung noch irgendwie für vertretbar halten, beobachtet Robert Parker in der griechischen Antike die generelle Verpflichtung für jedermann, einen beliebigen unbestatteten Leichnam zu beerdigen; er sieht dies in diesem Kontext als eine ganz elementare menschliche Verpflichtung an: »An unburied corpse was an outrage, and one possible consequence was pollution. Sophocles, in the *Antigone* […], offered a remarkable vision of the form that this pollution took: scraps of the corps, dropped by birds of prey on the altars, doused the sacrificial fires, and doomed the city to godlessness.« Parker folgert daraus: »Sophocles' picture of the consequences of denying burial is dramatic and alarming« (Robert Parker: Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion. Oxford 1983, S. 44).

73 Maurice Blanchot: Die prophetische Rede, in: ders.: Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur (frz. 1959). Frankfurt/M. 1982, S. 111–120, hier 119.

74 René Girard: Die verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen (frz. 2002). München 2005, S. 178. Zu jenen mörderischen Übertragungsketten im Zeichen des *genos*, die immer wieder in der Tragödie beobachtbar sind und die schließlich auch zur Konstituierung der griechischen Logik beitragen vgl. Gerald Wildgruber: Genos und Diké. Protologik der Medialität in der griechischen Tragödie, in: Friedrich Kittler, Ana Ofak (Hg.): Medien vor den Medien. München 2007, S. 89–104.

75 René Girard: Das Heilige und die Gewalt (frz. 1972). Frankfurt/M. 1992, S. 104–133.

76 Benardete, Sacred Transgressions (Anm. 22), S. 128: »these ritual lamentations […] recall the barbarcic cries of birds«.

77 Anton Bierl: Was hat die Tragödie mit Dionysos zu tun? Rolle und Funktion des Dionysos am Beispiel der ›Antigone‹ des Sophokles, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N.F. 15 (1989), S. 43–58, hier 50.

78 Flashar, Sophokles (Anm. 66), S. 14.

79 Oliver Taplin: Greek Tragedy in Action. London 1978; vgl. hierzu auch die Kritik von Simon Goldhill: The Great Dionysia and Civic Ideology, in: Winkler/Zeitlin, Nothing to do (Anm. 48), S. 97–129, hier 97–99.

80 Manfred Frank: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Teil I. Frankfurt/M. 1982; ders.: Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Teil II. Frankfurt/M. 1988; Maria Daraki: Dionysos. Paris 1985; Richard Seaford: Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries, in: Classical Quarterly 31 (1981), S. 252–275; Charles Segal: Dionysiac Poetics and Euripides' *Bacchae*. Princeton 1982; Marcel Detienne: Dionysos. Göttliche Wildheit (frz. 1986). München 1995; Bernhard Böschenstein: Frucht des Gewitters. Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution. Frankfurt/M. 1990.

81 Jean Brun: Le retour de Dionysos. Paris 1969.

82 Winkler/Zeitlin, Nothing to do (Anm. 48); Anton F. Harald Bierl: Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und metatheatralische Aspekte im Text. Tübingen 1991; zu dem Komplex Dionysos/Antigone vgl. auch Ulrich Johannes Beil: Dionysos-Reflexionen. Fest und Präsenz in Sophokles'/Brechts *Antigone*, in: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 16 (2006). www.inst.at/trans/16Nr/05_7/beil16.htm (20.11.2006).

83 Z. B. Albert Henrichs: »Why should I dance?« Choral self-referentiality in Greek tragedy, in: Arion 3.1 (1994/95), S. 56–111.

84 Winkler/Zeitlin, Nothing to do (Anm. 48), S. 3 (Introduction): »But if we turn to consider the circumstances of the festivals that centered on the god brought into the midst of the polis and the citizens, then we might propose the contrary – ›everything to do with Dionysos‹«.

85 Simon Goldhill: The Great Dionysia and Civic Ideology, in: Winkler/Zeitlin, Nothing to do (Anm. 48), S. 97–129, hier 126f.

86 Segal, Dionysiac Poetics (Anm. 80), S. 234; Daraki, Dionysos (Anm. 80), S. 232.

87 Vgl. hierzu das entschieden kritische Plädoyer von Scott Scullion: ›Nothing to do with Dionysus‹: Tragedy misconceived as Ritual, in: Classical Quarterly 52.1 (2002), S. 102–137. Scullian betont u. a., »that the regularity with which Sophocles employs ecstatic odes to manifest the deluded euphoria of the chorus suggests that he viewed orgiastic cult as with a certain ironic distance […]. We are clearly in the world of ›as if‹« (S. 136).

88 Vgl. Benardete, Sacred Transgressions (Anm. 22), S. 131f.

89 Zur Differenz des athenischen und des thebanischen Dionysos vgl. Detienne, Dionysos (Anm. 80).

90 Vgl. hierzu Charles Segal: Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles. Cambridge 1981, S. 202: »This Dionysus is both a local and a universal god. […] Dionysus brings together the opposites which have been in tension throughout the play: Olympian and chthonic deities, city and nature, shelter and openess, light and darkness.«

91 Lehmann, Theater und Mythos (Anm. 39), S. 31.

92 Walter F. Otto sieht das »Kommen« des Dionysos im Kultus von sinnlich-körperlicher »Unmittelbarkeit« gezeichnet: »Die einzigartige *Unmittelbarkeit* seines Erscheinens drückt sich bei den allgemeinen Festfeiern durch eine Reihe besonderer Formen aus. Während die anderen

Götter […] ihren Tempel am Festtage unsichtbar betreten, hält Dionysos seinen Einzug leibhaftig, d. h. im plastischen Bilde«: Walter F. Otto: Dionysos. Mythos und Kultus (zuerst 1933). Frankfurt/M. ^{5}1989, S. 77.

93 Ebd.

94 Anton F. Harald Bierl: Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und metatheatralische Aspekte im Text. Tübingen 1991, S. 128: »Falls Aristoteles mit seiner Funktionsbestimmung wirklich recht haben sollte, daß die Tragödie beim Zuschauer eine Katharsis hervorruft, was läge dann näher, als in einer Tragödie, die zu Dionysos' Ehren aufgeführt wurde, Dionysos auch als reinigenden Gott anzurufen?«

95 Zur dionysischen Fuß-Symbolik vgl. Detienne, Dionysos (Anm. 80), S. 89–91: »es kann keinen Zweifel daran geben: Die dionysische Trance setzt beim Fuß an, und zwar mit dem Springen, der ersten Aufgabe des Fußes im dionysischen Bereich.«

96 Griffith, Sophocles (Anm. 52), S. 314, sieht von daher ein stark ironisches Moment in dieser Hymne. Zu diskutieren ist aber, ob dieses Moment die Rezeption des Liedes bestimmen – oder ob es nicht vielmehr vorübergehend ins Unbewusste absinken soll.

97 Detienne, Dionysos (Anm. 80), S. 25, 51.

98 Zu den verwendeten Versschemata vgl. Griffith, Sophocles (Anm. 52), S. 314–317.

99 Segal, Tragedy and Civilization (Anm. 90), S. 204: »Dionysus' chorus of the ›fire-breathing stars‹ opens the ritual spaces of theater and the civic space of the polis to the infinities which lie below.« Bierl, Dionysos (Anm. 94), S. 129, hebt hervor, dass diese Terminologie – Dionysos als Chorführer »feueratmender Sterne« – die »dramenimmanente Rolle« des Gottes als »dramaturgischer ›Katalysator‹« unterstreiche.

100 Dass die sprachliche und rhythmische Intensität dieses Liedes auch unabhängig von unserer Fragestellung wahrgenommen wurde, bestätigt Bierl, Dionysos (Anm. 94), S. 130, wenn er, freilich strikt auf die Aufführungssituation bezogen, schreibt: »Die dionysische Erregung der ekstatischen Gottesverehrung geht schließlich von der Orchestra auf das Publikum über. Mit diesem Stasimon gelingt es dem Dichter, die Emotionen der Zuschauer so zu lenken, daß der stattfindende Umbruch seine maximale tragische Wirkung zu entfalten vermag«.

101 Kittler, Musik und Mathematik (Anm. 1), S. 191.

102 Auf diese und ähnliche Paradoxien in dem Hymnus macht vor allem Charles Segal in seiner ausgezeichneten Deutung aufmerksam: Segal, Tragedy and Civilization (Anm. 90), S. 200–206, hier 205: »Here the ritual form of tragedy once more shows its capacity to embrace its own negation. The worship of Dionysus through choral dance in both the first and the last odes mirrors back the worship of Dionysus which is enacted in the performance itself, the dramatic festival held under the patronage of the god.«

103 Bierl, Dionysos (Anm. 94), S. 111–119.

104 Loraux, Les mères en deuil (Anm. 33), S. 116f.: »C'est ainsi que la politique entend domestiquer l'excès féminin«.

105 Vgl. Wise, Dionysus Writes (Anm. 36), S. 110, wo sie versucht, Kategorien von Bachtin und Nietzsche auf die kulturellen Gegensätze des post-homerischen Griechenland anzuwenden.

106 Zu diesen immer von neuem erörterten Ambiguitäten in der *Antigone* vgl. vor allem Segal, Tragedy and Civilization (Anm. 90), S. 152–206; dann auch Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet: Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Paris 1972, S. 35: »Le terme *nómos* désigne chez Antigone le contraire de ce qu'en toute conviction Créon appelle *nómos* et l'on pourrait […] déceler la même ambiguité dans les autres termes qui tiennent une place majeure dans la texture de l'œuvre: *philos* et *philía*, *kérdos*, *timé*, *tólma*, *orgé*, *deinós*.« Ähnlich schreibt Wise, Dionysus Writes (Anm. 36), S. 54: »The conflict in *Antigone* stems directly from mutually incompatible definitions of law and duty. No single and certain referent for *nomos* (law, custom) is attainable; the word has become an abstract problem for analysis.« Zu Ambiguität und Vieldeutigkeit der Tragödie vgl. auch Lehmann, Theater und Mythos (Anm. 39), S. 24.

107 Zur Kritik an Derridas Platonkritik vgl. neuerdings Dieter Mersch: Präsenz und Ethizität der Stimme, in: Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/M. 2006, S. 211–236, hier 222–225.

108 Flashar, Sophokles (Anm. 6), S. 77.
109 Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik (Anm. 2), S. 136.

MARC-AEILKO ARIS

Quid sumit mus?

Präsenz (in) der Eucharistie

Als in den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts Herr Eberhard, der Pfarrer von St. Jakob in Köln, um der Wegzehrung willen zu einem Kranken gerufen wurde, hatte die aus der Römerzeit stammende Hohe Straße zumindest dies mit ihrem heutigen Aussehen gemein, dass sie eng und überfüllt war, so eng, dass die Lastesel, die sie durchquerten, mit der einen Seite ihrer Last an den Mauern scheuerten, mit der anderen aber den Durchgang für etwelche Passanten behinderten. Der Ministrant, der dem Pastor mit einem Licht voranging, stieß bald die Esel und ward von ihnen gestoßen, so dass der schon in die Jahre gekommene und darum etwas hinfällige Pastor fürchten musste, mitsamt der Pyxis, die er trug, gleichfalls angerempelt und in den Dreck gestoßen zu werden, dies umso mehr, als kein Mensch in Sicht war, der ihm mit Gewalt den Weg hätte bahnen können. Und die Esel verstanden offensichtlich nicht, worauf der vorausgehende Ministrant, das Licht und das goldene Gefäß in den Händen des Priesters hinweisen sollten. Doch der, den er in Händen hielt, säumte nicht, ihm einzugeben, was zu tun sei, so dass er, gleichsam von der Hand in den Mund, in die Worte ausbrach: »Was ist? Was tut ihr, ihr Esel. Bemerkt ihr nicht, wen ich in den Händen trage? Bleibt stehen, beugt Euch herab, gebt die Ehre Eurem Schöpfer. In seinem Namen befehle ich euch«. Die so durch den verbalen Hinweis belehrten Esel gehorchten, blieben stehen und fielen mühsam auf die Knie, ohne dass einer von ihnen seine Last verloren hätte. Der Pastor aber, der ob des Gehorsams der *bruta animalia* und ob der Tatsache, dass kein Sack ihnen beim Genuflex vom Rücken glitt, sich verwunderte, pries Gott und konnte passieren.[1]

Der, der diese Geschichte erzählt und, wenn er schon nicht als Augenzeuge gleichzeitig dabei, so doch, wie er betont, wenigstens am gleichen Ort war, als er in seiner nur wenig später absolvierten Studienzeit die Hohe Straße mehr als einmal durchquert hat (*in Stratam Altam et angustam, quam ego saepius ambulavi*), ist Caesarius von Heisterbach (1180 bis ca. 1245).[2] Er gibt damit wieder, was *usque hodie,* das heißt ca. dreißig Jahre später in der Zeit zwischen 1219 und 1223, als er den *Dialogus Miraculorum* verfasst hat,[3] in Köln lebendig erinnert wird, und

er tut dies im umfassenderen Rahmen seines *Dialogus,* um zu zeigen, worin die *tentationes*, die Zwickmühlen, bestehen, in die Menschen, um ihre Glaubensstärke zu erweisen, geraten können.

Das Eselswunder freilich taugt offensichtlich besser für einen anderen Zusammenhang, aus dem heraus Caesarius auch darauf verweist. In der *De sacramento corporis et sanguinis Christi* überschriebenen neunten Distinctio seines *Dialogus* veranschaulicht er in 67 Kapiteln das, was er für die zentralen Lehrstücke der Eucharistietheologie hält, dass nämlich unter der Gestalt des Brotes das *verum corpus Christi natum ex Virgine* und unter der Gestalt des Weines der *verus eius sanguis* seien, und dass wer würdig kommuniziert Gnade, wer aber unwürdig kommuniziert Strafe verdiene.[4] Die Esel, die freilich erst darauf hingewiesen werden müssen, dass ihnen auf der Hohen Straße zu Köln der begegnet, der einst die Straßen Jerusalems durchschritt, dienen zum Exemplum dafür, dass *nos homines tam tepidi*, wir Menschen so lau hinsichtlich des *sacramentum* seien, wo doch die *bruta animalia, vermes et reptilia*, die vernunftlosen Tiere, Gelaich und Gewürm, in ihm ihren Schöpfer erkennten.[5] Sensibler als die Esel erweisen sich da etwa jene Rinder, die mit dem Pflügen des Feldes an der Stelle einhielten, wo Kirchendiebe einen Tabernakel mit der in ihm geborgenen Pyxis vergraben hatten;[6] sensibler und zugleich tatkräftiger gar die Bienen, die der Hostie, die zur Abwendung eines Bienensterbens in ihren Stock gelegt worden war, einen Altar sowie eine Kapelle mit Glockenturm errichteten, *in laudem Creatoris bombizantes* – summend zum Lobe des Herrn;[7] am sensibelsten aber die Mäuse in Eberbach, die selbst nicht konsekrierte Hostien nur soweit anknabberten, dass sie die eingeprägten Buchstaben und die Darstellung des Gekreuzigten nicht versehrten.[8]

Im Exemplum demonstrieren so die *bruta elementa, in quibus anima motabilis est* die *gloria sacramenti*,[9] dessen Präsentialität unter Theologen zu dieser Zeit ungleich umstrittener ist, als es Caesarius von Heisterbach erkennen lässt, zumal dann, wenn die *animalia* das *sacramentum* nicht nur verehren, sondern verzehren.[10] Dass solches nicht ausblieb, belegen in den Poenitentialia des Frühmittelalters die drakonischen Strafmaßnahmen, derer ein Priester gewärtig sein musste, wenn durch seine Unachtsamkeit eine Hostie den Mäusen zum Opfer fiel.[11] Vermittelt unter anderen über das *Decretum* des Burchard von Worms bleiben diese Strafandrohungen auch im *Decretum Gratiani* wirksam.[12] Caesarius deutet diese Diskussion nur an, wenn er im Anschluss an das Wunder von den unterscheidungsfähigen Mäusen, seinen Dialogpartner, den Novizen, fragen lässt: *Quid est, quaeso, quod mures vel vermes in sacramento altaris comedunt* (»Was ist es, was Mäuse oder Würmer am Sakrament des Altares verzehren«)?[13] Seine Antwort: *Species tantum*, nur die äußere Gestalt des Sakramentes,[14] gibt zwar eine der theologischen Positionen wieder, die zu seiner Zeit entwickelt waren, widerspricht aber dem realistischen Sakramentenverständnis, das seinen eucharistischen

Exempla zugrunde liegt, demzufolge das *Corpus Christi* im Sakrament eben das *corpus Domini, quod natum est de Virgine et pro te passum in cruce* sei.[15] Die in der Antwort vorgenommene Differenzierung, dass Christus selbst unberührbar sei und nur in der Medialität der äußeren Gestalt des Sakramentes berührbar werde, *mediante specie*,[16] schränkt zugleich die Gegenwärtigkeit als eine vermittelte ein und unterläuft den in den Exempla vorausgesetzten Realismus.
Solchem Realismus hätte die Antwort entsprochen, die Petrus Comestor (gest. 1179) referiert: *Dicunt quidam, quod corpus roditur et comeditur a mure sicut et ab homine*.[17] Sie wird etwa in dem Gilbertus Universalis (gest. 1134) zugeschriebenen Paulinenkommentar damit begründet, dass der, der es zugelassen habe, von den ungläubigen Juden angespieen und gegeißelt zu werden, es ebenso zulassen könne, von seiner Kreatur, die ja grundsätzlich als rein angesehen werden müsse, angeknabbert zu werden.[18] Eine Maus oder ein anderes Tier sei jedenfalls reiner, wie Praepositinus von Cremona referiert, als der sündige Mensch oder ungepflegte liturgische Gefäße.[19]
Die zur Begründung dieser Auffassung herangezogene Identifikation des im Sakrament gegenwärtigen Christus mit dem geschichtlichen Jesus liegt dem identitätsontologischen Sakramentenverständnis zugrunde, das im 9. Jahrhundert der Abt von Corbie, Paschasius Radbertus – zu seiner Zeit mit dieser Position freilich weitgehend isoliert – vertreten hat.[20] In der auf Bitten des Abtes Warin von Corvey verfassten und in einer überarbeiteten Fassung Karl dem Kahlen gewidmeten Schrift *De corpore et sanguine domini* beantwortet Paschasius anhand des liturgischen Ritus der Eucharistie die Frage, wie die im gläubigen Bekenntnis formulierte Behauptung, Christus sei im Sakrament der Eucharistie gegenwärtig, zu denken sei. Dabei gibt er das platonisch-augustinische Bilddenken zugunsten einer Identitätsbehauptung zwischen dem geschichtlichen Jesus und dem sakramental gegenwärtigen Christus preis.[21] Die ontologische Identität aller mit dem terminus *Corpus Christi* bezeichneten Phänomene sieht er im Willensakt Gottes, wie er sich in den Einsetzungsworten Christi äußert, hinreichend begründet.[22]
Eine Paschasius gegenüber gegensätzliche Auffassung vertritt sein klösterlicher Mitbruder Ratramnus von Corbie, unabhängig davon, ob seine Schrift als Antwort auf Paschasius und damit als der Beginn des sogenannten Ersten Abendmahlsstreits verstanden werden muss.[23] Ratramnus antwortet in seiner Schrift auf die Frage Karls des Kahlen, ob der Empfang des Leibes und Blutes Christi in einer liturgischen Feier als Glaubenswirklichkeit oder als geschichtliche Tatsache *(in mysterio an in veritate)* zu verstehen sei.[24] Seine Antwort, dass die eucharistischen Gestalten ihrer Sichtbarkeit nach Leib und Blut Christi bedeuten, ihrem durch göttliche Setzung vermittelten nicht sichtbaren Gehalt nach aber als Selbstteilgabe Christi zu verstehen seien, widerspricht der Identitätsontologie des Paschasius.[25] Entsprechend ist nach Ratramnus die begriffliche Unterscheidung zwischen dem

geschichtlich tatsächlichen und dem sakramentalen Leib Christi in deren unterschiedlicher Seinsweise begründet, ohne dass dadurch die reale Gegenwart Christi im Sakrament als solche verneint würde.[26] Schon vor Ratramnus hatte Gottschalk von Sachsen ausdrücklich gegen Paschasius argumentiert, dessen Auffassung sei in der Tradition nicht belegt.[27] Darüber hinaus wendet Gottschalk mit einer Disjunktion aus der Grammatik ein, Paschasius unterscheide nicht zwischen der Rede vom Leib Christi als solchem *(naturaliter)* und der Rede vom Leib Christi unter bestimmten Hinsichten *(specialiter)*. Er übersehe damit, dass die Einheit des Leibes Christi als solchen durch die von Jesus selbst schon im Einsetzungsbericht angewandten sprachlichen Unterscheidungen nicht gefährdet werde.[28] Vielmehr stelle er mit seiner Identitätsbehauptung zugleich die Einmaligkeit und Endgültigkeit der geschichtlichen Erlösung durch Christus in Frage.[29]

Rücksichtlich dieser Einwände, die im Zweiten Eucharistiestreit aufgenommen aber in substanzontologischer Hinsicht nicht vertieft wurden, konnte auch die radikalrealistische Beantwortung der Frage *Quid sumit mus?* nicht überzeugen und führte nicht selten zum Eingeständnis der Ratlosigkeit. Petrus Lombardus betont zwar, dass *a brutis animalibus corpus Christi non sumitur*, bekennt aber auf die Frage, was die Maus esse, lediglich: *Deus novit*.[30] Ein Hugo von St. Victor zugeschriebener Kommentar zu den Paulusbriefen ergänzt *forsitan nisi accidentia, quae ibi sunt*.[31] Omnibonus, Kanonist und Bischof von Verona in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ist zwar überzeugt, dass der Leib Christi aufhört an der Stelle zu sein, wo die Maus ist *(desinit esse ibi)*, für die Frage, was die Maus aber dann zu sich nehme, hat er nur noch ein *Nescio* übrig.[32] Robert von Melun (gest. 1167) dagegen weiß mit Petrus Lombardus immerhin, dass die Maus nicht den Leib Christ isst, was sie aber isst, sei *aliquid aliud*.[33] Gemeinsam ist den Genannten die Überzeugung, dass die Gegenwart Christi im Sakrament im Angesicht bzw. Maul der Maus nicht fortdauert, Gott diese Entehrung der Gestalten des Sakramentes aber zulässt, um nachlässige Priester zu größerer Sorgfalt im Umgang mit der Hostie zu bekehren. Unterschiedlich sind dabei jedoch die Erklärungsmodelle, mit deren Hilfe der Leib Christi gleichsam vor der Maus in Sicherheit gebracht wird, mithin seine Absenz theologisch gesichert werden kann, sei es nämlich durch die Vorstellung, der eucharistische Christus werde entrückt und die substanzlos anwesend bleibenden Akzidentien würden – einer optischen Täuschung vergleichbar – durch die Maus verzehrt;[34] sei es durch die Behauptung einer *divino miraculo* bewirkten rückläufigen Transsubstantiation, durch welche die Substanz des Brotes wiederhergestellt wird.[35] Beide Auffassungen werden schon in den sie diskutierenden frühscholastischen Traktaten als unbefriedigend zurückgewiesen[36] und folgenreich für die Theologiegeschichte von Thomas von Aquin verworfen.[37]

Was gläubiges Empfinden vermieden sehen wollte, dass nämlich der eucharistische Leib Christi durch eine Maus versehrt werden könne, musste daher durch die

Verfeinerung der Unterscheidung zwischen dem, was am Sakrament sichtbar ist und dem, was daran nicht sichtbar ist, theoretisch gewonnen werden. Theologen, die sich überhaupt zu einer Antwort aufschwingen, und ihnen folgend Caesarius von Heisterbach, differenzieren daher, im Anschluss an Augustinus zwischen der sichtbaren äußeren Gestalt des Sakramentes *(species)*, die mit den Sinnen wahrgenommen werden kann *(videtur)*, und dem Leib Christi als der durch das Sakrament bezeichneten Wirklichkeit *(veritas)*, die mit dem Verstand erfasst wird *(intelligitur)*, und beziehen sich damit auf das dreigliedrige augustinische Zeichenmodell.[38] Sie überwinden damit den sakramentalen Substanzontologismus des Paschasius Radbertus und konstituieren durch die Relationalität des Zeichensystems zugleich den Gläubigen als Erkenntnissubjekt. Ein Ansatzpunkt für diese Differenzierung wird schon in der Auseinandersetzung mit der Eucharistieauffassung Berengars von Tours bei Alger von Lüttich (gest. 1132) gewonnen, wenn er die als Argument gegen die tatsächliche sakramentale Gegenwart Christi vorgebrachte Beobachtung, dass die Hostie Veränderungsprozessen unterworfen ist oder eben von einer Maus gefressen werden kann, entkräftet. Dergleichen betreffe eben nur die *species* des Sakramentes, nicht aber seine *substantia*, »Christus selbst nämlich, von dem wir ganz sicher wissen, dass er unversehrt im Himmel bleibt, was auch immer an seinem Sakrament auf Erden zu geschehen scheint«.[39] Was er daher an seinem eigenen Körper äußerlich *(extrinsecus)* geschehen ließ, dass er Ohrfeigen, Speichel und Geißelhiebe ertrug, das lasse er gleichsam am Körper des Sakramentes erneut geschehen, den Gläubigen zur Prüfung und den Ungläubigen zum Skandalon. Und so wie ihn das, was er *extrinsecus* an seinem Körper erlitten habe, nicht gehindert hätte, als Gärtner, als Fremder oder als *phantasma* zu erscheinen, je nach der Glaubensintensität derer, die ihn sahen, so werde hier die Glaubenskraft derer geprüft, welche die Hostie schimmeln oder von einer Maus gefressen werden sehen. Ihr Glaube erweise sich eben als stärker, wenn sie trotz der Maus daran festhielten, dass der Christus, der im Sakrament verborgen sei, dennoch nicht weniger da sei *(non minus tamen ibi esse)*, mithin wenn sie sich gegen das, was sie sehen, dennoch intentional auf Gott beziehen *(contra hoc quod videt de Deo sentit)*. Ein solcher durch das augustinische Zeichenmodell strukturierter Glaubensakt sei daher für den Gläubigen, das heißt den Zeichenempfänger als Erkenntnissubjekt, verdienstlicher als ein Glaubensakt, der durch den unmittelbaren Augenschein der Gegenwart Christi oder Wunder seiner Macht veranlasst werde: »Aber wenn Christus sich dort durch den Augenschein seiner Gegenwart bekannt machte oder durch die Wunder seiner Macht offensichtlich würde, was wäre das für ein Glaubensverdienst, dem er einen solch offenbaren Beweis seiner Erkenntnis gäbe«.[40]

Indem Alger von Lüttich bei der Beantwortung der Frage *Quid sumit mus?* nicht von der Maus, sondern vom Menschen als dem Subjekt des auf das *sacramentum*

bezogenen Glaubens- und Erkenntnisaktes ausgeht, erreicht er ein differenzierteres Verständnis des Sakramentes der Eucharistie. Zugleich aber entwickelt er damit implizit einen sakramentsspezifischen Begriff von Präsenz, der von der Präsenz eines körperlich Anwesenden unterschieden und in Hinsicht auf den Wert des Glaubensaktes diesem sogar vorgezogen werden muss.

Was bei Alger nur angedeutet wird, ist bei Hugo von St. Victor deutlich entwickelt. In der nur wenige Jahre nach Algers Auseinandersetzung mit Berengar entstandenen Summe *De sacramentis christianae fidei* unterscheidet Hugo angesichts der Maus zwischen der *veritas* und der *species* des Sakramentes und überträgt darauf das viktorinische Symbolverständnis[41]: *ibi monstrat speciem, sibi servat veritatem*.[42] Der Mensch bleibt, wenn er sich auf den Leib Christi bezieht, in seiner (Glaubens-)Erkenntnis an ein Abbild *(similitudo)* dessen gebunden, was an Christus leibhaft ist, während Christus selbst für seinen Leib die *veritas naturae inviolabilis et inmortalis*[43] bewahrt, mithin durch nichts, was am Abbild geschieht, in seiner unversehrbaren Leibhaftigkeit beeinträchtigt werden kann. *Videtur corrodi, sed manet incorruptus.*[44] Die Unterscheidung zwischen der Leibhaftigkeit im Abbild und der Leibhaftigkeit im Urbild führt zu einer Depotenzierung der leibhaft vermittelten Präsenz in der Hostie. In Analogie zum viktorinischen Symbolbegriff, der die anagogische Funktion des Symbols betont, ohne dessen ontologische Qualität preiszugeben, hat die an einen bestimmten Zeitraum und an einen bestimmten Ort gebundene leibliche Präsenz des geschichtlichen Jesus die Funktion, über sich selbst hinaus auf die nicht mehr zeit- und ortsgebundene *praesentia spiritualis* zu verweisen. Entsprechend versteht Hugo auch die leibliche Präsenz *(corporalis praesentia)* Christi im Sakrament bezogen auf den Zeitpunkt der Kommunion als zeit- und ortsgebunden und schränkt sie auf den Moment des Empfangs der Hostie und deren sinnenfällige Absorption durch *tactus, gustus* und *sapor* ein. Die durch den Verzehr des Sakramentes erfolgende Annihilation der *praesentia corporalis* versteht er der geschichtlichen Existenz Jesu entsprechend als Anagogie auf die *praesentia spiritualis* hin.[45] Hugo überträgt damit die Funktionsweise der *dissimilia symbola*, das heißt der Gleichnisbilder, die durch ihre erkennbare Unähnlichkeit im Verhältnis zum Urbild von sich selbst weg auf das durch sie Bezeichnete verweisen und sich so im erkennenden Vollzug gleichsam überflüssig machen,[46] auf das *sacramentum* der Eucharistie. Diese symboltheoretisch begründete Differenzierung des Präsenzbegriffs bewirkt nicht nur dessen Spiritualisierung im Blick auf die *effectus sacramenti,* sondern trägt zugleich dazu bei, die erkenntnistheoretischen Bedingungen des Sakramentenempfangs bzw. der durch das Sakrament vermittelten Präsenzwahrnehmung näher zu bestimmen. Sie erfordern spezifische Leistungen des erkennenden Subjekts, die zugleich konstitutiv wirken für die Präsentialität des Sakramentes, mithin Mäuse von Menschen eindeutig unterscheidbar machen und mehr noch die sakramentale

Gegenwart Christi bzw. die Wirkung des Sakramentes Mäusen und Menschen gegenüber differenzierbar macht. Der Akzent der Frage *Quid sumit mus?* wird damit vom *Quid* auf den *mus* verschoben und bestimmt zumal in den scholastischen Sentenzenkommentaren die weitere Diskussion der Frage. Die Antworten auf diese Frage bleiben nicht ohne Rückwirkung auf die implizit damit gestellte Frage, was denn unter welchen Bedingungen wem überhaupt präsent ist, wenn eine konsekrierte Hostie da ist.

Alexander von Hales (1185–1245), Zeitgenosse des Caesarius, forciert in seinem Sentenzenkommentar bei der Beantwortung der Frage *Quid sumit mus?* bzw. was die *bruta animalia* empfangen, die Konzentration auf die erkenntnistheoretisch beschreibbare Kompetenz dessen, der die Gegenwart Jesu im Sakrament wahrnimmt. Das Kriterium, aufgrund dessen er ausschließen kann, dass die Maus etwas anderes als nur die *species,* also die Gestalt des Brotes, berührt oder frisst, ist die zur vollständigen Konstitution des Sakramentenempfangs erforderliche Verstandesfähigkeit des Empfangenden. In dem Maße, in dem die menschliche Sinneswahrnehmung auf die *ratio* hingeordnet sei, seien auch die Wahrnehmung und der Empfang des Leibes Christi erst im Modus der Rationalität möglich. Dies gilt aber nicht deshalb, weil die angemessene Prädisposition des Kommunikanten aus Ehrfurcht sittlich geboten wäre, sondern weil das *Corpus Christi sub sacramento* selbst so verfasst ist, dass es zwar auch auf die sinnliche Wahrnehmbarkeit ausgerichtet, vollständig aber erst dann bestimmt ist, wenn es auf die Verstandestätigkeit *(ratio)* bezogen wird.[47] Die Gegenwärtigkeit Christi im Sakrament, so lässt sich folgern, ergibt sich daher nicht durch die bloße Ansichtigkeit der konsekrierten Hostie, sondern aus der Möglichkeit, Inhalt eines Denkaktes sein zu können und sein zu müssen, wenn der Präsenzeffekt zustande kommen soll.

Dass der kurzen Bemerkung Alexanders im Sentenzenkommentar genau dieser Sinn gegeben werden muss, erhellt aus der umfangreichen *51. Quaestio disputata*, die ganz dem Altarsakrament gewidmet ist.[48] In ihr unterscheidet er in Analogie zur natürlichen Nahrungsaufnahme[49] logisch, nach dem Erkenntnismodus des Empfangenden, verschiedene Möglichkeiten, den Leib Christi im Sakrament aufzunehmen und mit ihm vereinigt zu werden. Indem er den Empfang des Sakramentes von der Wirkung des Sakramentes trennt, gewinnt er zugleich Spielräume, die Empfangsmodi auf der Seite des Kommunikanten zu differenzieren. Der kann nämlich das Sakrament *sacramentaliter*, *spiritualiter* und *carnaliter* empfangen. *Sacramentaliter* das Sakrament empfangen heißt dann, die Wahrheit des mit dem Sakrament Bezeichneten unter der Gestalt des Sakramentes zu empfangen *(attingere rem sub sacramento)*,[50] will sagen das Sakrament in seiner Zeichenfunktion *(secundum rationem signi)*[51] zu verstehen und zu glauben; es *spiritualiter* zu empfangen heißt, zu glauben und zu lieben, stellt also eine Steigerung der Intensität dar, die am Grad der *unio*, eben *in dilectione*, ablesbar ist.[52] Problematischer ist dagegen

der *carnaliter* erfolgende Sakramentenempfang. Er bezieht sich auf die Einheit mit dem Leib Christi, wie sie durch Menschennatur bezeichnet wird, die Christus und dem Empfangenden gemeinsam ist. Diese ist im eigentlichen Sinne erst ab dem geschichtlichen Zeitpunkt der Inkarnation möglich,[53] kann aber für den Sakramentenempfang nur im uneigentlichen Sinne gelten.[54] Vermittelt durch den Glaubensakt *(per fidem)* oder die Liebe *(per dilectionem)* ist sie nur als geistige Einheit oder als Einheit mit dem *corpus mysticum* Christi denkbar.[55] Insofern vergegenwärtigt und ersetzt der Empfang des Sakraments die mögliche Einheit mit dem natürlichen Leib Christi.[56] Die Einheit in der gemeinsamen menschlichen Natur ist unter der Gestalt des Sakramentes im Modus der Entsprechung präsent, und zwar nicht nur im Moment der angemessenen Kommunion, sondern durch die sakramentale Präsenz der Eucharistie zeitunabhängig »bis zum Ende der Welt«.[57]

Erst diese drei Rezeptionsmodi, nämlich der *modus cognitionis*, der *modus dilectionis* und im eingeschränkten Sinne der *modus naturae* konstituieren gemeinsam das Subjekt, das intentional die hinreichenden Voraussetzungen für einen ›vollkommenen‹ Kommunionempfang gewährleistet und ontologisch zur gleichfalls dreifach differenzierten *unio* fähig ist. Alexander von Hales kann mit dieser Akzentuierung des Empfangenden Mäuse und andere Tiere zuverlässig vom Kommunionempfang ausschließen. Wenn eine Maus an der Hostie knabbert, empfängt sie daher den Leib Christ keinesfalls *sacramentaliter,* aber auch *carnaliter* nicht im eigentlichen Sinne, sondern eben nur in gewisser Hinsicht, da die für die leibliche Nahrungsaufnahme bestimmende Zersetzung *(divisio)* der Substanz des Verzehrten sich allenfalls auf die Akzidenzien und eben nicht auf die Substanz des Sakramentes beziehen kann.[58] Alexander eröffnet mit dieser Differenzierung der Modi des Kommunionempfangs implizit verschiedene Formen der Aneignung der im Sakrament erfahrbaren Präsenz in einem graduell differenzierten System, das vom Kommunikanten eben nicht nur verlangt, dass er Mensch ist *(natura)* und dass er Gott liebt *(dilectio)*, sondern dass er um die Präsenz Christi im Sakrament überhaupt weiß *(cognitio)*. Dieses Wissen meint jedoch nicht nur die theologischen Kenntnisse, die ein Priester braucht, um gültig das Messopfer feiern zu können, sondern schließt offensichtlich ein, dass einer weiß, ob diese Hostie konsekriert ist oder nicht, das heißt vorsakramentales Brot von sakramentalem Brot unterscheiden kann. Dazu wird nur jemand in der Lage sein, der es versteht, die Präsenzmarkierungen bzw. -indikatoren, mit denen auf die *praesentia* des *Corpus Christi* hingewiesen wird, dem qua Brot seine Gegenwärtigkeit ja nicht anzusehen ist, zu interpretieren. Er muss mithin die leuchtenden Kerzen, die erklingende Glocke und das die Hostie verhüllende kostbare Gefäß außerhalb der Kirche, wie im Falle eines Versehgangs,[59] sowie das frühestens seit der Mitte des 12. Jahrhunderts übliche Ewige Licht innerhalb der Kirche[60] als mediale Präsenzverstärker richtig zu deuten wissen und auf die Gegenwärtigkeit des seinerseits

im Brot medial gegenwärtigen Christus beziehen können. Erst dann wird er in der Lage sein, durch eine verehrende Kniebeuge den eigenen Körper als weiteres Medium zur Präsenzverstärkung öffentlich einzusetzen.
Dass auch Caesarius von Heisterbach diese Ambiguität der sakramentalen Präsenz bewusst war und zugleich klar war, dass eindeutige Präsenzanzeigen bzw. im Umgang mit solchen Präsenzmarkern die zuverlässige Urteilskompetenz zumal des jeweiligen Priesters nötig waren, wird an seiner Forderung erkennbar, dass ein Priester *castus et litteratus* sein müsse,[61] das heißt durch seinen Lebenswandel und sein Wissen zum Umgang mit dem Sakrament und zur Vereindeutigung des Missdeutbaren befähigt. Dieses präsenzspezifische Wissen erst, das über eine erlernbare *scientia* offensichtlich hinausgeht, lässt ihn – wenigstens im Exemplum – die Gegenwart des geschichtlichen Jesus im Sakrament erkennen:[62] So lebte in Köln in St. Andreas ein Stiftsherr, dem Stand nach Priester, der Ausbildung nach Arzt, dem Namen nach Petrus, der beobachtete, wie ein kranker Mitbruder kommunizierte. Als ihn der Priester fragte: »Glaubst Du, dass dies der wahre Leib des Herrn ist, der geboren wurde von der Jungfrau und für Dich am Kreuz gelitten hat«, habe der Kranke geantwortet: »Ich glaube«. Darüber erschreckt, habe der genannte Petrus mit dem Scholastiker des Klosters, Eberhard, unter vier Augen darüber gesprochen, ob der Kranke richtig gefragt worden sei und richtig geantwortet habe. Als der Scholastiker das bejaht und hinzugefügt hatte, wer anderes glaube, sei häretisch, heulte Petrus auf, schlug sich an die Brust und schrie: »Weh mir unglücklichem Priester; wie habe ich bis heute Messen gefeiert. Denn bis zu dieser Stunde glaubte ich, die Gestalt von Brot und Wein sei nach der Konsekration nur ein *sacramentum*, das heißt Zeichen und Vergegenwärtigung des Leibes und Blutes des Herrn«. In der Figur des Petrus werden die scheinbar gegenläufigen Diskurse eines substanzontologischen Präsenzverständnisses und eines zeichenrelationalen Präsenzverständnisses, von denen – in den Exempla des Caesarius – der eine der religiösen Praxis, der andere der scholastischen Theologie zugeschrieben wird, miteinander konfrontiert. Damit wird der Überschuss greifbar, um dessentwillen der theologische Diskurs zur Narration im Exemplum tendiert, deren Koextension aber den Eucharistietraktat des Caesarius bestimmt.[63]
Das theologisch konstruierte Wissen und das im Exemplum erzählte Wissen um die Präsenz Christi grenzen damit zugleich die beiden möglichen Rezeptionshaltungen gegenüber der konsekrierten Hostie voneinander ab. Das Wissen, das Petrus im Exemplum erwirbt, befähigt ihn daher nicht nur dazu, nunmehr mit dem richtigen Verständnis die Messe zu feiern, sondern stabilisiert zugleich die soziologisch fassbare Kohäsion derer, die über das richtige Verständnis verfügen, eben der Kleriker, in Abgrenzung von Mäusen und anderen Menschen. Indem das substanzontologische Präsenzverständnis als Wissenszuwachs charakterisiert wird, werden die beiden scheinbar differenten Diskurse so aufeinander bezogen,

dass Kultpraxis und theologische Deutung nicht als konkurrierend, sondern als komplementär verstanden werden müssen. Die bei Alexander von Hales und nach ihm noch deutlicher bei Albertus Magnus[64] differenzierten Rezeptionsgesten im Umgang mit der konsekrierten Hostie machen darüber hinaus die unterschiedlichen Intensitätsgrade der Präsenzerfahrung erkennbar.

Auf dem Hintergrund dieser Fokussierung auf den Rezipienten und die notwendige Präsentialisierung des Präsenten wird verständlich, dass sich der mit dem eucharistischen *sacramentum* insinuierte Präsenzeffekt auch dort einstellen kann, wo die Hostie ihrerseits nur medial vermittelt sichtbar wird, wenn sie eben nur in einem definierten Raum, wie weitläufig er auch sei, zugleich mit dem Adressaten verortet und entsprechend indiziert und authentifiziert ist. Unweit der Hohen Straße in Köln wurde bei der Vigilfeier des Weltjugendtages 2005 eine eucharistische Anbetung veranstaltet, in der nicht nur Papst Benedikt XVI. und die Tatsache seiner Anbetung Christi in Gestalt der Hostie, sondern auch die in der Monstranz präsentierte Hostie selbst auf Großleinwände übertragen und durch das jeweils miteingeblendete Logo des Weltjugendtages so indiziert und authentifiziert wurde, dass sich für die unüberschaubar große Gemeinde, welche die Hostie in der Monstranz mit bloßem Auge nicht sehen konnte, der gewünschte Effekt einstellte.

Anmerkungen

1 Caesarius von Heisterbach: Dialogus Miraculorum, hg. von Joseph Strange, 2 Bde. Köln, Bonn, Brüssel 1851, hier Bd. 1, S. 268 (Dist. IV cap. 98): »Dum die quadam corpus Domini deferret in pixide ad infirmum communicandum, et devenisset in Stratam Altam et angustam, quam ego saepius ambulavi, essetque platea eius nimis lutosa atque profunda, obvios habuit azinos frumento oneratos. Sacci enim parietem ex parte una contingebant, ex altera de strata dependebant. Scholaris vero, qui praecedebat eum cum laterna, magno cum labore, nunc azinos impellens, nunc ab ipsis impulsus pertransivit. Sacerdos haec videns, et quod vir senex esset ac debilis considerans, pallere coepit ac tremere, timens ab azinis impelli, et in luti illius profunditatem cum sacramento praecipitari. Necesse erat ut tentatio talis iustum probaret, quatenus fides eius amplius claresceret. Cernens humanum deesse auxilium, ab eo quem portabat inspiratus, in haec verba prorupit: Quid est quod agitis, o azini? Numquid non consideratis quem gestem in manibus? State, descendite, date honorem Creatori vestro. In eius siquidem nomine vobis praecipio. Mira obedientia animalium brutorum. Ad vocem sacerdotis simul omnes steterunt, simul descenderunt. Accessit miraculum miraculo. Cum esset descensus laboriosus, non sunt lapsi sacci de dorsis azinorum. Quorum obedientiam vir sanctus admirans, Deumque glorificans, sine periculo ad infirmum pervenit. Hoc factum satis celebre est usque hodie in civitate Colonia«; zu Eberhard von Köln vgl. Ekkart Sauser: Art. Eberhard von Köln, in: Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 20. Nordhausen 2002, Sp. 419.

2 Zu Caesarius von Heisterbach vgl. Fritz Wagner: Art. Caesarius von Heisterbach, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 2. Berlin 1979, Sp. 1131–1143; ders.: Caesarius von Heisterbach: Mittelalterliches Leben im Rheinland, in: Cistercienser-Chronik 103 (1996), S. 55–63, zum *Dialogus* zuletzt Ludger Tewes: Der Dialogus Miraculorum des Caesarius von Heisterbach. Beobachtungen zum Gliederungs- und Werkcharakter, in: Archiv für Kulturgeschichte 79 (1997), S. 13–31.

3 Zur Datierung des Dialogus vgl. Wagner, Art. Caesarius von Heisterbach (Anm. 2), Sp. 1132.
4 Caesarius von Heisterbach, Dialogus (Anm. 1), Bd. 2, S. 167.
5 Ebd., S. 171.
6 Ebd., S. 172.
7 Ebd., S. 172f.
8 Ebd., S. 174f.
9 Ebd., S. 175: »Tanta est gloria huius sacramenti, ut non solum bruta in quibus anima motabilis est, sed et insensibilia elementa virtutem illius sentiant«.
10 Grundlegend dazu: Artur Michael Landgraf: Die in der Frühscholastik klassische Frage *quid sumit mus*, in: ders.: Dogmengeschichte der Frühscholastik. Dritter Teil: Die Lehre von den Sakramenten, Bd. 2. Regensburg 1955, S. 207–222 (zuerst in: Divus Thomas 30, 1952, S. 33–50); Gary Macy: Of Mice and Manna: Quid Mus sumit as a Pastoral Question, in: Recherches de Théologie ancienne et médiévale 58 (1991), S. 157–166.
11 Vgl. Paenitentiale Cummeani, in: Ludwig Bieler (Hg.): The Irish Penitentials. Dublin 1963 (Scriptores Latini Hiberniae 5), S. 108–135, hier S. 130, Z. 2f. (Cap. 11 n. 1); Paenitentiale Ps.-Egberti, in: Friedrich Wilhelm Wasserschleben: Die Bußordnungen der abendländischen Kirche. Halle 1851 (Ndr. Graz 1958), S. 318–348, hier 339 (Lib. IV can. 50); Paenitentiale Merseburgense, in: Raymund Kottje (Hg.): Paenitentialia minora Franciae et Italiae saeculi VIII – IX. Turnhout 1994 (CChrSL 156), S. 123–177, hier S. 148, Z. 946–950 (can. 78); Paenitentiale Cordubense, in: Francis Belzer (Hg.): Paenitentialia Hispaniae. Turnhout 1998 (CChrSL 156A), S. 43–69, hier S. 53, Z. 249f. (Cap. 2 n. 16).
12 Burchard Wormaciensis: Decretorum Libri XX. Paris 1880 (PL 140), Sp. 762B (Lib. V cap. 51); Decretum Gratiani, hg. von Emil Friedberg. Leipzig 1879 (Ndr. Graz 1959), Sp. 1352 (Pars 3 dist. 2 can. 94).
13 Caesarius von Heisterbach, Dialogus (Anm. 1), Bd. 2, S. 175.
14 Ebd.
15 Ebd., S. 209.
16 Ebd., S. 175.
17 Petrus Comestor (Manuducator): Sententiae de sacramentis, hg. von Raymond M. Martin, in: Henri Weisweiler: Maitre Simon et son groupe *De sacramentis*. Louvain 1937 (Spicilegium Sacrum Lovaniense 17), S. 1*-105*, hier S. 56*, Z. 21f.; vgl. Landgraf, Frühscholastik (Anm. 10), S. 219 mit Anm. 41.
18 Ebd., S. 219.
19 Ebd., S. 220.
20 Zur Eucharistieauffassung des Paschasius Radbertus vgl. zuletzt Gary Macy: The Theologies of the Eucharist in the early scholastic period. Oxford 1984, S. 21–31; Hans Jorissen: Wandlungen des philosophischen Kontextes als Hintergrund der frühmittelalterlichen Eucharistiestreitigkeiten, in: Josef Wohlmuth (Hg.): Streit um das Bild. Das Zweite Konzil von Nizäa (787) in ökumenischer Perspektive. Bonn 1989 (Studium Universale 9), S. 97–111.
21 Paschasius Radbertus: De corpore et sanguine Domini cum appendice Epistola ad Fredugardum, hg. von Beda Paulus. Turnhout 1969 (CChrCM 16), S. 15 (Cap. 1 Z. 49–55).
22 Ebd., S. 37–39 (Cap. 7 Z. 1–49); S. 14 (Cap. 1 Z. 44–49); Epistola ad Fredugardum, S. 156, Z. 354–359.
23 Zu Ratramnus von Corbie und seiner Eucharistielehre vgl. Jean-Paul Bouhot, Ratramne de Corbie. Histoire littéraire et controverses doctrinales. Paris 1976, S. 147–158; Macy, Theologies (Anm. 20), S. 21–37, dort auch S. 21f. die Diskussion der Auffassung von Bouhot, der die Schrift des Ratramnus unabhängig von der des Paschasius sieht (Bouhot, Ratramne, S. 77–88, 120–127); Jorissen, Wandlungen (Anm. 20).
24 Ratramnus: De corpore et sanguine Domini. Texte original et notice bibliographique, hg. von Jan Nicolaas Bakhuizen van den Brink. Amsterdam, London 1974 (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde Nieuwe Reeks 87), S. 44, Z. 6f. (Cap. 5).
25 Ebd., S. 55 (Cap. 49).

26 Ebd., S. 47 (Cap. 16).
27 Godescalc Orbacensis: De corpore et sanguine Domini, in: Cyrille Lambot (Hg.): Oeuvres théologiques et grammaticales de Godescalc d'Orbais. Textes en majeure partie inédites. Louvain 1945 (Spicilegium Sacrum Lovaniense 20), S. 324–337, hier S. 325, Z. 9–S. 326, Z. 18.
28 Ebd., S. 327, Z. 5–S. 328, Z. 4; S. 333, Z. 29–S. 334, Z. 11.
29 Ebd., S. 331, Z. 1–S. 332, Z. 12.
30 Petrus Lombardus: Sententiae in IV libris distinctae, 2 Bde. Gottaferrata ^{3}1981 (Spicilegium Bonaventurianum 5/6), hier Bd. 2, S. 314 (Sent. IV d. 13 c 1 n. 8).
31 Ps.-Hugo de Sancto Victore: Quaestiones et decisiones in epistolas d. Pauli. Paris 1854 (PL 175), Sp. 532CD.
32 Zitiert nach Landgraf, Frühscholastik (Anm. 10), S. 209f.
33 Robertus de Miludino: Questiones [theologice] de epistolis Pauli, hg. von Raymond M. Martin. Louvain 1938 (Spicilegium Sacrum Lovaniense 18), hier S. 211, Z. 20f.
34 Landgraf, Frühscholastik, S. 208f.
35 Ebd., S. 210f.
36 So schon Stephan Langton, der diese Auffassung lediglich referiert (gegen Macy, Mice and Manna [Anm. 10], S. 160), zitiert nach Landgraf, Frühscholastik (Anm. 10), S. 211 mit Anm. 21.
37 Thomas de Aquino: Summa theologiae III q. 80 a. 3 ad tertium. Rom 1906 (Editio Leonina 12), S. 230f.
38 Vgl. zur augustinischen Sakramentenauffassung in diesem Zusammenhang: Jorissen, Wandlungen (Anm. 20), S.103–105; sowie zur mittelalterlichen Rezeption: Algerus Leodiensis: De sacramentis corporis et sanguinis dominici. Paris 1855 (PL 180), Sp. 811D.
39 Algerus Leodiensis: De sacramentis corporis et sanguinis dominici. Paris 1855 (PL 180), Sp. 811D-812A: »Sicut enim in quolibet corpore sine detrimento substantiae, albedo nigredine, vel quaelibet qualitas superveniente contraria qualitate dispellitur, sic in sacramento Christi, quidquid mutationis specie tenus, vel formae, vel caeterarum qualitatum seu soricum corrosione, seu vetustatis mucore, vel quibuscunque modis fieri videtur, ad sacramenti substantiam, Christum scilicet, non attinet, quem certissime scimus incorruptum permanere in coelis, quidquid in ejus sacramento contingere videatur in terris«.
40 Ebd., Sp. 812AB: »Sicut enim in proprio corpore, modo hortulanus, modo peregrinus, modo phantasma, prout fides erat intuentium, apparuit, extrinsecus autem alapas, sputa, flagella sustinuit, sic etiam ad probationem fidelium et scandalum infidelium usque in finem saeculi talia fieri permittet in suo sacramento, unde electi exerceantur, reprobi indurentur. Dum enim Christus in sacramento occultatus, tantaque sua indignitate dissimulatus, non minus tamen ibi creditur esse, nec minore reverentia a fidelibus colitur; fides hoc modo probata, dum contra hoc quod videt de Deo sentit, majora meretur: infidelitas autem majori suo scandalo indurata damnatur, quae ibi contemnit Christi revereri substantiam, ubi in repellenda sacramenti sui indignitate, nullam viderit ejus potentiam. Sed si ibi Christus vel suae praesentiae evidentia innotesceret, vel suae potentiae miraculis claresceret, quod fidei esset meritum, cui suae cognitionis tam manifestum daret experimentum«.
41 Dazu ausführlicher Verf.: Contemplatio. Philosophische Studien zum Traktat Benjamin Maior des Richard von St. Victor. Frankfurt 1996 (Fuldaer Studien 6), S. 9–44.
42 Hugo de Sancto Victore: De sacramentis christianae fidei. Paris 1854 (PL 176), Sp. 470A.
43 Ebd.
44 Ebd., Sp. 470B.
45 Ebd., Sp. 471A: »Sic ergo in sacramento suo modo temporaliter venit ad te, et est eo corporaliter tecum, ut te per corporalem praesentiam ad spirituaelm quaerendam exciteris et inveniendam adiuveris. Quando in manibus sacramentum eius tenes, corporaliter tecum est, Quando ore suscipis, corporaliter tecum est, Quando manducas et quando gustas, corporaliter tecum est. Quandiu sensus corporaliter afficitur, praesentia eius corporalis non aufertur. Postquam autem sensus corporalis in percipiendo deficit, deinceps corporalis praesentia quaerenda non est, sed spiritualis retinenda«.
46 Verf., Contemplatio (Anm. 41), S. 30f.

47 Alexander de Hales: Glossa in quattuor libros sententiarum Petri Lombardi, 4 Bde. Quaracchi 1951–1957 (Bibliotheca Franciscana Scholastica Medii Aevi 12–15), hier Bd. 4, S. 204, Z. 9–16 (In Sent. IV d. 13 a. 8): »Quaestio est propter quid, si corpus Christi ibi est, non sumitur a brutis animalibus. – Responsio est ad hoc, quod differt sensus in brutis et in nobis. Est enim in nobis ordinatus ad rationem, in brutis vero non. Quia ergo corpus Christi sub sacramento non dicit tantum quod ad sensum pertinet, sed quod ad rationem, quod sensus est a brutis sumitur, scilicet species panis; quod in ordine ad rationem est non sumitur, scilicet corpus Christi«.

48 Alexander de Hales: Quaestiones disputatae ›antequam esset frater‹, 3 Bde. Quaracchi 1960 (Bibliotheca Franciscana Scholastica Medii Aevi 19–21), hier Bd. 2, S. 891–976; dazu: Gary Macy: Reception of the Eucharist According to the Theologians: A Case of Diversity in the 13th and 14th Centuries, in: ders.: Treasures from the Storeroom. Medieval Religion and the Eucharist. Collegeville 1999, S. 36–58; zuvor in: John Apczynski (Hg.): Theology and the University. Lanham Md 1990, S. 15–36, hier 37f.; zur Rezeption dieses Ansatzes bei Wilhelm von Militon, Bonaventura und Albertus Magnus vgl. ebd., S. 38–43.

49 Alexander de Hales, Quaestiones disputatae (Anm. 48), S. 966f. (q. 51 membr. 1 n. 199).

50 Ebd., S. 970, Z. 5 (q. 51 membr. 3 n. 208).

51 Ebd., S. 967, Z. 15 (q. 51 membr. 1 n. 199).

52 Ebd., S. 967, Z. 16f. (q. 51 membr. 1 n. 199): »et maior adhuc est [scil. unio] in eo, qui credit et diligit, ut in iis qui spiritualiter accipiunt«.

53 Ebd., S. 966, Z. 20–22 (q. 51 membr. 1 n. 199): »Ante adventum Christi erat unio in cognitione et dilectione et nondum fuit unio in natura, quia nondum fuerat incarnatio«.

54 Ebd., S. 967, Z. 3–10 (q. 51 membr. 1 n. 199): »Item, ea unio cum corpore Christi in natura, alia est cum corpore Christi prout est [praeter sacramentum, alia prout est] sub sacramento; et haec est per fidem. […] Item, cum natura Christi duplex sit, in quantum est sub sacramento et praeter sacramentum, et secundum quod est sub sacramento tunc est unio per fidem«.

55 Ebd., S. 967, Z. 22–26 (q. 51 membr. 1 n. 200): »dico, quod, loquendo de unione simpliciter et proprie, sic non conveniunt in unione; dicendo tamen unionem [improprie], cum fiat unio spiritus sive ad corpus mysticum per fidem et per dilectionem, sic conveniunt«.

56 Ebd., S. 968, Z. 26–S. 669, Z. 1 (q. 51 membr. 2 n. 204): »Haec ergo unio, quae est in natura, in manducatione sacramentali comprehenditur sive repraesentatur«.

57 Ebd., S. 968, Z. 18–21 (q. 51 membr. 2 n. 204): »In digne ergo suscipiente est una unio ratione fidei, et quaedam ratione unionis cum corpore sub sacramento, quae respondet unioni in natura, quia sub sacramento est praesens nobis usque ad consummationem seculi«.

58 Ebd., S. 970, Z. 7–11 (q. 51 membr. 3 n. 208): »Irrationali ergo creaturae non est manducatio sacramentalis vel sacramentaliter; sed est quodam modo manducatio carnalis, et adhuc proprie non est ibi manducatio carnalis, quia non est ibi divisio substantiae, cum non sit ibi nisi divisio accidentium solum«; vgl. ebd., S. 965, Z. 14f. (q. 51 membr. 1 n. 197): »in masticatione enim fit quaedam distinctio sive divisio cibi. Et quaedam immutatio«.

59 Siehe oben Anm. 1; zum Versehgang vgl. Peter Browe: Die Sterbekommunion im Altertum und Mittelalter, in: ders.: Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht, hg. von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer. Münster 2003 (Vergessene Theologen 1), S. 115–172 (zuerst erschienen in: Zeitschrift für katholische Theologie 60, 1936, S. 1–54, 211–240), hier 136–151.

60 Zur Einführung des Ewigen Lichts in die Sakramentsverehrung vgl. Peter Browe: Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter. München 1933, S. 1–11.

61 Caesarius von Heisterbach, Dialogus (Anm. 1), Bd. 2 S. 183 (d. 9 cap. 26).

62 Ebd., Bd. 2, S. 209f. (d. 9 cap. 56): »Coloniae in ecclesia sancti Andreae canonicus quidam exstitit ordine sacerdos, arte medicus, Petrus nomine. Cum die quadam quidam ex eius concanonicis infirmus, eo praesente esset communicaturus, et ei sacerdos diceret, credis hoc esse verum corpus Domini quod natum est de Virgine, et pro te passum in cruce? illeque responderet, credo; praefatus Petrus utrorumque verba notans, expavit. Postea solus conveniens Everhardum Scholasticum ecclesiae, qui et ipse communioni intererat, ait: Interrogavit sacerdos infirmum illum bene, et respondit ille bene? Etiam, inquit. Qui alter credit, haereticus est. Tunc Petrus

eiulans, pectusque tundens, exclamavit dicens: Vae mihi misero sacerdoti, quomodo hactenus missas celebravi? Nam usque ad hanc horam putabam speciem panis et vini post consecrationem tantum esse sacramentum, id est signum et repraesentationem Dominici corporis et sanguinis. […] Si vero sacerdos litteratus, et bonae admodum vitae, sic errare potuit, quid dicam de idiotis et malis«.

63 Ähnlich sieht auch Macy, Theologies (Anm. 20), S. 22 die voneinander abweichenden Auffassungen des Paschasius und des Ratramnus zur gleichen Zeit in Corbie »in relative harmony« koexistieren.

64 Vgl. Macy, Reception (wie Anm. 48), S. 42f.

BURKHARD HASEBRINK

Diesseits?

Eucharistie bei Meister Eckhart im Kontext der Debatte um ›Präsenzkultur‹

I

»Nimm die Zeit weg, und der Abend ist der Morgen« – *tolle tempus, occidens est oriens*:[1] Mit diesem Satz aus dem lateinischen Kommentar zum Johannesevangelium ließe sich in prägnanter Weise die Lehre Meister Eckharts von der Überzeitlichkeit des ewigen Augenblicks benennen. Wir befinden uns mit diesem Modell am Übergang vom 13. zum 14. Jahrhundert. Meister Eckhart ist zu seiner Zeit ein bekannter Theologe und Prediger, der besonders in seinen deutschen Predigten von der Einheit von Gott und Seele spricht. Seine Schriften stehen im Kontext einer Mystik, die auf die Einheit mit dem Göttlichen zielt und damit in der Präsenz des abwesenden Gottes das Ziel religiöser Vervollkommnung sieht. Das Denken Meister Eckharts steht für den vielleicht weitreichendsten Versuch, innerhalb religiöser Weltdeutung die Unterscheidung von Transzendenz und Immanenz zu überwinden. Einheit und Identität mit dem Göttlichen liegt für Eckhart jenseits von Stufen und Vermittlungen, so dass Formen sakramentaler Heilsgewährung nicht im Vordergrund stehen. In der Debatte um das Präsentische des Mittelalters kommt der Vergegenwärtigung des Heils eine besondere Bedeutung zu; entsprechend wird immer wieder die Realpräsenz der Eucharistie als zentrales Paradigma mittelalterlicher Weltdeutung verstanden, in der die leibliche Anwesenheit des Religionsstifters nicht nur symbolisch dargestellt, sondern in seiner ganzen Substanzialität als wirksam gedacht wird.[2] Wenn es also die Eucharistie ist, die in der Debatte um das Präsentische des Mittelalters ins Zentrum gerückt wird, ist es besonders spannend, nach dem Stellenwert dieses Sakraments und damit der Realpräsenz des abwesenden Leibes des Religionsstifters im Kontext der Mystik zu fragen.[3]

Den Anstoß zu diesem Beitrag gab das Buch zur Präsenzkultur von Hans Ulrich Gumbrecht, das 2004 auf Deutsch unter dem Titel *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz* erschien.[4] Das Thema von ›Präsenz‹ und ›Gegenwärtig-

keit‹ wird in der Mediävistik in unterschiedlicher Weise diskutiert; und es überrascht eher, dass die Arbeiten von Peter Czerwinski den Hauch der Provokation nicht verloren haben.[5] Das mag daran liegen, wie sie das Thema des Präsentischen geschichtsphilosophisch eingebunden haben.[6] Doch trotz der Polyphonie der Diskussion über Performativität, Ritual und Gegenwärtigkeit, die ich hier nicht nachzeichnen will, wagt es erst Gumbrecht, Präsenz gleichsam als Epochensignatur zu verstehen, um zugleich die Berechtigung eines Weltzuganges diesseits der Hermeneutik für unsere Zeit zu begründen. Der Titel meines Beitrages verrät es bereits: Ich beziehe das epistemische ›Diesseits‹ auf die Frage nach dem Diesseits einer Vereinigung mit dem Göttlichen zurück. Ich skizziere dazu kurz die Position Gumbrechts, um meine Ausgangslage zu verdeutlichen.

Gumbrecht unterscheidet grundlegend zwischen ›Präsenzkultur‹ und ›Sinnkultur‹ – Provokation ist der Gestus dieses Bandes, und so dürfte es ganz im Sinne Gumbrechts sein, diese schematische Opposition, die er selbst als idealtypisch versteht, einer historischen Modifizierung zu unterziehen. Im Zentrum der ›Präsenzkultur‹ sieht Gumbrecht die »Umwandlung der Substanz des Brots in die Substanz des Leibs Christi im Sakrament des Abendmahls«,[7] die als »magischer Akt« (ebd.) verstanden wird – die Realpräsenz ist für Gumbrecht das »Hauptritual der mittelalterlichen Kultur«.[8] Es erstaunt angesichts dieser Bedeutung, wie unbeachtet gerade volkssprachige Texte zur Eucharistie in der Diskussion um das ›Präsentische‹ im Mittelalter, um Sichtbarkeit, Körper und Performativität, weitgehend geblieben sind.[9] Ich konzentriere mich in meinem Beitrag auf Texte Meister Eckharts; sie nehmen eine gravierende Umdeutung vor und überführen den Empfang des Leibes Christi in eine Präsenzvorstellung, die gerade die Materialität des Zeichens und damit die vermittelnde Funktion des Sakramentalen übersteigt und ihre Geltung selbst wieder aus einer ›Sinnkultur‹ bezieht, so dass sich ›Präsenzkultur‹ und ›Sinnkultur‹ auf spezifische Weise verschränken. Sybille Krämer hat von einem ›protestantischen Gestus‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften gesprochen[10] – auch wenn ich mich mit diesem Beitrag nicht explizit auf ihr Modell der Performativität beziehe, denke ich, ließe sich meine These von der spezifischen Verschränkung von Deutung und Vollzug, Sinn und Präsenz, Lektüre und Aktualität in der Mystik Eckharts auch im Kontext dieses Ansatzes diskutieren.

Ich möchte in drei Schritten vorgehen. Ich skizziere zuerst die Ausführungen Gumbrechts, um dann in einem zweiten Schritt die Texte Eckharts heranzuziehen. Es handelt sich dabei um die frühen volkssprachigen *Erfurter Reden*, um einen lateinischen Predigtentwurf und um die sogenannte *Gerechtigkeitspredigt*. Aussagen dieser deutschen Predigt wurden im Rahmen des Prozesses gegen Meister Eckhart als häretisch verurteilt.[11] Diese Aussagen sprechen von Ununterschiedenheit und fokussieren genau, worauf es in diesem Zusammenhang ankommt – dass die Gegenwärtigkeit Gottes nicht gebunden sei an einen ›magischen Akt‹, sondern

sich in jedem Moment neu vollziehe. Es lässt sich möglicherweise einwenden, dass dies Extrempositionen seien, wie wir sie in der Literatur der Mystik finden. Doch es könnte ja sein, dass in den Texten der mittelalterlichen Mystik nicht nur die Heiligung durch die Vereinigung mit dem Göttlichen behandelt wird, sondern implizit auch allgemeine epistemologische Fragen durchgearbeitet werden: etwa der Status von Zeichen, die Rolle religiöser Praktiken, die Rede von dem, was sich der Rede entzieht, die Funktion von Bildern, die Aporien symbolischer Kommunikation. In einem sehr kurzen letzten Abschnitt versuche ich ein Fazit – die Suche nach einer unmittelbaren Einheit mit dem Göttlichen rückt die prekäre Frage der Medialisierung von Heiligkeit beinahe zwangsläufig ins Zentrum.[12]

II

Ich setze ein mit einer kurzen Vorstellung der Einleitung Gumbrechts. Danach bezieht sich für ihn ›Präsenz‹ insbesondere auf ein räumliches Verhältnis zur Welt (ich halte mich an die deutsche Übersetzung): »Was ›präsent‹ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, daß es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann.«[13] Der Ausdruck ›Produktion‹ geht etymologisch vom lateinischen Wort *producere* aus; ›Produktion von Präsenz‹ verweist also auf alle möglichen Prozesse, »bei denen die Wirkung ›präsenter‹ Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst oder intensiviert wird« (ebd.). Man denkt in unserem Zusammenhang unwillkürlich an die Elevation, das Emporheben der konsekrierten Hostie in der Messe, die zu Beginn des 13. Jahrhunderts eingeführt wurde, um in der Hostie den Leib Christi als Gegenstand der Anbetung sichtbar zu präsentieren.[14] Beispiele für eine solche ›Produktion von Präsenz‹ ließen sich aber auch aus der höfischen Literatur anführen: in diesem Rahmen wird etwa das Rituelle der Gralsprozession im *Parzival* diskutiert oder die Oberfläche des Körpers des Helden im *Nibelungenlied*.[15] Der Präsenzbegriff zielt also hier auf Räumlichkeit, Körper, Sichtbarkeit und unmittelbare Wirkung der Dinge.
Horst Wenzel hat in einem einführenden Beitrag zu *Germanistik als Kulturwissenschaft* einen solchen mediengeschichtlichen Ansatz umrissen und damit »das Buch, die Handschrift und de[n] menschliche[n] Körper als Träger der Kommunikation im Raum der Wahrnehmung von Angesicht zu Angesicht«[16] hervorgehoben. Es wäre eine reizvolle Aufgabe, vor diesem Hintergrund die ›Eucharistiewunder‹ zu beschreiben, bei denen das Auflegen der Hostie oder ihr Verzehren, aber auch bereits ihr realer Anblick ebenso wie ihre Imagination eine direkte, körperlich erfahrene Heilswirkung entfalten. Das Changieren zwischen Imagination und Realisation spielt eine besondere Rolle in den Texten der Frauenmystik.[17] Doch Gumbrecht geht es weniger um die Präsenzkultur als um deren Apologie: Durch

die Geisteswissenschaften mit ihrem hermeneutischen Paradigma der Interpretation sieht er ›Präsenzkulturen‹ an den Rand gedrängt.
Dabei betont er ausdrücklich, dass es ihm nicht um eine grundsätzliche Abweisung der ›Sinnkultur‹ geht. Er versteht darunter eine Praxis der Interpretation, die hinter oder unter der materiellen Oberfläche etwas Geistiges zu ermitteln sucht.[18] Diese Ermittlung verknüpft einen materiellen Signifikanten mit einem rein geistigen Signifikat.[19] So provisorisch eine solche Bestimmung auch ist, so lässt sie doch erkennen, wie sehr Praktiken der Deutung an die Stelle von Prozessen treten, in denen eine unmittelbare, auf die Sinne bezogene Wirkung erzielt wird. Gumbrecht attackiert die institutionelle Dominanz der Sinnkultur mit ihrem hermeneutischen Paradigma; er zielt auf die Rehabilitierung einer Präsenzkultur und damit auf ein verändertes Weltverhältnis.
Provozierend wirkt dabei vor allem die schematisierende Zuordnung, denn Gumbrecht schreibt zumindest idealtypisch dem Mittelalter die Präsenzkultur zu, die mit der frühen Neuzeit in eine ›Sinnkultur‹ transformiert werde. Für einen Mediävisten ist ein solch polarisierendes Epochenmodell herausfordernd. Denn auch im Mittelalter bestand Religion nicht einfach aus ›geoffenbartem Wissen‹ (für Gumbrecht Kennzeichen einer Präsenzkultur), sondern verlangte Auslegung und Kommentierung – der wiederholte Streit um den semiotischen Status des Abendmahls wäre nur ein Beispiel. Gumbrecht spricht im Sinne der Präsenzkultur von offenbartem Wissen, das sich uns präsentiert, »ohne der Interpretation zu bedürfen, um in Sinn verwandelt zu werden«[20] – aber die ›Entbergung‹, von der Gumbrecht spricht, entwickelt in der mittelalterlichen Exegese ja gerade jene Formen der Deutung, die eine Sinnkultur erst konstituieren. Wer jedoch deutet, produziert neue Texte – mit der ›Entbergung‹ des Sinnes entsteht auf paradoxe Weise ein neuer Deutungsbedarf.

III

Die *Erfurter Reden* Meister Eckharts habe ich deshalb gewählt, weil sie diese Konstellation als Grundproblem mittelalterlicher Klosterkultur ausmachen. Entstanden sind diese *Reden*, die der Herausgeber Josef Quint *Reden der Unterweisung* nannte, vor 1303 in Erfurt.[21] Was Gumbrecht mit ›Diesseits der Hermeneutik‹ meint, Praktiken der Präsenzkultur, kritisiert Eckhart, denn religiöse Praktiken wie Fasten, Wachen, aber auch Ekstase und innigste Andacht, Formen also, die eine Intensivierung körperlich-sinnlicher Empfindung betreiben, erzeugen auf paradoxe Weise erneut jene Welt, der solche Praktiken zu entkommen trachten.[22] Die *Erfurter Reden* diagnostizieren scharfsichtig, dass die Suche nach einer unmittelbaren Gottesbeziehung oft nur jene Zeichen und symbolische Praktiken vervielfältigt,

die auf dem Weg zu Gott eigentlich verneint werden sollten. Eckhart antwortet auf diese Paradoxie der Weltabsage durch eine konsequente Verinnerlichung, die in seinem Konzept der inneren Abgeschiedenheit gipfelt – für Eckhart ist ›Innesein‹ das Präsenzkonzept schlechthin. In den *Erfurter Reden* liegt der Grundstein für diese Lehre, die später in den deutschen Predigten entfaltet wird. Gewarnt wird vor einem äußerlichen Verständnis dieser Werte; es genüge nicht, Gebote wie Gehorsam und Armut äußerlich zu befolgen. Vielmehr fordert Eckhart eine Verinnerlichung dieser Gebote und das Lassen des eigenen Willens. Die *Reden* betonen das Lernen und die Einübung: der Mensch müsse lernen, alle Dinge zu lassen, um so mit Gott eins zu werden. Damit wird das Programm des klösterlichen Lebens entscheidend spiritualisiert: ›Kloster‹ wird zur Metapher gelassenen Lebens.

Das 20. Kapitel der *Reden* ist ausführlich dem Empfang des Leibes Christi gewidmet. Doch wie die Überschrift zeigt, geht es nicht um die theologische Erörterung der Realpräsenz, sondern um die Frage des rechten Empfangens, der *perceptio*: *Von unsers herren lîchamen, wie man den nemen sol ofte und in welher wîse und andâht* (DW V, S. 262,6–7). Entsprechend werden Fragen zum Status des Sakraments und zur Materialität des Zeichens nur implizit angesprochen. Eckhart setzt hier Realpräsenz und Transsubstantiation voraus und richtet die Aufmerksamkeit auf die Weise des Empfangens: *Swer den lîchamen unsers herren gerne nemen wil, der endarf niht warten des, daz er in im bevinde oder smecke, oder wie grôz diu innicheit oder andâht sî, sunder er sol war nemen, wie getân sîn wille und meinunge sî* (DW V, S. 262,8–263,2). Formen des körperlichen Empfindens werden hier abgewiesen, ja, selbst verinnerlichte Formen der Frömmigkeit werden abgelehnt, sofern sie noch dem Eigenwillen verhaftet sind. Entscheidend sind *wille und meinunge*, also der intentionale Aspekt, der auf den göttlichen Willen ausgerichtete, gelassene Wille.

Die Freiheit von allen Sünden und einen in Gott gekehrten Willen soll der Mensch an sich haben, der zum Herrn gehen wolle, und wenn die Liebe zu Gott und die Ehrfurcht vor ihm wächst – und hier wechselt der Text in direkte Anrede – je häufiger du zum Sakrament gehst, dann lasse dir deinen Gott nicht absprechen noch abpredigen (*abesprechen noch -predigen,* DW V, S. 264,6). Denn je mehr, desto besser und Gott viel lieber: denn unseren Herren gelüste danach, dass er in dem und mit dem Menschen wohne – göttliche Präsenz in der Metapher des Innewohnens.[23]

Die ganze Argumentation richtet sich darauf, nicht die eigene Empfindung zum Maßstab zu machen. Je trostloser sich der Mensch fühle, umso mehr bedürfe er seines Gottes, denn in ihm werde der Mensch geheiligt. In dem Sakrament finde der Mensch so sehr die Gnade, dass alle leiblichen Kräfte von der würdigen Kraft der leiblichen Gegenwart unseres Herren geeinigt und Gott geordnet dargeboten würden. Durch den innewohnenden Gott würden sie von leiblichen Hindernissen der zeitlichen Dinge ›entwöhnt‹ und werden so zu göttlichen Dingen, so dass

dein Leib erneuert wird.[24] Damit mündet der Empfang des Sakraments in eine Transformation des menschlichen Leibes, in der alle Kräfte auf die Vergöttlichung des Menschen ausgerichtet werden. Nicht die Verwandlung des Brotes steht im Mittelpunkt, sondern die umfassende, seelische wie leibliche Verwandlung des Menschen – Eckhart fügt das entsprechende Schriftwort 2 Kor. 3,18 nahtlos in seinen Text ein. Denn wir sollen in ihn verwandelt und völlig mit ihm vereinigt werden, so dass das Seine unser und das Unsrige seines wird: sein Herz und unser Herz *ein* Herz und unser Leib und sein Leib *ein* Leib.[25] Wir befinden uns mit dieser Einheitsemphase im Zentrum der Lehre Eckharts; und es ist der Fluchtpunkt seiner Argumentation, dass er den Empfang des Leibes Christi umdeutet zu einer Einheit von Gott und Mensch, die durch das Sakrament zwar befördert wird, aber schließlich doch losgelöst vom Sakramentalen gedacht wird – die Präsenz Gottes im Menschen geht weit über den sakramentalen Akt des Empfangens hinaus. Entsprechend wird Eckhart später in seinen deutschen Predigten in vielfacher Variation diese Präsenz Gottes im Grund der Seele behandeln, aber nur noch in vereinzelten Verweisen und Vergleichen auf die Eucharistie zu sprechen kommen.

Doch bleiben wir bei den *Erfurter Reden*. Indem der Modus des Empfangens in den Vordergrund rückt, kommt der subjektiven Disposition des Empfangenden eine tragende, wenn nicht in dieser Form neue Bedeutung zu. Thomas Lentes hat vor einigen Jahren Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in der Abendmahlslehre aufgestellt.[26] Lentes konstatiert, dass die Leistung der Vergegenwärtigung zunehmend von kultisch gesicherten Zeichen und Bildern auf die subjektive Erinnerungsleistung des Einzelnen verlagert werde. Entsprechend versteht Lentes die Reformation als epistemologischen Wandel im Verständnis von Zeichen und Medialität. Die Thesen von Thomas Lentes haben den Charakter einer Skizze, aber meine Beobachtungen zu den *Erfurter Reden* scheinen mir seine Vermutungen zu bestätigen – die Position der *Erfurter Reden* dürfte genau die ambivalente Position des Übergangs markieren. Zwar wird die Realpräsenz nicht in Frage gestellt, doch steht sie nun in einem Kontext, der die Bereitschaft des Empfangenden in den Mittelpunkt rückt. Der kultisch-rituelle Vorgang findet bei Eckhart keine Aufmerksamkeit. Er macht Platz für die zentrale Forderung, sich jederzeit so zu halten, dass man das Sakrament würdig und häufig empfangen könne. In dieser Haltung der Abgeschiedenheit, die nur in den *Erfurter Reden* auch explizit ›Gelassenheit‹ genannt wird, wird der Mensch mit Gott geeint und mit dessen Leib geadelt. Diese Vereinigung bringt die Seele so nahe an Gott, dass selbst die höchsten Engel – die Cherubim und Seraphim – keinen Unterschied zwischen ihnen beiden herausfinden können.[27] Es ist genau diese These einer Einigung *sine distinctione*, ohne Unterschied, die später verurteilt werden sollte. In dieser Einheit müsste man für ›Präsenz‹ ein neues Wort erfinden – Eckhart nannte diese Art der ›Produktion von Präsenz‹ Gottesgeburt in der Seele.

Doch geht Eckhart einen Schritt weiter. Denn das selige Genießen des Leibes unseres Herren liege nicht nur an äußerem, sondern auch im geistigen Genießen – es geht um die Frage der geistlichen Kommunion. Bardo Weiß hat diese in einem jüngeren, stark sammelnden Beitrag *Die Eucharistie in der Deutschen Mystik des Mittelalters* herausgestellt (wobei jedoch der medialitätsgeschichtliche Kontext unberücksichtigt bleibt):[28] Die geistliche Kommunion wird hier nicht als Ersatz betrachtet, sondern löst die Vereinigung ab von der Materialität des die Realpräsenz vermittelnden Zeichens des Brotes. Jetzt erst versteht man, warum vorher so inflationär von der Häufigkeit des Empfangens gesprochen worden war. Denn die geistliche Kommunion könne der Mensch tausendmal am Tage vollziehen und mehr: er sei, wo er sei, er sei krank oder gesund.[29] Es geht also nicht einfach darum, dass realer Empfang und geistliche Kommunion zusammengenommen erst den ›ganzen‹ Empfang ausmachten,[30] und auch nicht darum, das Sakrament möglichst häufig zu empfangen, sondern es vollends aus der raumzeitlichen Dimension zu lösen und die Gegenwärtigkeit Gottes in einer inneren, zeitenthobenen Aktualität zu genießen. Darauf solle man sich wie auf das Sakrament vorbereiten und sich darnach halten: *sô wirt man heilic in der zît und sælic in der êwicheit*.[31] ›Präsenz‹ übersteigt hier Raum, Körper und unmittelbare Wirkung: die Einswerdung mit dem Leib Christi verwandelt den eigenen Leib, der hingeordnet wird auf den inneren, geistigen Vollzug der Abgeschiedenheit, ein Innesein und Daheimsein, das durch die Verhaftung an Leiblichkeit und Zeitlichkeit gerade verhindert wird.

In der Vereinigung mit dem Leib Christi gelangt der Mensch über Raum und Zeit hinaus, wie Eckhart in den eingangs kurz angesprochenen lateinischen Sermones – Predigtentwürfen zum Fronleichnamsfest – sagt.[32] Die Zurückweisung eines physisch-räumlichen Verständnisses der Präsenz des Leibes Christi ist schon zentral für das sakramentale Verständnis der Eucharistie. Eckhart greift vor allem in dem zweiten Text (Sermo V,2) auf Thomas von Aquin zurück.[33] Genau dieser sakramentale Charakter ist für die Abgrenzung vom Magischen von entscheidender Bedeutung. Eckhart betont hier, dass der Leib Christi nicht in einem räumlichen Sinne real gegenwärtig sei, sondern in einem sakramentalen und damit in einem medial-zeichenhaften Sinne. Dass in einer sakramentalen Vergegenwärtigung der Leib Christi der Substanz, aber nicht dem Orte nach anwesend sei, veranschaulicht Eckhart am Beispiel des Spiegels. Das Angesicht dessen, der sich in verschiedenen Spiegeln anschaue, sei in natürlicher Weise nur im Anschauenden, aber in keinem Spiegel seinem Sein (*esse*) nach oder in irgendeiner Eigentümlichkeit (*proprietas*). Das Beispiel werde aber vollkommener sein, so schließt Eckhart diesen Absatz, wenn wir sagten, dass das Angesicht seiner Substanz nach im Spiegel sei.[34]

Insofern dieses Verständnis von ›Innesein‹ eine räumliche Vorstellung im Sinne einer Anwesenheit dem Orte nach ausschließt, bleibt auch ein Begriff wie ›Interiorisierung‹ defizitär. Denn in einem solchen Menschen findet Gott keine Stätte

mehr, wie Eckhart später in seiner Armutspredigt sagen wird; der Mensch ist in dieser Abgeschiedenheit integriert in den einen göttlichen Selbstvollzug, und es sind gerade die Predigten in ihrer Deutungsarbeit, die diesen Vollzug in ihrer eigenen Performativität lebendig werden lassen. Oder um Gumbrechts Begriffe zu verschränken: Die Sinnkultur der Predigt vollzieht die ›Produktion von Präsenz‹ – im Moment der Predigt wird die überzeitliche Gegenwart Gottes aktuell und evident.

Mein letztes Textbeispiel entnehme ich der Predigt *Iusti vivent in aeternum*, der *Gerechtigkeitspredigt* Eckharts.[35] Das Verhältnis von Gerechtigkeit und Gerechtem steht paradigmatisch für die Relation zwischen Gott und innerem Menschen: wie der Gerechte als Gerechter nur handeln kann, insofern er ganz aus der Gerechtigkeit handelt, so ist der innere Mensch in seinem Innersten göttlicher Natur. Die Präsenz Gottes in der Seele expliziert diese Predigt mit dem Bild der Gottesgeburt: wie der Vater seinen Sohn unablässig gebiert, so gebiert er den inneren Menschen als seinen eingeborenen Sohn, und wie in den *Erfurter Reden* betont Eckhart: *âne allen underscheit* – ohne jeden Unterschied.

Wenn die Predigt genau an der Stelle, wo sie die Ununterschiedenheit zwischen innerem Menschen und eingeborenem Sohn herausstellt, ein neues Schriftwort anführt, ist das daher mehr als nur eine Gliederungshilfe: es bindet die Lehre von der Sohnesgeburt im Innersten des Menschen unmittelbar an die Schrift zurück. Es handelt sich wieder um das Schriftwort aus dem zweiten Korintherbrief: ›*Wir werden alzemâle transformieret in got und verwandelt.*‹[36] Ich fasse die beiden folgenden Gleichnisse zusammen: Wieviel Brot im Sakrament in den Leib unseres Herren verwandelt werde, es bliebe doch e i n Leib. Ja, so Eckhart, wenn alle Brote in seinen Finger verwandelt würden, bliebe es doch e i n Finger.[37] Der entscheidende Schluss: *Alsô wirde ich gewandelt in in, daz er würket mich sîn wesen ein unglîch; bî dem lebenden got sô ist daz wâr, daz kein underscheit enist.*[38]

Hatte Eckhart in seinen frühen *Erfurter Reden* noch das Altarsakrament auf seine einigende Kraft hin beschrieben, zieht er es hier nur als Vergleich heran, um das Prinzip der Verwandlung zu verdeutlichen: Das, was verwandelt wird, erhält den Numerus dessen, in das hinein es verwandelt wird. Und wie das Brot in einen Leib verwandelt wird, so werde ich – die Evidenz der Ich-Rede ist hier besonders hervorzuheben – in Gott solchermaßen verwandelt, dass er mich als sein Sein wirkt, und zwar als eines, nicht als gleiches (*ein unglîch*).[39] Als eines, nicht als gleiches, das ist kein Wortspiel, sondern formuliert die theologisch hochbrisante Abgrenzung von *unum* und *simile*. Wenn mit ›Präsenz‹ noch Abwesenheit mitgedacht ist, insofern ›Präsenz‹ auf das Gegenwärtigsetzen zielt und damit Differenz impliziert, dann könnte man hier bestenfalls noch von ›Selbstpräsenz‹ sprechen, denn dieses eine, göttliche Sein umfängt den gerechten, gelassenen Menschen so, *daz kein underscheit enist*.[40] Die 1329 veröffentlichte Verurteilungsbulle *In agro dominico*

führt als zehnten Artikel auch diesen Abschnitt aus der Gerechtigkeitspredigt auf.[41] *Nulla distinctio*, eine solche Position der ununterschiedenen Einheit von Gott und g e r e c h t e m Menschen im Sinne der Gerechtigkeitspredigt suspendiert jede Frage nach der Medialisierung von Heiligkeit.

IV

Ich komme zum Schluss. Ich wollte ausgehend von der Bedeutung der Eucharistie bei Eckhart einen Präsenzbegriff anvisieren, der nicht im allgemeinen medientheoretischen Sinne auf Körper, Räumlichkeit, Visualität und Empfindung zielt. Man könnte es zuspitzen: Die Praktiken, die unter dem Begriff der ›Präsenzkultur‹ zu fassen wären, kritisiert Eckhart als unangemessene Medialisierung von Frömmigkeit. Das Interessante dabei ist, dass sich dadurch auch eine veränderte Perspektive auf ›Medialität‹ ergibt. Denn Eckhart würde darunter nicht nur Kommunikationsmedien im Sinne Wenzels verstehen, sondern gerade auch ›innere Medien‹: mentale Repräsentationen, Bilder und Vorstellungen, Begriffe und Namen, die der gelassene Mensch hinter sich lassen soll, um in seinem innersten Grund seiner Göttlichkeit gewahr zu werden. Was in der mediävistischen Diskussion – man denke beispielsweise an die Blutstropfenszene im *Parzival* – »imaginative Präsenz«[42] genannt wird, also die Präsenz des anderen im inneren Bild, genau auf solche subtilen Formen der Medialisierung schaut die Mystik und treibt damit die Verneinung jeder Form der Vermittlung auf die Spitze. Die Verurteilungsbulle von 1329 zeigt die Brisanz eines solchen Vorgehens, das Prinzip der Medialisierung noch in den innersten Bildern und Formen der Heiligung aufzuspüren und bloßzulegen. Ob Eckhart damit das Dilemma der Klosterkultur, im Überwinden von Welt nur neue Welt zu produzieren, löst, sei dahingestellt. Indem er aber jede Medialisierung von Heiligkeit zurückweist, legt er die paradoxe Struktur bloß, die einer religiösen Kultur innewohnt, die Wege zur wahren Präsenz des Göttlichen angeben will. Zu dem ortlosen Ort führt nur ein wegloser Weg in einem ewig-aktuellen Augenblick der Sohnesgeburt: das ist Eckharts Überbietung der Ritualisierung des Gedächtnisses im liturgischen Akt des Abendmahls, ohne dabei die leibliche Gegenwart Christi in der Eucharistie infrage zu stellen.[43]
Diese Ambivalenz scheint den Diskurs über die Präsenz des Göttlichen weiterhin geprägt zu haben, wie ein Blick auf die Rezeption, die über die bislang vorliegenden Untersuchungen hinaus umfassend aufzuarbeiten wäre, andeuten mag. Für Heinrich Seuse hat Lentes mit Blick auf Kapitel XXIII des *Büchleins der Ewigen Weisheit* auf die Spannung hingewiesen, die zwischen Realpräsenz einerseits und einer Verlagerung des Zugangs zu Gott in das Innere des Menschen bestehe.[44] Johannes Tauler knüpft in seinen Fronleichnamspredigten an die *Erfurter Reden* Eckharts an, rückt

aber insgesamt die Eucharistie und die Frage der Einheit mit dem Transzendenten eng zusammen.[45] Hervorzuheben ist auch die distanzierende Eckhart-Rezeption Marquards von Lindau, der in seinem Eucharistietraktat die Predigt Quint Nr. 20a zitiert.[46] Eckharts Relativierung der sakramentalen Vergegenwärtigung durch die Lehre der Gottesgeburt bleibt also, wie diese nur angedeuteten Beispiele zeigen, nicht ohne Gegenbewegungen; sie scheinen sogar die Konzentration auf die sakramentale Vergegenwärtigung zu verstärken. Die Verinnerlichung der Präsenz des Göttlichen bleibt aber als Fluchtpunkt der Diskussion wirksam.

Blicken wir noch einmal auf Eckhart zurück: Der Mensch, der in dem jederzeit aktuellen Augenblick lebt, in dem der Abend zugleich der Morgen ist, kann tausendmal am Tag Gott in geistlicher Kommunion empfangen.[47] Für eine historische Semantik der *gegenwerticheit* ist daher in diesem Kontext sowohl das Changieren zwischen Zeitlichkeit und Räumlichkeit wie zugleich die Überschreitung von räumlichen und zeitlichen Vorstellungen konstitutiv.[48] Eine solche Transgression gibt zwangsläufig auch dem Verstehen eine andere Semantik: Indem Eckhart ›Verstehen‹ als ›Teilhabe an der Wahrheit‹, ja als ›Integration in die göttliche Wahrheit‹ auffasst, unterläuft er in der Tat die Unterscheidung zwischen einem Diesseits und einem Jenseits der Hermeneutik.

Anmerkungen

1 Meister Eckhart: Die deutschen und lateinischen Werke, hg. im Auftrage der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die deutschen Werke [DW], hg. von Josef Quint und Georg Steer. Die lateinischen Werke [LW], hg. von Ernst Benz [u. a.]. Stuttgart 1936ff., hier LW III, S. 9,1.

2 Dass dabei der rituelle Vollzug selbst über das Verständnis der liturgischen Worte hinaus Sinn evident macht, betont z. B. Corinna Dörrich, die in der mittelalterlichen Eucharistiefeier das bekannteste Beispiel für die Heilswirksamkeit eines Rituals sieht, das erfahrbar gewesen sei, ohne dass seine genaue Bedeutung und sein Ablauf durchschaut worden sein müsste. Vgl. Corinna Dörrich: Poetik des Rituals. Konstruktion und Funktion politischen Handelns in mittelalterlicher Literatur. Darmstadt 2002 (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne), S. 37.

3 Neuere Studien zur Eucharistie im Mittelalter: Miri Rubin: Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge 1991; G. J. C. Snoek: Medieval Piety from Relics to the Eucharist. A Process of Mutual Interaction. Leiden, New York, Köln 1995 (Studies in the History of Christian Thought 63). Wie sehr jedoch der Begriff der Realpräsenz retrospektiv eine Vereindeutigung vornimmt, die der komplexen Problemlage, wie sie im Mittelalter in unterschiedlicher Weise verhandelt wurde, eher unangemessen ist, zeigt der Beitrag von Marc-Aeilko Aris in diesem Band.

4 Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz [Production of Presence – What Meaning Cannot Convey]. Frankfurt/M. 2004 (edition suhrkamp 2364).

5 Vgl. Peter Czerwinski: Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter. Frankfurt/M., New York 1989 (Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung 1); ders.: Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter. München 1993 (Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung 2); ders.: *per visibilia ad invisibilia*. Texte und Bilder vor dem Zeitalter von Kunst und Literatur, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 25 (2000), S. 1–94.

6 Vgl. Peter Strohschneider: Die Zeichen der Mediävistik. Ein Diskussionsbeitrag zum Mittelalter-Entwurf in Peter Czerwinskis ›Gegenwärtigkeit‹, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 20 (1995), S. 173–191.
7 Gumbrecht, Diesseits (Anm. 4), S. 47.
8 Ebd., S. 46.
9 Vgl. jetzt Michael Stolz: Kommunion und Kommunikation. Eucharistische Verhandlungen in der Literatur des Mittelalters, in: Peter Strohschneider (Hg.): Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposion Oktober 2006 [erscheint in der Reihe ›Germanistische Symposien. Berichtsbände‹].
10 Vgl. Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M. 2002 (stw 1575), S. 323–346, hier 325.
11 Vgl. Winfried Trusen: Der Prozeß gegen Meister Eckhart. Vorgeschichte, Verlauf und Folgen. Paderborn, München, Wien, Zürich 1988 (Rechts- und staatswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft. N. F. 54).
12 Vgl. besonders die unterschiedlich perspektivierten Neuansätze zur Frage der literarischen Konstruktion von Heiligkeit bei Peter Strohschneider: Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg *Alexius*, in: Gert Melville und Hans Vorländer (Hg.): Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 109–147; Christian Kiening: Gewalt und Heiligkeit, in: ders.: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur. Frankfurt/M. 2003, S. 35–55; Bruno Quast: Vom Kult zur Kunst. Öffnungen des rituellen Textes in Mittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen, Basel 2005 (Bibliotheca Germanica 48).
13 Gumbrecht, Diesseits (Anm. 4), S. 11.
14 Vgl. Peter Browe: Die Elevation in der Messe, in: Bonner Zeitschrift für Theologie und Seelsorge 8 (1931), S. 20–66; wieder in: ders.: Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht. Mit einer Einführung hg. von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer. Münster, Hamburg, London 2003 (Vergessene Theologen 1), S. 475–508.
15 Zu nennen wären beispielsweise Dörrich, Ritual (Anm. 2), S. 28–33 und S. 43–48; Hartmut Bleumer: Wahrnehmung literarisch. Ein Versuch über *Parzival* und *Tristan*, in: Das Mittelalter 8 (2003), H. 2, S. 137–155; Jan-Dirk Müller: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen 1998, S. 243–248 (»Personalität als Oberfläche«).
16 Horst Wenzel: Medien- und Kommunikationstheorie. Ältere deutsche Literatur, in: Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek 2002 (rowohlts enzyklopädie 55643), S. 125–151, hier 129.
17 Vgl. die beeindruckende Arbeit von Caroline Walker Bynum: Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters [Fragmentation and Redemption, 1991]. Frankfurt/M. 1996 (edition suhrkamp 1731), S. 109–147: Mystikerinnen und Eucharistieverehrung im 13. Jahrhundert.
18 Gumbrecht, Diesseits (Anm. 4), S. 43.
19 Ebd., S. 102.
20 Ebd., S. 101.
21 Es handelt sich um *collationes*, in denen Eckhart als Prior des Erfurter Dominikanerklosters Mitbrüder seines Konventes unterwiesen haben dürfte. Vgl. Walter Senner OP: Die ›Rede der underscheidunge‹ als Dokument dominikanischer Spiritualität, in: Andreas Speer und Lydia Wegener (Hg.): Meister Eckhart in Erfurt. Berlin, New York 2005 (Miscellanea Mediaevalia 32), S. 109–121. – Josef Quint hatte den Titel ›Reden der Unterweisung‹ nicht als Übersetzung des in einigen Handschriften überlieferten Titels *rede der underscheidunge* verstanden, sondern als Wiedergabe der Textfunktion der *instructio*.
22 Vgl. Burkhard Hasebrink: *sich erbilden.* Überlegungen zur Semantik der Habitualisierung in den *rede der underscheidunge* Meister Eckharts, in: Speer/Wegener (Anm. 21), S. 122–136.

23 Vgl. DW V, S. 263,3–264,8. In der breit diskutierten Frage nach der Häufigkeit des Kommunionempfangs können die *Erfurter Reden* also eine klare Position beziehen, gerade weil sie zugleich vor der Veräußerlichung warnen.
24 Vgl. DW V, S. 264,9–266,3.
25 Vgl. DW V, S. 266,3–8.
26 Vgl. Thomas Lentes: Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.): Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit. Mainz 2000, S. 21–46.
27 Vgl. DW V, S. 268,6–269,2.
28 Vgl. Bardo Weiß: Die Eucharistie in der Deutschen Mystik des Mittelalters, in: Bernd Jochen Hilberath und Dorothea Sattler (Hg.): Vorgeschmack. Ökumenische Bemühungen um die Eucharistie. Festschrift für Theodor Schneider. Mainz 1995, S. 225–253.
29 Vgl. DW V, S. 273,5–274,1.
30 Vgl. Erwin Iserloh und Joachim Staedtke: Abendmahl. III.2. Mittelalter. III.3. Reformationszeit, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 1, 1977, S. 89–131, hier 96.
31 DW V, S. 274,4.
32 Sermo V,3, n. 51; LW IV, S. 49,5–8: »Per quod nota quod corpori Christi sub sacramento nullus est longe nec loco nec tempore. Unde omnes pro quibus oramus in missa imaginandi sunt ut praesentes. Rursus nota quod illi corpori uniri est super locum et tempus fieri et per consequens extra hunc mundum.« Vgl. Weiß, Eucharistie (Anm. 28), S. 255.
33 Vgl. jetzt Stephan Winter: Eucharistische Gegenwart. Liturgische Redehandlung im Spiegel mittelalterlicher und analytischer Sprachtheorie. Regensburg 2002 (ratio fidei. Beiträge zur philosophischen Rechenschaft der Theologie 13), S. 320–342.
34 Vgl. Sermo V,1, n. 32; LW IV, S. 35,5–15. – Hinweisen möchte ich auf die Performativität im Akt der Konsekration: Eckhart spricht von Worten, *quae efficiunt, quod significant* (Sermo V,1, n. 32; LW IV, S. 34,15); der Priester bediene sich bei diesem Sakrament nicht seiner Worte oder der Worte der Kirche, sondern der Worte Christi, der dem Sakrament selbst seine Kraft (*virtus*) gegeben habe (Sermo V,2, n. 47; LW IV, S. 45,6–13, Thomas von Aquin folgend). Das ist gleichsam ein reiner Fall von Performativität, insofern die Kraft, die der sprachlichen Äußerung erst ihre Wirkmacht gibt, unmittelbar göttlicher Herkunft ist. Vgl. Iserloh und Staedtke, Abendmahl (Anm. 30), S. 96.
35 Vgl. den Text der Predigt mit Übersetzung und Interpretation von Kurt Flasch, in: Georg Steer und Loris Sturlese (Hg.): Lectura Eckhardi II. Mit Beiträgen von Alessandra Beccarisi u. a., koordiniert von Dagmar Gottschall. Stuttgart 2003, S. 30–51. – Heranzuziehen wären schließlich noch die Predigten Quint Nr. 20a und 20b, in denen Eckhart mit Bezug auf Augustinus die Gleichförmigwerdung mit dem Leib Christi durch die Kommunion mit der Anverwandlung von Speise und Trank an den menschlichen Leib vergleicht. Auch hier dient diese Vereinigung – mit spannenden Differenzen der Versionen – als Gleichnis für das geistige Einssein des Fünkleins der Seele mit Gott.
36 Predigt Quint Nr. 6; DW I, S. 110,8.
37 Vgl. Sermo V,1, n. 31; LW IV, S. 33,11–34,2.
38 Predigt Quint Nr. 6; DW I, S. 111,6–7.
39 Überliefert ist jedoch in allen vier Überlieferungszeugen (darunter der Baseler Taulerdruck) *und gelich* – Quint hat in der Konsequenz seiner Editionsrichtlinien eine Konjektur nach dem lateinischen *non simile*, wie es in der Bulle und den Prozessakten überliefert ist, vorgenommen. Vgl. DW I, S. 111, Anm. 1.
40 Predigt Quint Nr. 6; DW I, S. 111,7.
41 »Decimus articulus. Nos transformamur totaliter in deum et convertimur in eum; simili modo, sicut in sacramento panis convertitur in corpus Christi: sic ego convertor in eum, quod ipse me operator suum esse unum, non simile; per viventum deum verum est, quod ibi nulla est distinctio.« Zit. nach DW I, S. 111, Anm. 1.

42 Michael Waltenberger: Hermeneutik des Verdacht-Seins. Über den interpretativen Zugang zu mitttelalterlichen Erzählwelten, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 49 (2002), S. 156–170.

43 Eine Bemerkung in der Predigt Quint Nr. 51 scheint aber darauf hinzudeuten, dass der Glaube an die substantielle Anwesenheit des Leibes Christi im Zeichen des Brotes gar nicht so selbstverständlich war, wie oft angenommen wird: »Ich gedacht zů diser nacht, das der himmelen gar vil seind. Nun seind etlich vnglaubige menschenn, die diß nit glauben, das diß brott auff disem altar gewandelt mǒge werdenn, das es mǒg werden der werde leichnam vnsers herren, das diß mǒge got gethůn - die bǒsen menschen, das sy daß nit mǒgen glaubenn, das diß gott moge gethůn« (DW II, S. 475,5–8)!

44 Heinrich Seuse: Büchlein der Ewigen Weisheit, in: ders.: Deutsche Schriften, hg. von Karl Bihlmeyer. Stuttgart 1907, S. 290–302 (Kap. XXIIII: *Wie man got minneklich enphahen sol*). Vgl. Lentes, Suche (Anm. 26), S. 40.

45 Vgl. Louise Gnädinger: Johannes Tauler. Lebenswelt und mystische Lehre. München 1993, S. 344–347. Ausführlich jetzt Antje Willing: Literatur und Ordensreform im 15. Jahrhundert. Deutsche Abendmahlsschriften im Nürnberger Katharinenkloster. Münster, New York, München, Berlin 2004 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 4), S. 133–163. Willing spricht von einer Gleichsetzung der *unio mystica* und der eucharistischen *unio* bei Tauler (ebd., S. 159).

46 Vgl. Freimut Löser: Rezeption als Revision. Marquard von Lindau und Meister Eckhart, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 119 (1997), S. 425–458; Willing, Literatur (Anm. 45), S. 226–232. Willing spricht hingegen nicht von ›Revision‹, sondern von einer »Ergänzung der eckhartschen Lehre um ein pastoraltheologisches Moment« (ebd., S. 231).

47 Vgl. Weiß, Eucharistie (Anm. 28), S. 249.

48 Vgl. jetzt Christian Kiening: Gegenwärtigkeit. Historische Semantik und mittelalterliche Literatur, in: Scientia poetica 10 (2006), S. 19–46.

SUSANNE REICHLIN

Erzählen vom magischen Augenblick

Mediale Selbstüberschreitungen in Jörg Wickrams *Goldtfaden*

Zwischen 1554 und 1556 erscheint von Jörg Wickram *Eine warhafftige History / von einem ungerahtnen Son / in ein Dialogum gestellet.*[1] Es handelt sich dabei um einen kurzen Dialog zwischen einem Georgius, der als Autor des Prosaromans *Knabenspiegel*[2] eingeführt wird, und dessen Freund Casparus.[3] Casparus fragt Georgius, wie ihm die *invention zůkomme*[], die Geschichte des *Knabenspiegels* zu erzählen, ohne jemals den Handlungsort besucht zu haben. Mit Hilfe dieser Ausgangskonstellation kann der Text in einem mit Ironie und Wortspielen durchsetzten Gespräch das Verhältnis von Erfahrenem und Erzähltem thematisieren und zeigen, dass die beiden Bereiche von unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten bestimmt werden; nicht Wahrheit, sondern Wahrscheinlichkeit ist das Relationskriterium.[4] Im Folgenden soll jedoch das Ende des Dialogs genauer beachtet werden. Da bemerkt die Autor-Figur Georgius, dass bereits ein weiteres Buch im Druck sei.[5] Auf die Nachfrage von Casparus skizziert er dessen Inhalt:

> *Es* [das Büchlein] *ist disem Lottario gleich entgegen. Dann gleich wie er der Lottarius eines Ritters Son auß grossem můtwillen vnnd vnfleiß zů einem hirten wirt. Also wirt Lewfrid (also heyßt der ander Jüngling von wegen seiner Tugendt vnnd dapfferkeyt) Der do nur eines Hirten Son was / zů einem grossen Herren /* […] *vberkompt auch eines Graffen Tochter zů einem Weib / das weyß ich wirstu auch nit vngetadelt lassen / wann es dir zů sehen wirt.*[6]

Casparus' Neugier ist mit dieser Handlungsskizze geweckt. Er fragt nach dem *Tittel*, damit er das Buch selber erwerben könne. Die Antwort lautet: *Jch hab jhm sein Namen vnd Tittel geben: Der Goldtfaden. Wann du das nun lesen / wirst du die vrsach seines namens erfaren.*[7]

Eine dialogische Kommentierung und Ankündigung eigener Werke ist für diese Zeit höchst ungewöhnlich.[8] Das Interesse eines möglichen Publikums wird nicht nur dadurch geweckt, dass das Handlungsmuster selbstkritisch skizziert und auf einen vorangegangenen Roman (*Knabenspiegel*) bezogen wird. Vielmehr wird auch die Wirkung der Ankündigung dargestellt: der fingierte Rezipient, Casparus,

möchte sich das Buch sogleich beschaffen.[9] Wickram verknüpft die performative Antizipation des Leseinteresses mit der antizipierenden Repräsentation desselben und nutzt dadurch die persuasiven Möglichkeiten von Dialogen effektvoll.
In diesem Kontext muss auch die darauf folgende Bekanntgabe des Titels gelesen werden. Der von Georgius genannte Schlagwort-Titel *Der Goldtfaden* nennt ein Objekt, das motivgeschichtlich unbekannt ist. Man weiß nicht, welche Funktion ihm im Rahmen der geschilderten Handlung (Aufstieg des Hirtensohns) zukommt. Der Titel ist also eine Art ›Cliffhanger‹: Erst die Lektüre der Erzählung – so wird versprochen – erkläre ihn (*Wann du das nun lesen / wirst du die ursach seines namens erfaren*). Zu einem Zeitpunkt, in dem sich der auf dem Titelblatt isolierte Titel gerade erst durchsetzt,[10] wird hier nicht nur mit dessen aufmerksamkeitserzeugender, sondern auch mit seiner metonymischen Funktion gespielt: Die Autor-Figur nennt ein Wort (*Goldtfaden*), das einerseits als Name für die Erzählung steht und andererseits als Paratext Teil derselben ist.[11] Die Distanz zwischen *pars* (Titeltext) und *toto* (Erzählung), die beim Titelblatt bloß eine Seite beträgt, wird im *Dialog* radikalisiert: die Erzählung, deren Titel genannt wird, fehlt materialiter. Doch entsteht sie diskursiv dank der zirkulär metonymischen Referenz des Namens auf sich selbst: Die Nennung des Titels evoziert eine Erzählung, die ihrerseits das Wort *Goldtfaden* erst zum Titel macht.
Dabei wird in der zitierten Szene des *Dialogs* auch mit zwei unterschiedlichen Formen von Titeltext experimentiert. Zuerst bietet die Autor-Figur eine Inhaltsangabe, die der für Wickrams Prosaromane gängigen Form eines ›Argumentum-Titels‹ entspricht.[12] Anschließend nennt er ein Schlagwort (*Goldtfaden*), das als isolierter Name Neugier erzeugt und hilft, die Identität (Erkennbarkeit und Einheit) eines Textes zu stiften. Diese beiden Formen eines Titeltexts werden im *Dialog* kombiniert: Die Inhaltsangabe dient der Information, das Schlagwort dagegen macht deutlich, wie unvollständig die Inhaltsangabe ist und wie viel ›mehr‹ die (gesamte) Erzählung zu bieten haben wird. Die Differenz zwischen Handlungsskizze und Schlagwort erscheint als eine kalkulierte, die dazu anregen soll, sich mögliche Verknüpfungen zwischen dem genannten Objekt (Goldfaden) und der Aufstiegsgeschichte vorzustellen.[13]
Am *Dialog* wird so verdichtet sichtbar, wie in der Folge des neuen Mediums des Drucks mit metonymischen Referenzen experimentiert und diese zur Aufmerksamkeitslenkung eingesetzt werden. Der im *Dialog* angekündigte Roman *Goldtfaden* erscheint zum ersten Mal 1557.[14] Ihm ist anhaltender Erfolg beschieden. Bis 1687 wird er zehnmal gedruckt – der Prosaroman Wickrams mit den meisten Neuauflagen.[15] Dieser Erfolg ist wohl kaum der (nur einmal erschienenen) Ankündigung im *Dialog* zu verdanken. Dagegen ist es sehr wohl möglich, dass die vielfachen Bedeutungs- und Verweisdimensionen des Objekts *goldtfaden* zum Erfolg beigetragen haben. Das Objekt wird in der Erzählung mit ganz ähnlichen

Strategien zum medialen Erscheinen gebracht, wie sie eben für die Titelnennung im *Dialog* nachgewiesen werden konnten.

Die Goldfaden-Szene

Der Ankündigung entsprechend handelt der *Goldtfaden* vom Hirtensohn Lewfrid, der von einem Kaufmann adoptiert wird. Wegen einer Demütigung flieht er in jungen Jahren aus der Stadt und kommt als Küchenjunge an den Hof eines Grafen. Bei den rituellen Neujahrsbeschenkungen lässt die Grafentochter Angliana ihn zufällig aus. Die Zurücksetzung verwandelt sich in Liebe. Aufgrund seiner Gesangskünste, die ihn über die unerreichbare Liebe hinwegtrösten sollen, wird er zum Kammerdiener Anglianas befördert. Er muss für seine Herrin singen und nutzt dies, um ihr in einem doppeldeutigen Lied seine Zurücksetzung zu klagen.[16] *Angliana von stund an gedencken ward / es* [das Lied] *wer ihrethalb gemachet worden.*[17] Um aber ganz sicher zu gehen, übergeht sie Lewfrid bei den nächsten Neujahrsbeschenkungen von neuem. Lewfrid ist sichtlich betrübt, aber auch dies ruft bei der Grafentochter kein Erbarmen hervor.[18] Tags darauf nimmt sie von ihrem Webrahmen spöttisch einen *güldin faden* und gibt ihn Lewfrid anstelle des vergessenen Neujahrsgeschenks. Lewfrid geht in seine Kammer, schneidet sich mit einem Schreibmesser die Brust auf, legt den Faden hinein und näht die Stelle wieder zu. Mit Hilfe eines weiteren Liedes ruft er Angliana den Faden in Erinnerung, so dass sie ihn zurück verlangt. Der Held holt sein Schreibmesser, schneidet sich vor ihren Augen die Brust auf und gibt ihn ihr. Sie schickt Lewfrid zum Arzt, wäscht den Faden *der was noch so unversert als wann er erst von dem Rammen kommen wer / deß kond sich die Junckfraw nit genůg verwundern*[19] und gesteht Lewfrid brieflich ihre Liebe.
Im weiteren Verlauf des Romans werden die Liebenden mehrfach voneinander getrennt und müssen deshalb heimlich mittels Briefen und Geschenken kommunizieren. Erst nach zahlreichen Bewährungen erwirbt der Held die Gunst des Grafen und kann am Ende die Grafentochter heiraten.

Aufhebung von Oppositionen?

Der goldene Faden taucht nach dem Liebesgeständnis in der Erzählung nicht mehr auf. Sein Status als titelgebendes Objekt muss demnach mit dieser einen Szene gerechtfertigt sein. Wie das Titelwort hat auch das intradiegetische Objekt eine mehrschichtige Verweisfunktion. Es ermöglicht metonymisch den Kontakt zwischen den Liebenden und stellt metaphorisch ihre Verbundenheit dar. Es

materialisiert die Redewendungen vom ›Öffnen des Herzens‹ und kann zugleich die Liebe von der einen Figur auf die andere übertragen.
In der Forschung gibt es mehrere Ansätze, Bedeutung und Wirkung des Objekts zu erklären. In einer emotionsgeschichtlichen Herangehensweise erkennt man in Wickrams Liebesromanen eine ausdifferenzierte Darstellung von Innerlichkeit: Die prozessuale Entstehung der Liebe und Lewfrids ungewohntes Liebesgeständnis zeige ein neues Interesse an psychologischen Prozessen an.[20] Im Rahmen eines kommunikationstheoretischen Ansatzes interessieren dagegen die Form der Liebeskommunikation, insbesondere die Unterschiede zwischen Körper- und Zeichenkommunikation: Im Kontrast zu arbiträren Zeichen, die auch täuschen können, ließe sich die Liebe an Lewfrids Körper unmittelbar ablesen;[21] dementsprechend gründe Anglianas Liebe darauf, dass sie ein ›sicheres‹ Zeichen dafür erhalte.[22] Semiotisch-rhetorische Ansätze wiederum gehen vom Spannungsverhältnis zwischen ›eigentlicher‹ und ›uneigentlicher‹ Bedeutung aus.[23] Martin-ten Wolthuis zeigt, dass in der gesamten Szene »bildliche Wendungen« und »poetische Vorstellungen […] gegenständlich fassbar gemacht« werden.[24] So würde etwa der schneidende Schmerz, das Eröffnen eines Liebesgeständnisses, aber auch der Dienst des Sängers oder die Liebeskrankheit »dinglich« dargestellt. Eming/Koch spitzen diesen Interpretationsansatz zu, wenn sie betonen, dass »die Spannung zwischen Wortsinn und symbolischer Bedeutung nicht einseitig aufgelöst [werde]. Die Dinge und insbesondere der Körper werden nicht nur metaphorisch, sondern gerade in ihrer sinnlich erfahrbaren Materialität zum Medium der Kommunikation von Gefühl.«[25] Der *goldtfaden* erscheint so als ein Zeichen, bei dem die ›üblichen‹ Oppositionen von Signifikant und Signifikat, ›eigentlicher‹ und ›uneigentlicher‹ Bedeutung nicht zu greifen scheinen. Intradiegetisch ist er zwar in einen Kommunikationsprozess eingebunden, doch kann seine Wirkung nur mit Hilfe der Materialität des Signifikanten erklärt werden. Auf der Erzählebene wiederum scheint das Objekt Körperlichkeit zu evozieren und diese zugleich zu transzendieren; d. h. es ist sowohl konkreter ›Körper‹ als auch ›Verkörperung‹ von Redewendungen, Botschaften oder gar Gefühlen.
Eine solche Interpretation lässt systematisch und literarhistorisch einige Fragen offen. Literarhistorisch ist die Art und Weise, wie Körperlichkeit evoziert und transzendiert wird, genauer zu bestimmen. Das effektvolle Changieren zwischen ›eigentlicher‹ und ›uneigentlicher‹ Bedeutungsebene ist keineswegs neu.[26] Es wäre zu fragen, welche intertextuellen Muster Wickram in welcher Form aufgreift. Systematisch ist genauer nach dem Verhältnis von Materialität und Medialität des Fadens zu fragen: Wie kann der Faden zugleich Liebe verkörpern, übertragen und konstituieren? Um nicht von der problematischen Gegenüberstellung von ›eigentlicher‹ und ›uneigentlicher‹ Bedeutung auszugehen,[27] möchte ich im Folgenden die erzählerische Entstehung des Objekts fokussieren: Wie entsteht die

präsentische Dimension des Objekts, die Materialität evoziert und transzendiert, durch eine Reihe von Geschenkübergaben? Inwiefern entwirft der Text dadurch eine genealogische Perspektive auf ein Ereignis (die Liebesentstehung), das sich gerade durch seine Momenthaftigkeit auszeichnet?

Mediale Selbstüberschreitung

Der Literaturwissenschaftler Martin Andree untersucht in ganz unterschiedlichen Epochen »Selbstüberschreitung[en] der Medialität in der Medialität«.[28] Er versteht darunter, dass ein mediales Gefüge den Anschein erzeugt, das, was wahrgenommen werde, sei nicht »›bloß‹ eine Zeichenordnung«, sondern »›mehr‹ als ›nur‹ Zeichen«.[29] Konkret denkt er dabei an Rezeptionssituationen, bei denen der Rezipient überwältigt ist und die Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem aufgehoben zu sein scheint. Um solche Formen der medialen Selbstüberschreitung genauer zu fassen, unterscheidet er zwischen zwei Formen des Zeichengebrauchs: »Instrumentelle Zeichen« erscheinen als Werkzeuge, die auf etwas Abwesendes verweisen. »Emphatische Zeichen« hingegen vermitteln ein ›Realitätserlebnis‹; sie präsentieren etwas, das sich gerade nicht in seiner Zeichenhaftigkeit erschöpft.[30] Die systematische Pointe von Andrees Ansatz liegt meiner Ansicht nach darin, dass er die Differenz zwischen instrumentellen und emphatischen Zeichen, zwischen dem Medialem und dessen Überschreitung nicht als eine ontologische, sondern als eine diskursiv erzeugte konzipiert: Mediale Systeme ermöglichen ihre eigene Überschreitung durch eine interne Differenzierung, d. h. indem sie ›emphatische‹ Momente isolieren und von ›instrumentellen Zeichen‹ abgrenzen.
Sowohl von Seiten der Mediävistik[31] als auch von Seiten der Medienphilosophie[32] könnte man einwenden, Andrees Modell basiere allzu stark auf einem differenziell gedachten Zeichensystem, ohne dessen materielle und performative Dimension oder seine historische Bedingtheit (etwa unterschiedliche Zeichen- und Wahrnehmungsformen) zu berücksichtigen. Um darauf zu reagieren, möchte ich Andrees Modell um eine historisch bedingte Performativität des Zeichengebrauchs und eine mit dem Symbolischen verschränkte Materialität desselben erweitern. Gerade im Hinblick auf die Performativität scheint mir der Begriff der »medialen Selbstüberschreitung« treffender als derjenige des »emphatischen Zeichens«. Er verdeutlicht, dass es nicht um die Rezeption eines isolierten Zeichens, sondern um ein Phänomen des Zeichen*gebrauchs* geht, das nicht unabhängig von pragmatischen und diskursiven Kontexten gedacht werden kann. Jeder Zeichengebrauch erzeugt nie vollständig kontrollierbare Effekte, die die sogenannte Identität eines Zeichens oder diskursiven Systems zugleich ermöglichen (indem sie Identität durch Wiederholungen konstituieren) und untergraben (indem sie

auf die Singularität des jeweiligen Vollzugs hinweisen). Performativität steht deshalb dafür, dass jeder Zeichengebrauch einerseits den singulären Vollzug auf eine Allgemeinheit (und damit auf vergangene und zukünftige Zeichenvollzüge) hin überschreitet, andererseits aber auch den Effekt von Allgemeinheit auf das jeweilig Gegenwärtige hin (Singularität und Materialität des Vollzugs) transzendiert.[33] Man könnte deshalb postulieren, dass Formen von Performativität und Materialität jeden Zeichengebrauch prägen, dass sie aber in verschiedenen Texten unterschiedlich stark sichtbar würden. Mediale Selbstüberschreitung könnte dann u. a. darin bestehen, dass Medien auf ihre eigene Performativität und Materialität – und damit auf ihre ›mediale Gegenwärtigkeit‹ – hinweisen. Zu fragen wäre nach den historisch-diskursiven Bedingungen medialer Selbstüberschreitung: Wie ›produzieren‹ mediale Formen ihre eigene Überschreitung?[34] Wie verweisen sie dabei auf (ihre) Performativität und Materialität? Solche Fragen zu stellen heißt nicht, von einer Opposition von Sinn- und Präsenzphänomenen oder von den Zeichen und ihrem ›Anderen‹ auszugehen, sondern diese Unterscheidungen selbst als historisch bedingte zu verstehen: als von Diskursen erzeugte Differenzierungen, die ihre eigenen Grenzen thematisieren und dadurch Effekte erzeugen, die man als ›mediale Gegenwärtigkeit‹ bezeichnen könnte.

Von diesen theoretischen Vorüberlegungen ausgehend, werde ich die Rückgabe des Fadens in Wickrams Prosaroman als mediale Selbstüberschreitung begreifen und daran folgende Fragen stellen: Wie macht der Text aus der Rückgabe eines Objekts eine mediale Selbstüberschreitung? Welche diskursiven Abgrenzungen geschehen und welche Rolle spielt die ›Materialität‹ des Fadens? Dabei gilt es zugleich zu prüfen, ob der Faden bloß intradiegetisch für die Grafentochter oder auch extradiegetisch für die Lesenden ›mediale Gegenwärtigkeit‹ erzeugt. Literarhistorisch ist dabei zu untersuchen, wie sich die Wickramsche Produktion einer medialen Selbstüberschreitung von anderen (textuellen) Formen derselben unterscheidet.

Von Nichts zu Etwas

Am Beginn der Kette der Schenkungen, in deren Reihung der Goldfaden zum emphatischen, Liebe übertragenden Zeichen wird, steht eine zufällige Aussparung: Angliana vergisst bei den Neujahrsgeschenken den ihr unbekannten Küchenjungen Lewfrid und jener entbrennt in Liebe für die Grafentochter.[35] Auf diese Weise macht Lewfrid aus der zufälligen Aussparung eine Auszeichnung, die seine Liebe begründet. Er ahmt damit im Kontext des Grafenhofes die Auszeichnung nach, die bereits seine Geburt prägte: Vor Lewfrids Geburt erscheint nämlich ein zahmer Löwe bei seinen Eltern und der Held wird mit einer Löwentatze auf

der Brust geboren. Jan-Dirk Müller zeigt, dass Löwe und Körpermal keine rein allegorisierenden Hinweise an die Lesenden sind, sondern in der erzählten Welt wirksam werden, weil sie von den Figuren providentiell gedeutet werden.[36] So versteht etwa der Kaufmann den Löwen als ein den Knaben auszeichnendes Signal und adoptiert ihn deshalb. Dieses Immanent-Werden providenzieller Zeichen ist bei der Liebesentstehung noch weiter fortgeschritten. Es sind nun nicht mehr die anderen, sondern es ist Lewfrid selbst, der ›etwas‹ (die Zurücksetzung) zu einem Zeichen macht, das ihn von den anderen Bediensteten unterscheidet.[37] Doch im Unterschied zu dem Löwen oder dem Mal, deren Motivierung offen gelassen wird, betont der Erzähler die Zufälligkeit der Zurücksetzung.[38]
Im weiteren Verlauf der Erzählhandlung gelingt es Lewfrid, seine Interpretation auf die anderen Figuren zu übertragen: Der Graf befördert ihn auf Grund seines Gesangs zum Kammerdiener Anglianas und wiederholt so die negative Auszeichnung positiv.[39] Der neue Kammerdiener kann seine Enttäuschung der Grafentochter in einem Lied verschlüsselt kommunizieren. Dies führt dazu, dass diese Lewfrid bei den kommenden Neujahrsgaben (aus Neugier) ein zweites Mal auslässt.[40] Sie wiederholt damit absichtlich die zufällige Zurücksetzung und macht daraus (auch von ihrer Seite) eine Auszeichnung.
Lewfrids einseitige Liebeskommunikation antizipiert eine ›Emphatisierung‹ der Zeichen auf zweierlei Art und Weise. Zum einen etabliert er ein ›Verfahren‹ metonymischer Verschiebungen (das Begehren nach dem fehlenden Geschenk verschiebt sich auf die Frau), das im weiteren Verlauf zur Grundlage der medialen Selbstüberschreitung wird. Zum anderen kommuniziert er seine Interpretation der Geschehnisse und schafft dadurch Anschlussmöglichkeiten. Die anderen Figuren beziehen sich auf seine Kommunikationshandlungen und übernehmen dabei sukzessive Lewfrids Interpretation, die sie damit zugleich nachträglich bestätigen.

Darstellungen von Unmittelbarkeit

Wie bereits bei der Aussparung vollzieht Lewfrid auch bei der Übergabe des Fadens eine folgenreiche Umcodierung. Von Angliana wegen seines Seufzens zur Rede gestellt, gesteht er ihr seine Enttäuschung über die zweifache Zurücksetzung:

> *mit spötlichen worten gab sie den selbigen* [Faden] *dem gůten Lewfriden und sagt* / […] *So nimb von mir zů danck diese reiche schanckung und gab* / *behalt die wol* / *damit du mir das künfftig Jar mögest zeigen* / *mit was fleiß du sie habest auffgehaben‹* […] *›damit gibst du mir ursach dich mit einer andren schanckung zů verehren‹*[41]

Lewfrid nimmt den spöttischen Auftrag, den wertlosen Faden sorgfältig aufzubewahren, ernst und näht ihn sich in die Brust ein. Durch die körperliche

Einverleibung macht er das Pfand zur Liebesreliquie, das ihn metonymisch mit der Geliebten verbindet und das metaphorisch ihre Verbundenheit ›verkörpert‹. Zudem fügt er sich aktiv die körperliche Auszeichnung (Mal) zu, die er bei seiner Geburt passiv erlitt.[42]

Einschreibungen von Zeichen in die Haut oder körperliche Einverleibungen sind Erzählmuster, die in verschiedenen mittelalterlichen Textgattungen Unmittelbarkeit dar- oder herstellen. Die Körperinschriften im mystischen Kontext[43] und das Motiv vom gegessenen Herzen[44] werden u. a. dazu genutzt, vergangene ›Präsenz‹ (Heil, Liebe) durch eine ›direkte‹, scheinbar nicht-mediale Form der »Teilhabe«[45] zu vergegenwärtigen – und damit medial zu erzeugen. Das Motiv des gegessenen Herzens dient zudem dazu, Liebe als paradoxe Einheit darzustellen. Im *Herzmaere* etwa geschieht die körperliche Vereinigung der Liebenden im Tod. Dabei wird die evozierte Einheit dadurch auratisiert, dass das Erzählte zwischen Abstraktem und Konkretem, Symbolischem und Desymbolisiertem changiert, ohne dass sie auf einen der Pole reduziert werden könnte.[46]

Wickram greift diese Traditionen der medialen Selbstüberschreitung auf,[47] verschiebt sie aber nachdrücklich. Die Zeitrichtung der körperlichen Mnemotechnik wird verkehrt. Bei Lewfrids Einverleibung des Fadens geht es nicht um die Vergegenwärtigung eines vergangenen Ereignisses, sondern um die Antizipation eines zukünftigen, nämlich die Erzeugung der ›Liebe‹ der Grafentochter. Dies geschieht dadurch, dass Lewfrid die Kommunikationshandlungen der Grafentochter sukzessive umcodiert: Aus der zufälligen Aussparung bei den Neujahrsgaben wird eine Auszeichnung; aus dem wertlosen, spöttischen Pfand eine einseitige Kontaktreliquie und aus der Kontaktreliquie ein Liebe erzeugendes Objekt. Lewfrid konfrontiert die Grafentochter mit den (vorweggenommenen) Zeichen ihrer Liebe und erzeugt sie dadurch. Der einverleibte Faden hat so weniger die Funktion, eine metonymisch-körperliche Einheit herzustellen als die Kette der Umcodierungen zu ermöglichen.

Die Liebe Anglianas entsteht nicht im Moment der metonymisch-körperlichen Einheit, sondern erst nachträglich, als sie den unversehrten Faden wäscht. Während der Held beim Arzt ist, wird der Faden für Angliana vom Index zur unmittelbaren Erkenntnis, so dass sie *seinenthalben* [Lewfrids Liebes- und Leidensfähigkeit wegen] *keiner zeügniß bedorfft*.[48] Unmittelbarkeit – hier im Sinne einer medialen Transzendierung des Objekts[49] – bedarf der Absenz des Helden, damit die Übertragungsleistung des Fadens sichtbar wird. Es scheint so nur konsequent, dass Angliana Lewfrid ihr Liebe schriftlich mitteilt: *dann du hast mich mit öffnung deiner brust unnd verborgnen Goldtfaden / gantz gebunden und gefangen.*[50]

Das wiederholte Umcodieren des Fadens wirkt somit sowohl antizipierend als auch ereignishaft: Einerseits macht Lewfrid die Signifikanten der Grafentochter

zu Zeichen ihrer Liebe, die diese vorwegnehmen und dadurch zugleich erzeugen. Andererseits machen diese kommunikativen Setzungen aus einem Nichts – der Aussparung – einen Faden mit einer quasi-magischen Wirkung. Im Moment der Rückgabe an Angliana wird diese Transformation des Objekts selbst zum Ereignis: das scheinbar zufällige Objekt stellt Unmittelbarkeit her und überträgt Liebe, weil es auf die vorangegangenen Umcodierungen verweist.
Im Vergleich zu den genannten Intertexten verändert sich so auch das Referenzsystem, in dem die mediale Selbstüberschreitung statt hat: Mediale Gegenwärtigkeit wird bei Wickram nicht so sehr durch eine partizipative Vergegenwärtigung von Transzendentem (sei es Liebe oder Heil) evoziert, sondern emergiert aus dem Spannungsfeld von Aktualität und Potentialität kommunikativer Ereignisse. In jedem der analysierten kommunikativen Akte geschieht eine Setzung, die einerseits irreversibel und singulär ist, andererseits ein Spektrum von Deutungsmöglichkeiten eröffnet, das im Rezeptionsakt wiederum unterschiedlich aktualisiert werden kann.

Reziproke Rezeption?

Der Handlungsverlauf der Wickramschen Prosaromane ist – wie in der Forschung vielfach nachgewiesen wurde[51] – nicht mehr von der *Aventiure*, sondern von der Liebeskommunikation geprägt. Dies verändert auch die darin dargestellte Liebeskonzeption: Im *Goldtfaden* wird gezeigt, wie Liebe durch sich selbst überschreitende Kommunikation erzeugt werden kann. Lewfrid gibt den quasi-magischen Faden an Angliana zurück, von der er ihn als wertloses Objekt erhalten hatte.[52] Der Kreis schließt sich und steht so für die kommunikative Selbstaffizierung der Liebenden. Dabei handelt es aber weder um eine heteronome noch um eine autonome Affizierung. Die Liebe ist nicht ›von oben‹ gefügtes Schicksal,[53] sondern wird durch die kommunikativen Umcodierungen der Figuren ermöglicht. Sie verdankt sich aber auch nicht einem autonomen Entschluss, sondern dem Zufall, der den kommunikativen Kreislauf erst in Gang gesetzt hat. Liebe wird so zum Betroffensein durch Gegebenes, das nicht selbst gestiftet werden kann, aber affirmiert werden muss.
Diskursgeschichtlich könnte eine solche Liebesdarstellung auf die im 15. und 16. Jahrhundert zu beobachtenden diskursiven Verschiebungen des Verhältnisses von ›Innen‹ und ›Außen‹ verweisen. Wie Thomas Lentes zeigt, verlieren in den Frömmigkeitspraktiken dieser Zeit körperliche Andacht und körperliche Memoria an Stellenwert und es kommt zu »Verlagerungsprozesse[n] auf den inneren Menschen als eigentlichen Ort des religiösen Lebens«.[54] Der Faden, der einverleibt und wieder herausgelöst wird, der Liebe übertragen kann und dem doch keine

Wirkung immanent ist, scheint im Spannungsfeld solcher Verschiebungen zu stehen. Wickram nutzt zwar die authentisierende Wirkung von Körperlichkeit, doch stellt diese weder direkt Unmittelbarkeit noch indirekt Innerlichkeit dar, sondern ist bloß eines von verschiedenen Übertragungsmedien.[55] Es ist nicht die Darstellung von Körperlichkeit oder Innerlichkeit, sondern diejenige von wiederholten medialen Aufladungs- und Verschiebungsprozessen, die mediale Gegenwärtigkeit erzeugt.

Gegenwärtigkeit des Erzählens

Werden Rezeptionsprozesse so ausführlich wie in der beschriebenen Szene dargestellt, so verweist dies immer auch auf Rezeptionssituationen des Textes selbst (ohne dass man sie eins zu eins übertragen könnte). Deshalb soll im Folgenden die Erzählebene noch etwas genauer in den Blick genommen werden. Welche Effekte werden durch das Erzählen vom Goldfaden erzeugt? Geschieht – zugespitzt gefragt – auch auf der Erzählebene eine mediale Überschreitung?
In den höfischen Epen werden Objekte, die Liebende austauschen, oft über viele Verse hinweg ausführlich beschrieben.[56] Die *descriptio* unterbricht den Handlungsverlauf und lenkt die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf die Fähigkeiten des Erzählers, ein in seinen Verweisen und seiner Symbolik schillerndes Objekt zu evozieren. Der Erzähler des *Goldtfadens* charakterisiert den Faden hingegen am Beginn einzig durch die Attribute *güldin* und *gezwirnt* und spricht anschließend fast immer vom *goldtfaden*. Das Objekt erscheint somit nicht in und durch die *descriptio*, sondern vielmehr durch den Wertsteigerungsprozess, den es im Handlungsverlauf erfährt. Mit dem ungewohnten Kompositum *goldtfaden* wird am Beginn eine Markierung gesetzt, deren Umcodierung im weiteren Verlauf von den Lesenden mitverfolgt werden kann. Dabei ist der Transformationsprozess im Wort *goldtfaden* bereits angedeutet.[57] Es birgt in sich die Diskrepanz von Werthaftigkeit und Wertlosigkeit[58] und spielt damit auf seine im Erzählverlauf erst noch zu beschreibenden Umbesetzungen an.
Es ist diese kommunikative Transformation eines Objektes, die für die Lesenden zum ›Ereignis‹ wird. Sie erfahren zusammen mit der Grafentochter die Diskrepanz zwischen dem wertlosen Faden, der hingegeben wurde, und dem Liebe erzeugenden Objekt, das zurückgegeben wird. Die Wiederholungen (von Geschenkübergaben) formen eine Matrix, auf der die Umcodierungen und somit die unterschiedliche mediale Präsenz des Fadens ereignishaft sichtbar wird. Auf der Ebene der *histoire* bildet dabei die Persistenz der Materie das Außen des Kommunikationsgeschehens, das dieses ermöglicht: Gerade weil der Faden durch alle Umbesetzungen hindurch derselbe bleibt, wird dessen Transformation wahr-

nehmbar. Auf der Ebene des *discours* hingegen ist die Materialität des Fadens ein Effekt des Textes: Erst die Umcodierungen bringen die Körperlichkeit des Objekts zum Erscheinen. Die Differenz zwischen dem Kommunikationsgeschehen und dessen ›Außen‹ erscheint so als eine textinterne Differenzierung, die durch das Setzen von Differenzen eine selbsttranszendierende Wirkung erzeugt.

Damit geht einher, dass durch poetologische Indices der kommunikative Prozess mit dem narrativen identifiziert und so die mediale Überschreitung zur Selbstüberschreitung wird: Die Lieder, das Schreibmesser und der Faden, der eine Text(ur)-Metaphorik aufruft,[59] sind poetologisch markiert und weisen die emphatische Wirkung des Fadens als Leistung des Erzählprozesses aus.[60] Die Figurenkommunikation, die Ereignishaftigkeit der Liebesentstehung und der Erzählprozess werden dadurch aufeinander hin durchsichtig gemacht, ohne dass sie aufeinander reduziert würden.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob die mediale Überschreitung im *Goldtfaden* nicht dadurch unterlaufen werde, dass sie als S e l b s t überschreitung ausgestellt wird. Wenn Unmittelbarkeit (als eine Form medialer Gegenwärtigkeit) darin besteht, dass sie »vorgibt, nicht in Form eines Mediums vorzuliegen«,[61] so kann sie – so scheint es – nicht zugleich als Leistung des Mediums ausgewiesen werden. Doch bevor man allzu leicht die Autoreferenz der medialen Selbstüberschreitung entgegensetzt, gilt es zu fragen, wie jene konzipiert wird.

Ein personaler Selbstbezug wird meist zeitlich gedacht. Er ist immer nachträglich, kann das, was er ergreifen möchte, nicht mehr fassen und bewirkt so einen infiniten Regress. Der erzählerische Selbstbezug im *Goldtfaden* ist jedoch weder nachträglich noch vorgängig. Viel eher handelt es sich um ein implizites Deutungsangebot, das man mit Mieke Bal als ›retroprospektiv‹ bezeichnen könnte:[62] Im Prozess des Erzählens wird die mediale Situation des Erzählens, dessen Prozessualität (Schreiben), dessen Materialität (Faden) sowie dessen Publikumsbezug (Lieder, Rezeption des Fadens) thematisiert. Die Linearität des Erzählens wird dabei zerfleddert, weil auf dessen Entstehen Bezug genommen wird.

Doch nicht nur der zeitliche Bezug ist paradox, sondern auch der referenzielle. Was eine solche Selbstbezüglichkeit darzustellen versucht, ist das, was nur von einem Standpunkt außerhalb der Erzählung wahrgenommen werden kann, – nämlich das, was die Erzählung zeigt. Die Art und Weise des Zeigens u n d das Gezeigte sollen gleichzeitig dargestellt werden.[63] Dadurch fallen Selbstbezug und Selbsttranszendierung in eins und scheitern gleichermaßen aneinander. Doch scheitern sie nur in Bezug auf den Anspruch, eine Gleichzeitigkeit von Erzählen und Beschreibung des Erzählens zu ermöglichen. Performativ sind sie äußerst erfolgreich. Der paradoxe Anspruch schafft eine Verdichtung, die die Szene vom Rest der narrativen Handlung isoliert und die narrative Ereignishaftigkeit hervorhebt. Durch die Autoreflexivität werden somit nicht Verfahrensweisen

›enthüllt‹, sondern Zeichenrelationen so lange potenziert, bis ein Überschuss entsteht, der als mediale Selbstüberschreitung – auf der Ebene des *discours* – bezeichnet werden kann.

Metonymische Besetzungen

In der Goldfaden-Szene des Wickramschen Prosaromans kommt es auf mehreren Ebenen zu medialen Selbstüberschreitungen. Auf der Figurenebene wird durch eine Reihe von kommunikativen Umcodierungen aus dem Fehlen eines Geschenks eine Liebesreliquie. Dabei wird insbesondere die Rückgabe des Fadens zum Ereignis, weil hier die Diskrepanz zwischen dem wertlosen Rest, der hingegeben, und der Liebesreliquie, die zurückgegeben wird, die Produktivität der Umcodierungen kumuliert sichtbar macht. Auf der literarhistorischen Ebene werden ›Topoi‹ der medialen Selbstüberschreitung aufgegriffen und transformiert. Insbesondere die ›Strategie‹, mediale Unmittelbarkeit mit Hilfe von körperlicher Einheit zu erzeugen, wird im *Goldtfaden* umbesetzt. Die Emphase liegt nicht (mehr) auf der körperlichen Einheit, sondern auf dem kommunikativen Prozess und dessen unkalkulierbaren Effekten. Im *Goldtfaden* geschehen diese Effekte zum einen auf Grund des Zusammenspiels der kommunikativen Setzungen und der Persistenz der Materie. Zum anderen verdanken sie sich der Verschränkung von Wiederholung und Ereignishaftigkeit. Die wiederholten Geschenkübergaben schaffen eine Art Matrix, auf der sich die Ereignishaftigkeit der Rückgabe erst richtig abzeichnen kann. Die mediale Selbstüberschreitung steht deshalb im *Goldtfaden* weniger im Spannungsfeld von Absenz und Präsenz, Immanenz und Transzendenz als vielmehr in demjenigen von Prozess und Ereignis oder von (semiotischem) Potenzial der Materialität und kommunikativer Aktualisierung. Mit Hilfe von poetologischen Indices wird die ›Produktivität‹ des Kommunizierens auf diejenige des Erzählens hin durchsichtig gemacht. Der paradoxe Selbstbezug weist einerseits auf die Leistung des Mediums, insbesondere dessen Evokation von (medialer) Gegenwärtigkeit hin. Andererseits wird dabei die ›Medialität in der Medialität‹ erneut überschritten und stellt sich als Effekt eine ›mediale Gegenwärtigkeit‹ ein, die zugleich präsent ist und entzogen bleibt.
Dies lässt sich wiederum auf die drucktechnischen Bedingungen des Textes beziehen. Anhand des *Dialogs vom ungeratenen Sohn* konnte eingangs gezeigt werden, dass Wickram bei der Ankündigung des *Goldtfadens* mit den durch das Druckmedium ermöglichten Verweisformen des Titelblatts experimentiert. Wie im Prosaroman selbst spielt Wickram auch bei dessen Ankündigung mit den sich verschiebenden metonymischen Besetzungen des Signifikanten *goldtfaden*. Das Wort verweist in der Ankündigung auf ganz unterschiedliche Formen von

Abwesendem: Es steht für eine Erzählung, für ein Objekt in dieser Erzählung, für einen einzelnen Druck und dessen Titelbuchstaben sowie für den N a m e n der Erzählung.[64] Dieses Verfahren ist im Rahmen des *Dialogs* zirkulär: Der Titel erhält seine Vieldeutigkeit dank dem Verweis auf eine Erzählung, die gerade durch die Nennung des Titels evoziert und konstituiert wird. Doch wie im Prosaroman emergiert auch hier aus der zirkulären Bezugnahme deren (Selbst-)Überschreitung. Nicht nur wird 1557 ein Prosaroman mit dem Titel *Goldtfaden* gedruckt und mehrfach neu aufgelegt, der Signifikant *goldtfaden* verschiebt sich auch metonymisch weiter: Das zweite Lied an Angliana ist als Einzeldruck mit dem Titel *Der Goldtfaden* überliefert, und ein ganz anderes Lied *auf die hinrichtung des kammachers Hans Rheindaller* ist *im thon, wie man den Goldfaden singt*, zu intonieren.[65]

Anmerkungen

1 Jörg Wickram: Knabenspiegel / Dialog von einem ungeratenen Sohn, in: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten, hg. von Jan-Dirk Müller. Frankfurt/M. 1990 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 1), S. 679–828. Johannes Bolte: Georg Wickrams Werke, 2. Bd. (Knabenspiegel. Vom ungeratenen Sohn. Von guten und bösen Nachbarn. Der Goldfaden). Tübingen 1901 (Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart 223), S. V und S. XXVII, datiert den *Dialog* auf 1554. Dieter Kartschoke: Jörg Wickrams *Dialog vom ungeratenen Sohn*, in: Daphnis 7 (1978), S. 377–401, hier 382f. stellt diese Datierung in Frage und schlägt stattdessen den Zeitraum zwischen 1554 und 1556 vor. Auch dafür gibt es jedoch bloß Indizien.

2 Der *Knabenspiegel* erscheint 1554 in Straßburg; Romane, ed. Müller, ebd., S. 1261.

3 Bolte, Wickram (Anm. 1), S. XX, postuliert, dass es sich bei Casparus um Caspar Hanschelo handelt, dem Wickrams *Nachbarnroman* gewidmet ist.

4 Kartschoke, Jörg Wickrams *Dialog* (Anm. 1); Müller, Kommentar (Anm. 1), S. 1281–1284; Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman, eingel. von Heinz Schlaffer. Frankfurt/M. ²1994 (stw 151), S. 130f.

5 Wickram, *Dialog* (Anm. 1), S. 826: »Jch sag dir das auff den heutigen tag schon eins in truck verfertiget ist.«

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Kartschoke, Jörg Wickrams *Dialog* (Anm. 1), S. 382; Müller, Kommentar (Anm. 1), S. 1284.

9 Wickram, *Dialog* (Anm. 1), S. 826: »Casparus. […] Wann das Bůchlin rauß kompt / wöllest mir auch vmb eines helffen / oder sag mir nur sein Tittel / weyß ich ihm selb nachzůfragen.«

10 Vgl. Dietrich Rolle: Art: ›Titel‹, in: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3. Berlin, New York 2003, S. 642–645; Michael Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt/M. 1991, S. 420–425 und 643–649; Jan-Dirk Müller: Formen literarischer Kommunikation im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, in: Werner Röcke, Marina Münkler (Hg.): Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. München, Wien 2004 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1), S. 21–53, hier 45f. Ursula Rautenberg: Reclams Sachlexikon des Buches. Stuttgart 2003, S. 488–493; gemäß Rautenberg haben zwischen 1490 und 1500 bereits 90 Prozent der Inkunabeldrucke ein Titelblatt, auf dem zumindest Autor und Sachtitel genannt werden (S. 492).

11 Derrida hat auf diese Metonymie (in Bezug auf das moderne Buch) vielfach hingewiesen: »Denn von Rechts wegen ist jeder Titel der Eigenname des Textes oder des Werkes, das er betitelt, obwohl er auch ein originärer Teil davon ist; und von einem Platz aus, der durch ein kodifiziertes Recht vorgeschrieben ist, muss der betitelnde Name auch das, was er benennt, zeigen, anzeigen (indiquer), wenn er es kann.« Jacques Derrida: Préjugés. Vor dem Gesetz, hg. von Peter Engelmann. Wien 1999 (Edition Passagen 34), S. 17.

12 Vgl. etwa der vollständige Text des Titelblatts des 1557 erschienenen *Goldtfadens*: *Der Goldtfaden. Ein schőne liebliche und kurzweilige histori von eines armen hirten son Lewfrid genant / welcher auß seinem fleißigen studieren / underdiensbarkeyt, und Ritterlichen thaten eines Graven Tochter uberkam, allen Jungen knaben sich der tugendt / zůbefleissen, fast dienslich zů lesen, Newlich an tag / geben durch Jőrg Wickram von Colmar* (Georg Wickram: Der Goldtfaden. Sämtliche Werke Bd. 5, hg. von Hans-Gert Roloff. Berlin 1968 [Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XIII. Jahrhunderts]). Im frühen 16. Jahrhundert finden sich ganz unterschiedliche Texte auf den Titelblättern, erst bei den Barock-Romanen setzt sich der ›Argumentum-Titel‹ durch, vgl. die Angaben in Anm. 10, insbesondere Rautenberg, Sachlexikon (Anm. 10), S. 488.

13 Ein solches Experimentieren mit zwei unterschiedlichen Formen von Titeltexten ist auch bei den Titelblättern von Wickrams anderen Prosaromanen erkennbar: Während die ersten beiden Romane (*Galmy* und *Gabriotto*) nur eine Handlungsskizze bieten, steht ab dem *Knabenspiegel* (1554) ein Schlagwort vor der Handlungsskizze. Vgl. den Beginn des Titeltexts von *Galmy* (1539): *Ein schőne und liebliche History von dem edlen und theüren Ritter Galmien* […] (Georg Wickram: Ritter Galmy. Sämtliche Werke Bd. 1, hg. von Hans-Gert Roloff. Berlin 1967 [Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XIII. Jahrhunderts]); oder *Gabriotto* (Georg Wickram: Gabriotto und Reinhart. Sämtliche Werke Bd. 2, hg. von Hans-Gert Roloff. Berlin 1967 [Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XIII. Jahrhunderts]); dagegen: *Der Jungen Knaben Spiegel / ein schőn Kurzwyligs Bůchlein / von zweyen jungen Knaben* […] (Wickram, *Knabenspiegel* [Anm. 1], S. 681).

14 Der *Dialog* wird auf 1554–1557 datiert (vgl. Anm. 1). Der *Goldtfaden* erscheint 1557. Bolte vertritt die These, dass mit dem Druck des *Goldtfaden* bereits 1554 begonnen wurde, dieser dann aber bis 1557 unterbrochen wird. Diese These stützt sich u. a. auf die Datierung des Dialogs auf 1554. Weitere Indizien dafür sind der unpassende Titelholzschnitt, Unstimmigkeiten bei der Namensschreibung, der Wechsel der Absatz-Gestaltung in Kap. 13 und die Tatsache, dass Wickrams Texte nach 1555 (mit Ausnahme des *Goldtfadens*) nicht mehr bei Jacob Frölich erscheinen. Vgl. Bolte, Wickram (Anm. 1), S. XXVIIf. Roloff schließt sich dem im Nachwort zum *Goldtfaden* (Anm. 12), S. 275 an.

15 Bolte, Wickram (Anm. 1), S. XXX; Roloff, Nachwort zum *Goldtfaden* (Anm. 12), S. 276.

16 Das Lied *O Armůt* ist mit drei Strophen (mit Ton-Angabe) in die Erzählung eingefügt (Wickram, *Goldtfaden* [Anm. 12], S. 25f.). Der Holzschnitt und die Bezeichnung *gesetz* verweisen auf den Meistersang, den Wickram in Colmar ausübte. Vgl. Bolte, Wickram (Anm. 1), S. XXXV-L und Hannes Kästner: Typen der Verständigung im Roman der frühen Neuzeit: Kommunikative Beziehungen und Informationstransport in Jörg Wickrams *Goldfaden*, in: Laure Abplanalp, Alexander Schwarz (Hg.): Text im Kontext: Anleitung zur Lektüre deutscher Texte der frühen Neuzeit. Bern, Berlin u. a. 1997 (Tausch 9), S. 79–97, hier 89.

17 Wickram, *Goldtfaden* (Anm. 12), S. 26.

18 Ebd., S. 29: »gedocht sie [Angliana] heimlich in ir selb / wie sie den gůten jungen wider wolt verursachen über sie zů klagen / damit er aber etwan ein liedlin davon machet.«

19 Ebd., S. 34.

20 Reinhold Jacobi: Jörg Wickrams Romane. Interpretation unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Erzählprosa. Bonn 1970, S. 293; Walter Haug: Jörg Wickrams Ritter Galmy. Die Zähmung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit, in: ders., Burghart Wachinger (Hg.): Traditionswandel und Traditionsverhalten. Tübingen 1991 (Fortuna Vitrea 5), S. 96–120; Peter Frei: Zur Konstituierung von Innenwelt in Jörg Wickrams *Goldtfaden*, in: André Schnyder (Hg.): ›Ist mir getroumet mîn leben?‹ Vom Träumen und vom Anderssein. FS für Karl-Ernst Geith. Göppingen 1998 (GAG 632), S. 31–47; Peter Frei: Das Zufallen der

Türen. Raumdarstellung in Jörg Wickrams *Goldfaden*, in: Schwarz/Abplanalp, Text im Kontext (Anm. 19), S. 69–78; differenzierend in Bezug auf die genannten Positionen: Jutta Eming und Elke Koch: Geschlechterkommunikation und Gefühlsausdruck in den Romanen Jörg Wickrams (16. Jahrhundert), in: Ingrid Kasten u. a. (Hg.): Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit. Stuttgart 2003 (Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 7), S. 203–222.

21 Manuel Braun: Ehe, Liebe, Freundschaft. Semantiken der Vergesellschaftung im frühneuhochdeutschen Prosaroman. Tübingen 2001 (Frühe Neuzeit 60), S. 266; Eming/Koch, Geschlechterkommunikation (Anm. 20), S. 214f. Braun liest den »Prozesscharakter« der Liebesentstehung im *Goldtfaden* als Anzeichen für eine Ausdifferenzierung des Liebescodes bei Wickram (S. 264).

22 Armin Schulz: Texte und Textilien. Zur Entstehung der Liebe in Georg Wickrams *Goldfaden* (1557), in: Daphnis 30 (2001), S. 53–70, hier 66; Schulz versteht die Liebesgeschichte als semiotischen Prozess, in dem es v. a. darum gehe, die Zeichen des anderen richtig zu deuten.

23 Uwe Ruberg: ›Wörtlich verstandene‹ und ›realisierte‹ Metaphern in deutscher erzählender Dichtung von Veldeke bis Wickram, in: Helmut Rücker, Kurt Otto Seidel (Hg.): ›Sagen mit sinne‹. FS für Marie-Luise Dittrich. Göppingen 1976 (GAG 180), S. 205–220; Kästner, Typen (Anm. 16), S. 87; Schulz, Texte (Anm. 22), S. 55; Andreas Solbach: Wiederholungen als literarische Technik bei Jörg Wickram, in: Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft XVIII (1996), S. 181–194.

24 G. J. Martin-ten Wolthuis: Der ›Goldtfaden‹ des Jörg Wickram von Colmar, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 87 (1968), S. 46–85, hier 57.

25 Eming/Koch, Geschlechterkommunikation (Anm. 20), S. 214.

26 Vgl. Ruberg, Metaphern (Anm. 23), der unterschiedliche Formen der ›Konkretisierung‹ von Metaphern in mittelalterlichen Erzähltexten untersucht und aufzeigt, wie diese narrativ genutzt werden (z. B. als Vorausdeutung).

27 Vgl. Anselm Haverkamp: Einleitung, in ders. (Hg.): Die paradoxe Metapher. Frankfurt/M. 1998 (es 940), S. 7–25, hier 11–15.

28 Martin Andree: Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung). München 2005, hier S. 24.

29 Ebd., S. 12. Vgl. auch S. 335: »Die Kommunikationsform der Unmittelbarkeit bezieht ihre Aura daraus, dass sie im-mediatus ist, also vorgibt, nicht in Form eines Mediums vorzuliegen.«

30 Ebd., S. 20ff.

31 Peter Strohschneider: Die Zeichen der Mediävistik. Ein Diskussionsbeitrag zum Mittelalter-Entwurf in Peter Czerwinskis ›Gegenwärtigkeit‹, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 20 (1995), S. 173–191; ders.: Sternenschrift. Textkonzepte höfischen Erzählens, in: Wolfram-Studien XIX (2006), S. 33–58.

32 Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2001, hier S. 347.

33 Ebd., S. 403. Mersch bestimmt die »Ekstasis der Materialität« als ein jeder Mediatisierung Vorgängiges, das anhand einer poststrukturalistischen (insbesondere derridaschen) Semiotik nicht gedacht werden könne. Er versucht stattdessen, Materialität und Performativität im Anschluss an Heidegger und Schelling als nur in Paradoxien fassbares Ereignis zu begreifen, das »der Differenz voraus[geht]« (S. 400). Die Problematik dieses Ansatzes scheint mir u. a. darin zu liegen, dass Mersch all zu sehr von einer starren Opposition von Zeichenhaftem und Nicht-Zeichenhaftem ausgeht. Wenn er etwa die Materialität wiederholt als dem Zeichen »vorgängig« bestimmt, wird dabei allzu schnell ein kausales oder zeitliches Apriori derselben impliziert, das auch Mersch verneint (S. 418). Stattdessen scheint es mir wichtiger, die Interdependenz von Materialität und strukturierendem semiotischen System hervorzuheben, wie dies etwa Merschs Begriff »mitgängig« (vgl. Aufsatz in diesem Band), aber auch Derridas »Iterabilität« impliziert; dazu: Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: ders.: Randgänge der Philosophie. Wien 1988, S. 291–314 sowie zu den »Verkörperungsbedingungen« von iterabil gedachten Zeichen: Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: ders. (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M. 2002 (stw 1575), S. 9–60, hier 42–53.

34 Im Anschluss an den deutschen Titel von Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M. 2004 (es 2364).

35 Wickram, *Goldtfaden* (Anm. 12), S. 18: »von ungeschicht fůgt sich das der gůt lewfrid auch zů gegen was / von dem begerten sie [die Küchenjungen] sein new jar auch zů sehen / er aber hatt leyder nichts empfangen […] sie [Angliana] seinen gar kein acht nam / das dann den gůten jungen hertzlichen betriebet / darzů hat in Cupido mit seinem geschoß verwundet / also das er in grosser einbrünstiger liebe gegen Junckfrauwen Angliana entzindet ward.«

36 Jan-Dirk Müller: Transformationen allegorischer Strukturen im frühen Prosa-Roman, in: Wolfgang Harms, Klaus Speckenbach (Hg.): Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit: Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion. Tübingen 1992, S. 265–284, hier S. 271–274. Vgl. zum Löwen auch Matthias Meyer: Lotse – Begleiter – Symbol? Zu Rolle und Funktion des Löwen in Georg Wickrams *Der Goldtfaden*, in: Xenja von Ertzdorff (Hg.): Die Romane von dem Ritter mit dem Löwen. Amsterdam, Atlanta GA 1994, S. 543–562; vgl. zur Adoption Lewfrids: Manuel Braun: Karriere statt Erbfolge. Zur Umbesetzung der Enfance in Georg Wickrams ›Goldfaden‹ und ›Knabenspiegel‹, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. 16 (2006), S. 296–313.

37 Die Unterscheidung zwischen Eingeweihten und Außenstehenden ist eine Form der Emphatisierung, auf die auch Andree, Archäologie (Anm. 28), S. 166, hinweist.

38 Zu den Häufungen von Zufällen im *Goldtfaden* vgl. Otto Neudeck: *Verwunderung, glück, von ungeschicht.* Zur Poetologie des Fiktionalen in Jörg Wickrams *Goldtfaden,* in: Wolfgang Harms, Stephen C. Jaeger (Hg.): Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen in Mittelalter und früher Neuzeit. Stuttgart, Leipzig 1997, S. 255–275.

39 Wickram, *Goldtfaden* (Anm. 12), S. 21–23, hier 22: »der Graff sagt / ›du solt deiner gůten stimb und wolsingens geniessen / und an ein andern und bessern dienst kummen‹«.

40 Ebd., S. 27: »si ristet sich mit vil und […] newer jar / aber für Leufriden hat sie gar nichts zůgericht / dis aber thet sie allein der ursach / damit sie mit glimpff an Lewfriden erfaren mőcht / ob er das liedlein von ir oder einer anderen gesungen hett«; vgl. dazu auch Schulz, Texte (Anm. 22), S. 55.

41 Ebd., S. 27–31, hier 30f.

42 Vgl. dazu auch Solbach, Wiederholungen (Anm. 23), S. 188.

43 Vgl. Bruno Quast: ›drücken‹ und ›schriben‹. Passionsmystische Frömmigkeit in den Offenbarungen der Margarethe Ebner, in: Cornelia Herberichs, Manuel Braun (Hg.): Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen. München 2005, S. 293–306; Urban Küsters: Narbenschriften. Zur religiösen Literatur des Spätmittelalters, in: Jan-Dirk Müller, Horst Wenzel (Hg.): Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent. Leipzig, Stuttgart 1999, S. 81–109, hier S. 105–109; Alois Hahn: Handschrift und Tätowierung, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Schrift. München 1993 (Materialität der Zeichen. Reihe A 12), S. 201–218.

44 Das Motiv des gegessenen Herzens spielt in Wickrams Prosaroman *Gabriotto* eine wichtige Rolle. Der sterbende Held schickt sein Herz der Geliebten und es wird ihr bei einem Festmahl überbracht, doch sie isst es nicht, sondern drückt es bloß an ihr Herz und stirbt (Wickram, *Gabriotto* [Anm. 13], S. 213–217); vgl. zum Motiv: David Blamires: Konrads von Würzburg ›Herzmaere‹ im Kontext der Geschichten vom gegessenen Herzen, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 5 (1988/1989), S. 251–261.

45 Andree, Archäologie (Anm. 28), S. 339.

46 Vgl. Christian Kiening: Ästhetik des Liebestods. Am Beispiel von *Tristan* und *Herzmaere*, in: Manuel Braun und Christopher Young (Hg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters. Berlin, New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12); Bruno Quast: Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 129 (2000), S. 303–320. Kiening und Quast zeigen auf, dass das Eucharistie-Motiv zwar aufgerufen wird, aber deutliche Verschiebungen erfährt; zur Beziehung von ›geistlicher‹ und ›weltlicher‹ Liebeseinheit: Burkhard Hasebrink: *Ein einic ein.* Zur Darstellbarkeit der Liebeseinheit in mittelhochdeutscher Literatur, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 124 (2002), S. 442–465.

47 Daneben könnte man auch noch an das Motiv vom Bild der Dame im Herzen denken. Der ›Faden im Herzen‹ impliziert jedoch stärker als das Bild eine indexikalische Zeichenrelation; vgl. zum Motiv: Xenja von Ertzdorff: Die Dame im Herzen und Das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs »Herz« in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 84 (1965), S. 6–46, und Sebastian Neumeister: Das Bild der Geliebten im Herzen, in: Ingrid Kasten (Hg.): Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Sigmaringen 1998 (Beihefte der Francia 43), S. 315–330.

48 Wickram, *Goldtfaden* [Anm. 12], S. 35.

49 Ich verstehe hier Unmittelbarkeit im Anschluss an Andree, Archäologie (Anm. 28), S. 438, als das Herstellen von ›nicht-hergestellten Zeichen‹ und dementsprechend als eine Form der medialen Selbstüberschreitung.

50 Wickram, *Goldtfaden* [Anm. 12], S. 37. Mit der Rückgabe des Fadens bricht auch die face-to-face-Kommunikation der Liebenden ab. Angliana fordert in ihrem Brief, von nun an nur noch schriftlich zu kommunizieren (S. 33–38).

51 Braun, Ehe (Anm. 21), S. 28of.; Ingrid Bennewitz: ›Du bist mir Apollo‹ / ›Du bist mir Helena‹. ›Figuren‹ der Liebe im frühneuhochdeutschen Prosaroman, in: Hans-Jürgen Bachorski (Hg.): Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe, Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Trier 1991 (Literatur – Imagination – Realität 1), S. 185–210, hier 189.

52 Im Verlauf des Romans gibt es noch eine weitere Szene, in der sich die Liebenden zirkulär beschenken (Wickram, *Goldtfaden* [Anm. 12], S. 43–60): Lewfrid läuft ein Hund *(Pracke)* zu. Angliana bewundert den Hund und stickt ihm ein Halsband, das an dessen und ihre eigene Treue erinnern soll. Als sie Lewfrid das Halsband überreicht, schenkt er ihr den Hund. Die Parallelen zur Goldfaden-Szene sind nicht zu übersehen: Die Liebenden verdanken das Geschenk dem Zufall und eignen es sich durch Umcodierungen an. Der Hund hat etwa bereits von seinem früheren Besitzer den Namen *treuw* erhalten (S. 46), wird aber anschließend von Angliana erneut auf diesen Namen getauft (S. 57). Wie in der Goldfaden-Szene wird gezeigt, wie die (Liebes-)Kommunikation den Geschenke-Tausch antizipiert und überdeterminiert: »Der Jüngling verstund wol an der junckfrawen worten / das sie den Pracken gern für eygen gehabt« (S. 59). Zur Szene mit dem Hund und ihrem literarhistorischen Kontext (*Tristan*) vgl. Wolthuis, Der ›Goldtfaden‹ (Anm. 24), S. 65ff.

53 So Lugowski, Individualität (Anm. 4), S. 99ff., der Liebe bei Wickram (dem ›mythischen Analogon‹ entsprechend) als Heteronomie (»Gehabtsein« der Liebenden) bestimmt. Er beschreibt zwar bei Wickram durchaus auch den Verfall des ›mythischen Analogons‹, doch geht er dabei nicht auf die Liebeskonzeption ein.

54 Thomas Lentes: ›Andacht‹ und ›Gebärde‹, in: Bernhard Jussen, Craig Koslofsky (Hg.): Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400–1600. Göttingen 1999 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 145), S. 29–68, hier 60. Vgl. bezüglich der Prosaromane auch: Burkhard Hasebrink: Die Magie der Präsenz. Das Spiel mit kulturellen Deutungsmustern im ›Fortunatus‹, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 126 (2004), S. 434–445.

55 Solbach, Wiederholungen (Anm. 22), S. 190 schießt über das Ziel hinaus, wenn er von einer »antiallegorischen […] Hermeneutik« Lewfrids spricht und sie mit derjenigen Luthers vergleicht. Damit vereinheitlicht er auch die unterschiedlichen konfessionellen Positionen, denen Wickram ausgesetzt war. Vgl. Elisabeth K. Waghäll: Die Reformation in der Prosa der Frühen Neuzeit. Glaubensspaltung im Werk von Georg Wickram, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 89 (1993), S. 121–137, die aufzeigt, dass Wickram zwar sicherlich von den reformatorischen Tendenzen beeinflusst ist (am ehesten wohl von den Positionen Bucers), doch in einem katholisch gebliebenen Colmar wirkte; auch Einflüsse von Erasmus lassen sich in Wickrams Texten nachweisen.

56 Walter Mersmann: Der Besitzwechsel und seine Bedeutung in den Dichtungen Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Straßburg. München 1971 (Medium aevum 22), S. 143–152, 168–171, 192–195.

57 Mit *goldtfaden* wird zudem auf Lewfrids Haar verwiesen, das – wie der Erzähler betont – *gespunnen Gold* gleicht (Wickram, *Goldtfaden* [Anm. 12], S. 40). Dies zeigt, dass der Text auf der semantischen Ebene die metonymischen Verknüpfungen der Liebenden fortführt.

58 Lewfrid hebt seinerseits die Gleichzeitigkeit von Werthaftigkeit und Wertlosigkeit des Fadens im zweiten der abgedruckten Lieder hervor (ebd., S. 32): »Den faden schon / der ehren kron / hatt mir geben mit freuden / Kein gstein nocht goldt / noch reicher solt / sol mich davon nit scheiden«. Das Lied findet dann wiederum sein Echo in Anglianas brieflichem Liebesgeständnis, in dem sie betont, dass sie bereit sei, für die Liebe Lewfrids auf ihres Vaters Gut zu verzichten (ebd., S. 37). Bereits im ersten (abgedruckten) Lied (ebd., S. 25f.) spielt Lewfrid mit der Doppeldeutigkeit der Armut, die darin sowohl materiell als auch symbolisch verstanden werden kann.

59 So Kästner, Typen (Anm. 16), S. 87, und Schulz, Texte (Anm. 22), S. 65. Letzter versteht den Faden als das Ausgangsmaterial, das vom Helden zu »Poesie transformiert« werde. Es stellt sich jedoch die Frage, ob damit nicht ein zu moderner Textbegriff vorausgesetzt wird. Zum metaphorischen Zusammenhang von Gewand und Text vgl. Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine (Hg.): ›Textus‹ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld. Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216). Die Frage ist aber für die obigen Überlegungen nicht entscheidend, da es neben der Textur-Metaphorik weitere deutlich selbstreferentielle ›Zeichen‹ gibt (vgl. die folgende Anm.).

60 Die Parallelität von Schenken und Schreiben wird gegen Ende des Romans in einem weiteren reziproken Schenkakt hervorgehoben. Lewfrid schenkt (als Bettler verkleidet) Angliana ein Buch, in dem er »mein geburt und gantzes leben / biß aufff diese gegewertige zeit / auch was ich mir endtlichen fürgenommen hab weiters zů thůn beschreibt«. Er erhält von ihr als Almosen, *kleinot* und einen Brief (Wickram, *Goldtfaden* [Anm. 12], S. 151 und 156). Im Sinne einer mise en abyme-Szene wird hier die (mögliche) Genese der Erzählung im Kontext der Liebesgeschichte und des Aufstiegs des Helden dargestellt.

61 Vgl. Andree, Archäologie (Anm. 28), S. 335.

62 Mieke Bal: Mise en abyme et iconicité, in: Littérature 29 (1978), S. 116–128, hier 120. Bal konzipiert den erzählerischen Selbstbezug – meiner Ansicht nach nicht überzeugend – als ikonische Zeichenrelation (S. 123ff.). Stattdessen würde ich vorschlagen, ihn performativ zu denken.

63 Vgl. Mersch, Materialität (Anm. 32), S. 236–261, der im Anschluss an Wittgenstein zeigt, dass sich das »Sagen« und das »Zeigen«, d. h. die Repräsentation/Darstellung und die Art und Weise des Repräsentierens/Darstellens nicht gleichzeitig darstellen lässt.

64 Vgl. Wickram, *Dialog* (Anm. 1), S. 826: »Jch hab jhm sein Namen und Tittel geben: Der Goldtfaden«.

65 Zit. nach Bolte, Wickram (Anm. 1), S. XXXVII. Beide Lieder sind undatiert überliefert.

LOTHAR VAN LAAK

Nachahmung nach der Nachahmungsästhetik

Mimesis und Präsenz bei Karl Philipp Moritz

Ausgangsüberlegungen

Die Phänomene von Präsenz und Sinn sind aufeinander bezogen oder sogar konstitutiv miteinander verbunden.[1] Denn Sinn muss sinnlich erfahrbar werden, um ästhetischer Sinn zu sein.[2] Deshalb ist es auch fruchtbarer, die Gemengelage ästhetisch-medialer Effekte von Präsenz nicht von einer dichotomischen Trennung von Sinn- und Präsenzkultur her zu perspektivieren,[3] sondern von der präzisen Beschreibung historischer Beispiele, an denen die konkreten Bedingungen für und die Gestaltungen von Gegenwärtigkeit in den Blick kommen können. Aus der überaus differenzierten ästhetischen Diskussion um 1800 greife ich dafür die Position von Karl Philipp Moritz heraus. Er gilt mit Immanuel Kant als Begründer der Autonomieästhetik, in der sich eine moderne Kunstauffassung formuliert, die aber auch Konsequenz und Ausdruck einer Neubestimmung von Individualität als Subjektivität und Authentizität ist.[4]

Allerdings will ich im Folgenden die ästhetische Konzeption, die Karl Philipp Moritz in seiner Kunsttheorie formuliert, nicht von ihrer schon oft verdeutlichten Entfaltung ästhetischer Autonomie her,[5] sondern vom Problem der Mimesis aus betrachten und dadurch auch kritisch überprüfen. Inwiefern gerade die Nachahmung tatsächlich als ein Gegenkonzept für Präsenz verstanden werden kann, lässt sich natürlich problematisieren; und dies will ich auch in den Schlussüberlegungen noch tun. In der hier vorgeschlagenen Interpretationsperspektive aber, soviel sei vorweggenommen, erscheint Moritz nicht so sehr als Vertreter einer autonomieästhetischen und das Werk emphatisch in den Mittelpunkt setzenden Kunstauffassung, sondern als in der rhetorischen Tradition verankerter[6] und wirkungsästhetisch begründender Autor der Spätaufklärung.[7] Diese umakzentuierte Deutung von Moritz präzisiert auch die Charakterisierung von Gegenwärtigkeit. Wenn sie als Erscheinung, Übertragung und Darstellung aufgefasst werden kann, zeigt sich an Moritz' Konzeption, wie sich Präsenz von der Erscheinung in ein Verfahren von Übertragung und eine Erfahrung von Darstellung verwandelt. Am

Ende liegt deshalb auch die Frage nahe, wie mit einer solchen Dimension von Präsenz umzugehen ist; aus der Ästhetik, und gerade aus ihrer Autonomisierung, die sie von der Ethik ablöste, stellt sich neu die Frage nach der Ethik, danach, inwiefern und wozu Präsenz ›gut‹ ist.[8]

Wie lassen sich nun Präsenz und Mimesis aufeinander beziehen? Nachahmung bzw. Mimesis, das zeigt die Problemgeschichte dieses Begriffs und Konzepts, hat ja im Wesentlichen zwei Bedeutungen. Die eine ist die der Nachahmung, der Repräsentation oder Imitatio; die andere ist die der Vergegenwärtigung, der Wieder-Holung desjenigen, was repräsentiert, dargestellt wird. Die erste Bedeutung liegt darin, Stellvertretung zu ermöglichen; dies, wie Hans-Georg Gadamer betont hat, auch im politischen Sinn.[9] Die zweite Bedeutung hat ihren Ort eher auf der Bühne, im Reich des Performativen. Dass sich beide Bedeutungen überlagern, ist nachvollziehbar, wenn man an die Inszenierung politischer Macht oder die Performativität von Repräsentationen denkt.[10] Diese zweite Bedeutung steht allerdings grundsätzlich näher an denjenigen Konzeptionen von Präsenz, wie sie in diesem Sammelband entworfen und diskutiert werden.

Ich perspektiviere nun im Folgenden eher von der Mimesis her, nicht so sehr von der Repräsentation, weil die Mimesis als Modell eher vom Performativen her zu denken ist, die Repräsentation etwas mehr vom Zeichencharakter der Darstellung.[11] Hans Ulrich Gumbrecht hat Präsenz ja ganz grundsätzlich als über »ein ausschließlich semiotisches Zeichenmodell« hinausgehendes Phänomen charakterisiert, wie es uns im ästhetischen Erlebnis erfahrbar wird;[12] Dieter Mersch als das Sichzeigen, das im Zeichen selbst nicht aufgeht.[13] Der Einfachheit halber, aber sicher zu schematisch, lässt sich für die folgende Argumentation die erste Form von Mimesis als eine Nachahmungs-Mimesis bezeichnen, die zweite als eine Präsenz-Mimesis.

Der Titel meines Aufsatzes – ›Nachahmung nach der Nachahmungsästhetik‹ – impliziert deshalb die drei folgenden Thesen: Erstens – und dies ist deutlich Common sense in der Diskussion über die Entwicklung der Ästhetik im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts – formuliert Karl Philipp Moritz' Autonomieästhetik eine Ästhetik n a c h der aufklärerischen Ästhetik der Nachahmung aus. Sein Konzept wird deshalb auch an Kants Ästhetik herangerückt.[14]

Zweitens aber will ich nun den Akzent daraufhin verschieben, dass Moritz trotz dieser Absage an die Nachahmungsästhetik die ›Nachahmung‹ als Konzeption durchaus beibehält. Dies lässt sich als Inkonsistenz oder prinzipielle Schwäche seiner Konzeption interpretieren, als ein Nichterreichen der Kantischen Position und ihrer formalästhetischen Stringenz. Man sieht hier aber vor allem deshalb eine Schwäche, wenn eine ästhetikgeschichtliche Teleologie hin zu Kant und der ästhetischen Autonomie unterstellt wird. Stattdessen handelt es sich um ein von Moritz auch selbst gesehenes und zumindest im Ansatz reflektiertes Problem. Es

scheint also konzeptuell notwendig und für die Diskussion von Präsenz besonders reizvoll, auch auf Grund der Widerständigkeit dieser Kategorie. Weiter zugespitzt: Mimesis, Nachahmung, Repräsentation sind und bleiben trotz der autonomieästhetischen Radikalisierung unabdingbarer konzeptueller Bestandteil der Ästhetik bei Moritz und damit der Figuration von Präsenz überhaupt.

Aus dieser Überlegung folgt schließlich drittens, dass das ›Nach‹ im Titel dieses Aufsatzes nicht primär temporal zu verstehen ist. Es geht nicht um eine Literaturgeschichte der Mimesis bzw. der Nachahmung. Es ist eher als bewusste Bezugnahme auf die Nachahmungsästhetik gemeint. Dies impliziert natürlich auch eine zeitliche Nachträglichkeit. Aber entscheidend ist eher die Qualität dieser Bezugnahme.[15]

Diese Bezugsweise lässt sich mit dem Modell der Aemulatio, dem nachahmenden Übertreffen eines rhetorischen oder kulturellen Vorbilds oder Musters, beschreiben. Die erste Bedeutung, die Nachahmungs-Mimesis, gilt ja auch »als pädagogische Technik, die ›klassische‹ Autoren als Vorbild und Übungsobjekt für die eigene Schreibpraxis empfiehlt [… bzw.] allgemeiner als ein Verfahren künstlerischer Textherstellung, das sich fremde Werke mehr oder weniger vollständig aneignet (s. Intertextualität). Zielt so verstandene Imitatio auf die Überbietung des Vorbildes, so spricht man in der Rhetorik von Aemulatio.«[16] Wird bei Pseudo-Longin sogar »Mimesis als ›nachempfindende Begeisterung‹«[17] aufgefasst, wird deutlich, dass hier ein Phänomen vorliegen kann, das sich zwar von der Imitatio herleiten lässt, aber über die bloße Nachahmung hinausgeht. Man gelangt jenseits des Vorbilds und damit in Bereiche, die das Vorbild selbst nicht betreten hat, in denen es selbst nicht präsent gewesen ist, sondern nur noch von uns repräsentiert werden kann – wenn wir dies in unserer Begeisterung denn noch wollen.

In dieser Beschreibung und Umformung der Nachahmung zur Aemulatio liegt zum einen das klassizistische Potenzial von Moritz' Ästhetik, ganz in Winckelmanns Sinn, dass wir durch die Nachahmung der Alten unübertrefflich werden können.[18] Aber nicht nur für dieses Potenzial zum Klassizismus im Besonderen, auch für die Präsenzorientierung im Allgemeinen stellt die als Aemulatio konzipierte Mimesis Orientierung, Verpflichtung und Last zugleich dar. Denn zum anderen liegt hier ein weiteres Modell von Mimesis vor, das – positiv formuliert – sowohl repräsentationsmimetisch zu verstehen ist, als auch Präsenzqualität aufweist; bzw. – negativ formuliert – zwischen den Stühlen von Repräsentation und Präsenz platziert ist. In der Aemulatio als drittem Mimesis-Modell bzw. als modern transformiertem Nachahmungsmodell liegt sozusagen ein Nachahmungs-Präsenz-Modell bzw. ein Präsenz-Nachahmungsmodell vor. Es hat eine eigene ästhetische Valenz. Und es lohnte sich übrigens sehr, ihr auch noch weiter nachzugehen: Man denke nur an Schiller, Hölderlin oder Kleist, um die große Tragweite dieses Problemzusammenhangs zu erkennen. Dieser liegt in der Selbst-Infragestellung der

Autonomieästhetik, die über die Selbstreflexivität hinausgeht; und er liegt auch in der Ausdifferenzierung der Konzeption moderner Subjektivität.

Nachahmung in Moritz' Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen*

Damit gleich – das Referat zum Forschungsstand für die erste These ist hier nicht nötig – zu der zweiten These: Nachahmung bleibt für Moritz' Nach-Nachahmungsästhetik konstitutive Kategorie und dies ist, wie gesagt, keine Schwäche, sondern konzeptuell notwendig: Mimesis, so will ich die These weiter ausformulieren und im Blick auf die dritte These über die Aemulatio schon ein wenig akzentuieren, erhält – vielleicht paradoxerweise – ihren Präsenz-Charakter gerade von der Nachahmung her, von einer (re-)vitalisierten Imitatio, in der Repräsentation performativ verwandelt wird: in eine Bedingung der Möglichkeit von Präsenz. Aemulatio als aus der Rhetorik vertrautes, für die Querelle-Problematik, die Problematik von Antiqui und Moderni, fruchtbar gemachtes Argument, wird als neues Mimesis-Modell zugleich konstitutiv für eine moderne Ausformung des Nachahmens, in der Mimesis und Innovation aufeinander bezogen werden.
Nun aber zuerst und detaillierter zum Konzept von Nachahmung in Moritz' Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* aus dem Jahr 1788. Sie gilt bekanntlich und ganz zu Recht als eine der ›Gründungsurkunden‹ einer emphatischen und radikalen Autonomieästhetik. Dabei ist interessant, wie Moritz gerade aus den Modellen und Konzepten der Aufklärung selbst heraus, insbesondere in einer genie-ästhetischen Wendung seiner Argumentation, diese aufklärerischen Konzepte, über die Aufklärung hinausgehend, in eine moderne Kunstkonzeption verwandelt. Diese wird nicht nur argumentativ entwickelt, sondern er lässt sie geradezu performativ entstehen und schließlich in einer Apotheose des Kunstwerks gipfeln: »Und von sterblichen Lippen, läßt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als: *es ist*!«[19] Mit diesem Ausruf endet die Abhandlung. Aus dem Begriff der Nachahmung entwickelt Moritz also eine nach-nachahmungsästhetische Kunst- und – diese begründend – Naturauffassung.
Was aber wird damit aus der Nachahmung? Die bisherigen Interpreten haben die Schrift meist von diesem ihrem argumentativen Ende her betrachtet, als Absage an die aufklärerische Nachahmungsästhetik. Richtet man den Blick auf den Beginn der Abhandlung, findet sich eine implizite Ausdifferenzierung des Nachahmungsbegriffs.[20] Aber noch vor dieser Ausdifferenzierung unterscheidet Moritz gleich zu Beginn seiner Abhandlung noch viel schärfer zwischen den Arten der Nachahmung: Nicht nur die implizite genieästhetische Supposition der Natura naturans für die aufklärungsästhetische, statischere bzw. verdinglichende Auffassung der

Natura naturata ist hier hervorzuheben. Zuerst einmal unterscheidet Moritz für die Nachahmung zwischen dem Nachspielen des Schauspielers, dem Parodieren oder wie er sogar sagt: Nachäffen einer äußeren, oberflächlichen Individualität einerseits und der Nachahmung des Guten andererseits. Diese Art der Nachahmung bestimmt Moritz ganz nach dem Modell der Aemulatio, wenn er schreibt:

> Wir sehen also aus dem Sprachgebrauch, daß *Nachahmen*, im edlern moralischen Sinn, mit den Begriffen von nachstreben und wetteifern fast gleichbedeutend wird; weil die Tugend, welche ich z.B. in einem gewissen Vorbilde nachahme, etwas Allgemeines, über die Individualität Erhabnes ist, das von jedermann, der darnach strebt, und also auch von mir sowohl, als von meinem Vorbilde, mit dem ich zu wetteifern suche, erreicht werden kann. (S. 28)

Die bisherigen Interpreten haben dieser Definition der Nachahmung als Aemulatio keine Aufmerksamkeit geschenkt, weil sie sich sozusagen im Vorhof der Argumentation befindet. In diesen wird von Moritz selbst ausgelagert, was man die ethische Dimension der Nachahmungsproblematik nennen könnte. Richtet man den Blick darauf, dass die autonomieästhetische Profilierung sich gerade auf Kosten der ethischen Dimensionen der Kunst vollzogen hat (und die Forschung hat eben dies am Beispiel von Moritz immer wieder getan!), ist dies sehr gut nachvollziehbar. Aber warum und wie sehr muss sie das eigentlich? Historisch ist die Abgrenzung der Ethik von der Ästhetik unbestreitbar vollzogen worden; inwiefern aber hätten sich systematische Alternativen gestellt? In welchem Maße lassen sich prinzipiell Alternativen formulieren? Die neuere Diskussion hat ja die zu scharfe Trennung von Ethik und Ästhetik problematisiert, das Problem der Setzung von Werten, die Frage nach Ethik und Moral finden wieder ein größeres Augenmerk. Welche Konsequenzen hat dies für die sich um 1800 ausdifferenzierenden Teilsysteme von Kunst und insbesondere Literatur heute?
Schauen wir noch einmal in diesen Vorhof von Moritz' Argumentation. Dass es nur der Vorhof, die primäre Abgrenzung für die aufwendige weitere Argumentation ist, will ich dabei gar nicht bestreiten. Aber, wie sich später noch zeigen wird: Moritz' Abgrenzung von der ethischen Debatte des Ästhetischen, im Signum des Nützlichen z. B., gelingt eben nicht vollständig, sondern kehrt an entscheidenden Stellen seiner Argumentation wieder! Dieses ethische Nachahmen der Aemulatio orientiert sich an einem überindividuellen Gut, der Tugend im Allgemeinen, dessen Repräsentationscharakter, genau betrachtet, Repräsentierenden und Repräsentierten gleichermaßen umfasst. Das Repräsentationsmodell wird damit aber vollkommen unterlaufen. Die Vorbild-Nachahmer-Relation wird geradezu ›aufgehoben‹ und darauf verpflichtet, sich an der Präsenzhaftigkeit des Guten zu orientieren. Moritz fährt dann fort:

> Weil ich diesem Vorbilde doch einmal nachstehe, und ein gewisser Grad von edler Gesinnung und Handlungsweise mir ohne dasselbe vielleicht nicht so bald, oder

> gar nie denkbar geworden wäre: so nenne ich mein Streben nach dem gemeinschaftlichen Gute, das auch von meinem Vorbilde erst mußte errungen werden, eine Nachahmung dieses Vorbildes.

Ich ahme meinem Vorbilde nach; ich strebe ihm nach; ich suche mit ihm zu wetteifern. – Durch mein Vorbild ist mir bloß das Ziel höher, als von mir selbst, hinaufgesteckt. Nach diesem Ziele muß ich nun, nach meinen Kräften, auf meine Weise, streben; zuletzt mein Vorbild selbst vergessen, und suchen, wenn es möglich wäre, das Ziel noch weiter hinaus zu stecken. (S. 28f.)

Im Folgenden unterscheidet Moritz deshalb die Nachahmung des Guten und Edlen dann auch ganz »gehörig« von der Nachahmung des Schönen, deren Entwicklung, Bestimmung und Verklärung er sich dann widmet. Die Aemulatio, das Gegenkonzept zu der von Moritz im weiteren Verlauf der Abhandlung entwickelten Nachahmung des Schönen, tritt aus dem Blick. Aber sie verschwindet damit nicht völlig, sondern sie kehrt an zwei Stellen wieder. Und wie verhält es sich dort dann mit Nachahmung und Präsenz?

Nachahmung als Aemulatio und die Genuss-Struktur des Schönen

Die zwei Stellen nun, an denen in der Abhandlung die Aemulatio wieder auftaucht, obwohl es gerade n i c h t um die ethische Dimension der Nachahmung geht, sondern gerade um die ästhetische, ja die autonomieästhetische im engeren Sinn, sind durchaus noch irritierender, als man jetzt schon vermuten könnte. Die Nachahmung des Guten, die Aemulatio, ist, wie Moritz selbst feststellt, das Gegenmodell zur Nachahmung des Schönen:

> Da wir nun einmal genöthigt sind, uns den Begriff von der Nachahmung des eigentlichen Schönen, den wir nicht haben, aus dem Begriff von der moralischen Nachahmung des Guten und Edlen, den wir haben, zu entwickeln; und, da wir uns die eigentliche Nachahmung des Schönen, ausser dem Genuß der Werke selbst, die dadurch entstanden sind, gar nicht anders denken können, als in so fern sie sich von der bloß moralischen Nachahmung des Guten und Edlen unterscheidet (S. 34).

Neben dem »Genuß der Werke selbst«, also der ästhetischen E m p f i n d u n g s fähigkeit, auf die ich später noch eingehen werde, ist die Nachahmung des Schönen als unser B e g r i f f eine Ableitung vorhandener, ethischer Begriffe. Das autonomieästhetische Gegenmodell verdankt sich der moralischen Bestimmung der Nachahmung des Guten. Neben die Empfindungsfähigkeit tritt bei Moritz dann als zweites wesentliches Vermögen die Bildungskraft des Genies, das er als das nacherschaffende Medium der Natur begreift: »Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im grossen Ganzen der Natur; welche das noch *mittelbar* durch die bildende

Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren grossen Plan gehörte.« (S. 44). Das Genie »muß ihr [der Natur] nachahmen, ihr nachstreben« (ebd.) und durch diesen Zwang zum Nachstreben gelingt es dem Genie in seinem Nachschaffen der Natur, in der Anwendung seiner Bildungskraft, »alles das hinüber[zu]tragen, was sonst größtentheils vor unsern Augen sich in die Hülle der *Existenz* verbirgt, die durch sich selbst schon jede Erscheinung aufwiegt« (S. 45). Nicht nur sind Erscheinung und Übertragung damit von Moritz für die Präsenz als charakteristisch angesehen; er gewichtet sie auch so, dass die Übertragung, die ja die bildende Kraft des Genies impliziert, gegenüber der Erscheinung aktiv gestaltender ist, aber sich der Qualität der Existenz unterordnen muss. In dieser Betrachtung wird das Genie tatsächlich zum »second maker«, wobei der Akzent bei Moritz aber fast eher auf dem »second« als auf dem »maker« liegt.[21] Moritz führt weiter aus:

> Und obgleich auch der Mensch an seinem Platze in der Reihe der Dinge so beschränkt wie möglich ist, damit über ihm und unter ihm sich noch so viele verschiedne Arten des Daseyns, wie nur möglich sind, drängen mögen; so gab ihm dennoch die Natur, damit er in seiner Art so vollkommen wie möglich sey, ausser dem Genuß noch Bildungskraft; ließ ihn mit sich selbst [der Natur] wetteifern, und sich von ihm, damit keine Kraft in ihm unentwickelt bliebe, sogar dem Scheine nach, übertreffen. (S. 45f.)

Die Natur nutzt also ihre Erfindung des Genies für ihre eigene Ebenbildlichkeit. Diese ist konzipiert als Aemulatio (»wetteifern«), aber ebenso auch als Bildungskonzept (»damit keine Kraft in ihm unentwickelt bliebe«)[22] und als Selbstrücknahme der Natur, die sich »dem Scheine nach (,) übertreffen« lässt. (Dieser Selbst-Zurücknahme, dieser – wie man sagen könnte – ›Resignation‹ der Natur korrespondiert die Signatur, der Abdruck des Genies in der Welt.)[23]
In Moritz' Konzeption des Genies und seinen Fähigkeiten zur Empfindung und zum Genuss einerseits, zur Bildung andererseits kommt somit auch ein Natur-Verhältnis, genauer: ein Selbst-Verhältnis der Natur zum Ausdruck bzw. zur Darstellung. Es ist ein wechselseitiges Sich-Spiegeln bzw. ein Zur-Erscheinung-Bringen, wo Realität sonst »vor unsern Augen sich in die Hülle der *Existenz* verbirgt« (S. 45). Dies lässt sich noch zuspitzen: Es ist das Sich-Nachahmen-Lassen(-Wollen) der Natur in ihrem Selbstverhältnis, zu dem sie sich selbst das Genie bildet. Dieses natürlich-geniale Selbstverhältnis schafft eine Präsenz durch Erscheinung, die sonst in der Existenz zwar unmittelbar vor unseren Augen steht, aber – vielleicht gerade wegen dieser Unmittelbarkeit – verborgen ist. Die Natur wetteifert in der Gestalt des Genies mit sich selbst und übertrifft sich dem Schein nach. Wie die Aemulatio ist dieses Selbstverhältnis beschaffen und die Selbst-Nachahmung der Natur bedingt die Präsenz einer Selbst-Mimesis in der Gestalt und der Bildung des Genies. Oder, wie Moritz etwas später in der Abhandlung formuliert:

> Weil nun aber dieser Abdruck des höchsten Schönen nothwendig an etwas haften muß, so wählt die bildende Kraft, durch ihre *Individualität* bestimmt, irgend einen sichtbaren, hörbaren, oder doch der Einbildungskraft faßbaren Gegenstand, auf den sie den Abglanz des höchsten Schönen im *verjüngenden* Maaßstabe überträgt. – Und weil dieser Gegenstand wiederum, wenn er *wirklich* das, was er darstellt, *wäre*, durch seine Bildung zu einem für sich bestehenden Ganzen, mit dem Zusammenhange der Natur, die ausser sich selber kein wirklich eigenmächtiges Ganze duldet, nicht ferner bestehen könnte: so führet uns dies auf den Punkt, wo wir schon einmal waren: daß jedesmal das innre Wesen erst in die Erscheinung sich verwandeln müsse, ehe es, durch die Kunst, zu einem für sich bestehenden Ganzen gebildet werden, und *ungehindert* die Verhältnisse des grossen Ganzen der Natur, in ihrem völligen Umfange spiegeln kann. (S. 50)

So wie Natur und Genie sich damit aufeinander beziehen, werden nun von Moritz an diesem Punkt auch Rationalität und Sinnlichkeit aufeinander bezogen: Dem Schönen lässt er nicht mehr nur den Begriff, sondern den »*lebendige*[*n*] Begriff« korrespondieren, denn er fährt fort:

> Da nun aber jene grossen Verhältnisse, in deren *völligem Umfange* eben das Schöne liegt, nicht mehr unter das Gebiet der Denkkraft fallen; so kann auch der *lebendige* Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen, nur im Gefühl der thätigen Kraft, die es hervorbringt, im ersten Augenblick der Entstehung statt finden, wo das Werk, als schon vollendet, durch alle Grade seines allmähligen Werdens, in dunkler Ahndung, auf einmal vor die Seele tritt, und in diesem Moment der ersten Erzeugung gleichsam vor seinem *wirklichen* Daseyn da ist; wodurch alsdann auch jener unnennbare Reiz entsteht, welcher das schaffende Genie zur immerwährenden Bildung treibt. (S. 50f.)

An diese Stelle setzt Moritz den »Reiz« des Unnennbaren, von dem das Genie angetrieben wird. Die Nachahmung des Genies ist ein dynamischer Prozess; die Nachahmung des Schönen vollzieht sich als ein »Werden«, bildend, performativ; und der Genuss kann von dieser Dynamik Zeugnis ablegen, zumindest für das Genie, das den Reiz empfindet. Diese Genuss-Struktur des Schönen ist besonders hervorzuheben. Denn sie macht deutlich, dass im Zentrum von Moritz' Autonomieästhetik ein sensualistisches Moment steht und damit auch die Frage nach der individuellen Erfahrung des Ästhetischen zu stellen ist, der Rezeptionsdimension von Präsenz (s. u.). Dazu noch einmal ein längeres Zitat für die Bestimmung des Genusses im Rahmen von Moritz' Ästhetik. Er umfasst auch Konsumtion, die *communio* des Präsenten:

> Daher ergreift jede höhere Organisation, ihrer Natur nach, die ihr untergeordnete, und trägt sie in ihr Wesen über. Die Pflanze den unorganisierten Stoff, durch bloßes Werden und Wachsen – das Tier die Pflanzen durch Werden, Wachsen und Genuß – der Mensch verwandelt nicht nur Thier und Pflanze, durch Werden, Wachsen und Genuß in sein innres Wesen; sondern faßt zugleich alles, was seiner

> Organisation sich unterordnet, durch die unter allen am hellsten geschliffne, *spiegelnde* Oberfläche seines Wesens, in den Umfang seines Daseyns auf, und stellt es, wenn sein Organ sich bildend in sich selbst vollendet, verschönert außer sich wieder dar. (S. 60)

Der Prozess der Naturnachahmung wird hiermit nicht nur dynamisiert vorgestellt, sondern als transformierender, integrierender Darstellungs- und Selbstentäußerungsprozess des Menschen, der aber als Spiegel der Natur verstanden wird: »Auf die Weise bildete unter jedem Himmelsstrich die Natur das Schöne, sich in den reinsten Seelen in ihren ruhigsten Momenten spiegelnd« (S. 62).
Die Natur – so lässt sich zusammenfassen – wird also nicht mehr nur einfach nachgeahmt, in der künstlerischen Darstellung repräsentiert. Die Natur lässt nachahmen. Sie setzt den Menschen in den Stand, ihr Werden durch seine Bildung darzustellen. Der Mensch – als Spiegel und Ebenbild der Natur – ist damit nicht einfach nur mehr als ein Nachahmer der Natur verstanden, nicht nur Repräsentationsnachahmer; er ist Vergegenwärtiger, Verwirklicher der Natur, er spielt eine, ja d i e entscheidende Rolle in und auch für die Schöpfung; und durch sie ist er, wie wir gesehen haben, dergestalt ausgezeichnet, dass die Natur ihn im Darstellen und Bilden zu ihrer Aemulatio aufruft.[24]

Aemulatio des »ewigen Schönen« und die Auflösung in die Repräsentation

Ich komme nun zur zweiten auffälligen Verwendung des Begriffs der Nachahmung. Dem soeben beschriebenen Prozess der Ergreifung, Inkorporation, aber auch Zerstörung der niedrigeren Organisation durch die höhere Organisation, der Materie durch die Pflanzen, der Pflanzen durch die Tiere, der Tiere durch den Menschen, der selbst dann, als Spiegel der Natur, sich als von ihr Ergreifbaren, Ergriffenen, bestimmt und vollendet. Diesen dynamischen Prozess des Werdens und Vergehens fasst Moritz dann so zusammen: »Und die immerwährende Zerstöhrung des Schwächern durch das Stärkre, und des Unvollkommnern durch das Vollkommnere, scheint uns in eben dem Maaße, wie die unaufhörliche Bildung des Unvollkommnern zum Vollkommnern, dem ewigen Schönen *nachzuahmen*, das, über Zerstöhrung und Bildung selbst erhaben, in der Himmelswölbung und auf der stillen Meeresfläche ruhend, sich uns am reinsten darstellt« (S. 76).
Dem »ewigen Schönen *nachzuahmen*« ist eine mit diesem »ewigen Schönen« wetteifernde, eine höhere und sich vervollkommnende Nachahmung, die Nachahmung eines Schönen, das präsent wird, das »sich uns am reinsten darstellt«. So hieß es aber auch über die ethische Aemulatio des Vorbilds:

> [S]o nenne ich mein Streben nach dem gemeinschaftlichen Gute, das auch von meinem Vorbilde erst mußte errungen werden, eine Nachahmung dieses Vorbildes.

> Ich ahme meinem Vorbilde nach; ich strebe ihm nach; ich suche mit ihm zu wetteifern. – Durch mein Vorbild ist mir bloß das Ziel höher, als von mir selbst, hinaufgesteckt. Nach diesem Ziele muß ich nun, nach meinen Kräften, auf meine Weise, streben; zuletzt mein Vorbild selbst vergessen, und suchen, wenn es möglich wäre, das Ziel noch weiter hinaus zu stecken. (S. 28f.)

Auch hier liegt das Vorbild in erhabener Entfernung; im Wetteifer mit dem ethischen Vorbild wird dieses aber entrückt und »vergessen«. Das Schöne, das »sich uns am reinsten darstellt«, bleibt hingegen noch in seiner Erhabenheit sichtbar und erhalten – so zumindest scheint es. Das Schöne scheint das Wahre und Gute selbst zu übertreffen. Hier liegt das autonomie-ästhetische Potenzial, ästhetisches Heilsversprechen zu sein. Allerdings, und so fährt Moritz dann an dieser Stelle sehr überraschend fort: diese reinste Darstellungs-Nachahmung geht verloren, sie entzieht sich uns wieder: »Allein unser Begriff des Schönen verliert sich zuletzt doch immer wieder in den Begriff der *Nachahmung* von etwas, worinn das Vollendete sich wieder zu vollenden, und unser eignes Wesen, in jeder Äußrung seines Daseyns, uns unbewußt, sich aufzulösen strebt« (S. 76f.).
Die dynamische Vergegenwärtigung des Schönen durch das Werden, die Mimesis-Nachahmung verliert sich so in eine »Nachahmung von etwas«. In gewisser Weise scheint sich hier der Kreis zu schließen, die bildende Nachahmung des Schönen verwandelt sich, geht zurück in eine – aemulative – Form der Imitatio-Nachahmung, »indem uns dünkt, als ob, im schönen Wiederschein herbeigezaubert, ein Stück aus jenem grossen Zirkel vor uns schwebte, in welchen unsre kleinere Laufbahn sich einst verlieren wird. – […] Das Auge blickt dann, sich selber spiegelnd, aus der Fülle des Daseyns auf« (S. 77). Am Ende von Moritz' Abhandlung, am Ausgang seiner Argumentation, stehen sich Nachzuahmendes und Nachahmender wieder gegenüber. Aber nun geht das Auge zum einen in der Fülle der Existenz auf, zum anderen spiegelt es sich selbst, ist also ganz zu sich gelangt bzw.: wird – in der Perspektive des zuvor entwickelten Natur-Mensch-Verhältnisses – mit der Natur identisch, geht in ihr auf; entgrenzt sich in sie und wird doch identisch mit ihrer Fülle.
Moritz' Argumentation lässt sich damit so zusammenfassen und zuspitzen: Die Imitatio-Mimesis wird zwar durch die Abtrennung des Ethischen vom Ästhetischen, des Guten vom Schönen, von der bildenden Nachahmung des Schönen abgehoben. Diese erhält stärker den Charakter einer Mimesis-Nachahmung zugesprochen. Moritz aber sieht ein, dass sich diese Mimesis-Nachahmung nur mit der Imitatio-Nachahmung konzipieren lässt. Indem er die Mimesis-Nachahmung schließlich nach dem Aemulatio-Modell als Vorbildlichkeit modelliert, transformiert er die vermeintlich »reinste«, ästhetische Darstellungs-Mimesis wieder in eine ›Nachahmung von‹, in der der Nachahmer mit dem Nachzuahmenden wetteifert. Dabei aber geht schließlich das ganze Modell von Repräsentation, Nachahmung und Mimesis selbst in Auflösung über: Der wetteifernde Nachah-

mer muss »zuletzt mein Vorbild selbst vergessen, und suchen, wenn es möglich wäre, das Ziel noch weiter hinaus zu stecken« (S. 28f.). Dies gilt für die ethische Nachahmung wie für die bildende Nachahmung des Schönen. Das Gute und Schöne werden in dieser Perspektive (wieder) kommensurabel.
Nachahmung selbst wird zu einem übergreifenden Prozess und geht über in die höheren und »süß[en]« »Begriffe von Aufopferung, Liebe und Sehnsucht« (S. 68). Von der Liebe sagt Moritz am Ende seiner Abhandlung: »So vollendet die Liebe unser Wesen« (S. 77). Dieses Aufgehen in der Vollendung führt – ›natürlich‹ – zur Überschreitung des nur Individuellen, es lässt aber ebenso auch die Nachahmung, ihre Begriffe und ihre Konzepte hinter sich. Moritz' Konzept der Autonomieästhetik gelangt so durchaus über die Nachahmungsästhetik hinaus. An entscheidenden Stellen tut sie dies aber auf Grund von Moritz' Aufnahme und Ausgestaltung des rhetorischen Aemulatio-Modells. Über diesen – rhetorischen – Umweg bleibt die Repräsentations-Nachahmung auch in der ästhetischen, der modernen Mimesis-Nachahmung durchaus erhalten.
Was aber bedeutet dies für unsere Diskussion der Präsenz? Die Ergebnisse der Textanalyse will ich nun noch etwas weiter problematisieren. Denn die existenzielle Wendung ins Erhabene und in die Entgrenzung des Menschen, der sich in die Natur auflöst, die die Konzeption von Moritz' Autonomieästhetik am Ende nehmen, hat für das Präsenz-Problem noch weitere Konsequenzen.

Moderne Aemulatio und Präsenz

Die Struktur des Genusses für die Erfahrung des Schönen und die Wiederauflösung der Präsenz-Mimesis in die Nachahmungs-Mimesis, die Moritz am Ende seiner Abhandlung vollzieht, haben einen gemeinsamen Aspekt: Sie entwerfen Präsenz ästhetisch, rücken dann aber wieder von ihr ab, binden sie zurück: an eine rhetorische Auffassung von Nachahmung bzw. heben sie auf: in eine protoromantische bzw. spinozistische Naturphilosophie. Es scheint auch, als sei oder werde Moritz sich des gleichen bewusst, was Hans Ulrich Gumbrecht betont hat, dass es sich eher um einen »Wunsch nach Präsenz«[25] handelt als um deren Verwirklichung, ja, »daß diese Präsenzeffekte, die wir erleben können, immer schon von Absenz durchdrungen sind […], daß Präsenzeffekte für uns unweigerlich vergänglich, unweigerlich ›*Effekte* von‹ Präsenz sind – weil wir ihnen nur innerhalb einer Kultur begegnen können, die vornehmlich eine Bedeutungskultur ist«.[26]
Moritz' Kunstkonzeption aber sieht in der dynamischen, performativen Struktur der Mimesis, wie ich sie hier nachgezeichnet und als modernisiertes Nachahmungsmodell der Aemulatio skizziert habe, durchaus ein Moment von Präsenz vor, das k e i n bloßer Effekt ist bzw., wenn man vorsichtiger formulieren will,

kein Effekt im modernen ästhetischen Sinn ist (sondern ein rhetorischer). Denn Moritz' Argumentation bewegt sich konzeptuell nicht in einer ›Bedeutungskultur‹ und der Rationalität ästhetischer Urteile, sondern – so könnte man gegensätzlich und emphatisch formulieren – er rückt ein in eine ästhetische Seins-Natur, in der der Genuss des Schönen die Fülle der Dinge präsent macht, aus ihrer verhüllten Existenz ins Licht rückt und in ihrer Dinglichkeit vergegenwärtigt. (Die performative Leistung des Rhetorischen, nicht so sehr die Statik einer Rhetorik, als Textproduktionssystem verstanden, spielt hier eine Rolle.)

Moritz »generative«[27] Signatur des Ästhetischen akzentuiert damit in emphatischer Weise die Sinnlichkeit, und dem korrespondiert entsprechend auch eine wahrnehmungsorientierte, *ais*-thetische Konzeption des Verhältnisses von Vorstellung und Darstellung. Diese sensualistische und auf die Rezipientenwirkung bezogene Konzeption eröffnet m. E. große Spielräume für eine mimetisch bewirkte Präsenz, die einen dreifachen Charakter aufweist: von ästhetischer Bildgegenständlichkeit, aber auch von Ebenbildlichkeit und Vorbildlichkeit. Hiermit geht Präsenz über ein nur ästhetisches Phänomen hinaus, sie bewahrt religiöse und ethische Implikate; sie hat damit auch einen anthropologischen Stellenwert.

Was heißt dies für die ästhetische Theoriebildung? Und mit dieser Frage kontextualisiere ich die Darstellung zu Moritz noch etwas weiter: Auch Wolfgang Iser hat in seiner Literaturanthropologie das Verhältnis von Mimesis und Performanz nicht nur als zunehmende Profilierung und Verselbstständigung der Performanz auf Kosten der Nachahmung interpretiert, »so daß am Ende die Mimesis das Objekt ihrer Nachahmung selbst erzeugt«,[28] sondern für die Performanz selbst wiederum auch einen Bedeutungszuwachs der Wahrnehmung festgestellt:[29] »Die Mimesis erfährt dadurch einen weitreichenden Bezugswechsel, der sich aus einem veränderten Naturverständnis ergibt. Die Natur *als* etwas zu sehen heißt, daß sie im Gegensatz zu ihrer traditionellen Auffassung nunmehr offen geworden ist, weshalb es nicht die Sichtbarkeit des Seinsollens, sondern die der Zugänglichkeit zu verdeutlichen gilt […], weshalb es nun weniger Gegenstände, sondern eher Wahrnehmungsbedingungen nachzuahmen gilt«.[30]

Iser nennt mit dem Illusionshaften, dem Schein, in seinen verschiedenen Komplizierungen bis hin zu Adorno, einerseits und dem Spiel andererseits zwei grundlegende Formen der Wahrnehmbarkeit. Das Spiel bevorzugt er ganz offensichtlich, und zwar deshalb, weil es über eine höhere Präsenz verfügt: »Das Spiel ist die einzige Präsenz, die sich selbst entspringt, weshalb es auch verlischt, wenn es zu Ende gespielt wird. […] Erscheinen die Positionen [in ihrem »Umschlagen zwischen anwesenden und abwesenden Aspekten«] als wechselnde Aspekthaftigkeit, dann treibt das Spiel hervor, was in ihrer jeweiligen Repräsentation verborgen liegt.«[31]

Im Fluchtpunkt der Argumentation Isers stehen deshalb die Kategorie der Inszenierung und die Erfahrung von Evidenz; anthropologisch-literarisch zeichnet er

die Liebe als »intensivste dieser Evidenzerfahrungen« aus, die er gleichzeitig als den »zentrale[n] Sachverhalt literarischer Inszenierung«[32] auffasst. Im Sinn von Karl Heinz Bohrers Plötzlichkeit[33] bestimmt er Evidenzerfahrungen durch ihren »überfallartigen Charakter, sie passieren einem und man ist in ihnen. Aber gerade dadurch erwacht ein Anschauungsbegehren; man scheint gegenwärtigen zu wollen, was einem geschehen ist, wodurch die Evidenz zu Alternativen aufgesprengt wird«[34] – sich vervielfältigt, differenziert, auflöst also wieder. Aus der Liebe auf den ersten Blick werden ihre Geschichten und ihre Rituale, wie sie eines z. B. den Bund des Lebens zu schließen darstellt.

Der Blick auf Isers Mimesis- und Performanz-Konzept erleichtert und präzisiert noch einmal die Einschätzung von Moritz' Kunstauffassung. Welche Formen nehmen bei ihm Mimesis und Präsenz an? Welche »Formen der Wahrnehmbarkeit«[35] werden am Ende von Moritz' Abhandlung dargestellt? Was sind die Konsequenzen dieser Wahrnehmung?

Auch Moritz ist die Illusion, der Schein, vertraut, wenn er formuliert, dass uns »dünkt, als ob, im schönen Wiederschein herbeigezaubert, ein Stück aus jenem grossen Zirkel vor uns schwebte« (S. 77). Diesem Erscheinen sagt Moritz nach: »Die Erscheinung ist mit der Wirklichkeit, die Gattung mit dem Individuum eins geworden« (S. 78). Weniger vom Individuum als von der Gattung her, weniger vom Subjekt als vom Objekt her denkend, findet sich eine zweite Wahrnehmungsform, und zwar in seiner Feststellung, »wenn jemals ein schwacher Schimmer des über Zerstöhrung und Bildung erhabnen Schönen sich uns zeigen kann« […]. »Das Auge blickt dann, sich selber spiegelnd, aus der Fülle des Daseyns auf« (S. 77).

In beiden Fällen entwirft Moritz eine identische Wahrnehmungsstruktur, es handelt sich um ein Auf-Merken, um Aufmerksamkeit als menschlicher Seins-Modus.[36] Wahrnehmung richtet sich sehend hinauf. Diese Struktur der Erhebung, der Erhabenheit verfügt durchaus über das Anschauungsbegehren, von dem Iser spricht; jedoch nicht über die Plötzlichkeit im Sinn Bohrers, spricht Moritz doch eher vom »Vorgefühl« und davon, dass die Liebe unser Wesen »vollende«. Erneut also sind es aufklärerischer Sensualismus und Bildungs- und Perfektibilitätsdenken, die die Dimensionen von Inszenierung und Spiel der Mimesis relativieren. Eher geht es um Selbstgefühl, um Selbstgenuss, um Selbst-Erhebung, um gesteigerte Empfindungsfähigkeit als um emphatische Extasis. (Diese vermag nicht ethisch zu sein, sie überfordert den Menschen.)[37]

Wenn also Gumbrecht den »Wunsch nach Präsenz«[38] in einem materialen Sein zum Tode bestimmt, bestimmt Moritz Präsenz als Erfahrung des Lebendigen. Gumbrecht schreibt:

> Erst der Tod, erst der Augenblick, in dem wir ganz zu Materie werden (und zu nichts als Materie), wird unsere Teilhabe an der Objektwelt vollenden. Erst der

> Tod wird uns die vollkommene Stille gewähren, nach der wir uns – zumindest manchmal in unserem Leben – sehnen.
> Diese Antwort auf die Frage nach der Wirkung ästhetischen Erlebens weist auf etwas hin, das man auch als ein prononciertes Gefühl von Ruhe, Gelöstheit oder Gelassenheit beschreiben kann. Gelassenheit ist ebenso ein Teil der Einstellung, mittels deren wir uns für ästhetische Erfahrungen öffnen, wie sie zu dem existentiellen Zustand gehört, in den uns ästhetisches Erleben versetzen kann.[39]

Bei Moritz hingegen heißt es von diesem Gefühl von Ruhe und Gelassenheit:

> Was uns daher allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand; *vorhergegangne ruhige Betrachtung der Natur und Kunst, als eines einzigen grossen Ganzen*, das in allen seinen Theilen sich in sich selber spiegelnd, da den reinsten Abdruck läßt, wo alle Beziehung aufhört, in dem ächten Kunstwerke, das, so wie sie, in sich selbst vollendet, den Endzweck und die Absicht seines Daseyns in sich selber hat. (S. 66)

Diese ruhige, gelassene und vollendet sich vollendende Selbst-Intentionalität des Kunstwerks macht es als symbolische Handlung zu unserem Vorbild. Ihm kann man sich annähern, es kann man auch – in der rezeptiven, gestaltenden, selbstschöpferischen Integration der Fülle des ›Daseyns‹ – übertreffen. Mit der Aemulatio liegt also ein altes Modell für eine moderne Gestaltung ästhetischer Erfahrung vor, das das Verhältnis von Mimesis und Präsenz neu bestimmen kann; es söhnt auch ästhetische und ethische Dimension – zum Teil zumindest – miteinander aus; das Ästhetische, als eine Vorbildlichkeit gedacht, ist niemals unethisch. Die Präsenz von Mimesis ist immer wertvoll.

Noch eine Schlussüberlegung deshalb dazu, inwieweit Mimesis und Präsenz als Gegenkonzepte zu betrachten sind: Auch vom ästhetischen Nachvollzug und der Ausgestaltung der Aemulatio her hebt sich ihre mögliche Gegensätzlichkeit ein großes Stück weit auf. Mimesis macht präsent. Auch nach der Nachahmungsästhetik bleibt Nachahmung für ästhetische Präsenzerfahrungen konstitutiv; unsere ästhetische Vieldeutigkeit verdankt sich immer noch und unhintergehbar mimetischer Prozeduren, ästhetisch-symbolischer Handlungen. Man sollte dabei deren aemulativen Charakter nicht übersehen, auch wenn heute – im Unterschied zu Moritz – Subjektivität, Individualität, Selbstreferenzialität der vormaligen Spiegelung der Natur neu unterlegt worden sind oder die mediale Dimension die ästhetisch-symbolischen Handlungen um einen technischen Aspekt erweitert und den Menschen als Handelnden in den Hintergrund zu rücken in der Lage ist. Vorbildlichkeit soll sich bei Moritz (noch) durch eine sensualistische Konzeption des Ästhetischen genussvoll in Kraft setzen und bestätigen. Und damit erscheint das Schöne dann doch auch gut, als eine vorbildliche Darstellung unserer selbst. Ob das für uns als moderne Individuen immer so schön ist, sei dahingestellt.

Anmerkungen

1 Siehe dazu die einführenden Überlegungen von Christian Kiening in diesem Band.
2 So lautet auch die grundlegende kunstanthropologische Bestimmung bei John Dewey: Kunst als Erfahrung (engl. 1934). Frankfurt/M. ^{3}1998. Siehe dazu auch: Lothar van Laak: Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Tübingen 2003, hier S. 30ff.
3 Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M. 2004.
4 Wolfgang Braungart: Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee, in: ders., Gotthard Fuchs, Manfred Koch (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800. Paderborn u. a. 1997, S. 17-34. Siehe zur Nähe zur Ästhetik Kants und zur Authentizität auch: Andrea Kern: Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant. Frankfurt/M. 2000; Jutta Schlich: Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte. Tübingen 2002.
5 Siehe die grundlegende Gesamtdeutung unter dieser Fragestellung bei Alessandro Costazza: Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern u. a. 1999. Siehe zum Überblick auch: Albert Meier: Karl Philipp Moritz. Stuttgart 2000; Jörg Bong: »Die Auflösung der Disharmonie«. Zur Vermittlung von Gesellschaft, Natur und Ästhetik in den Schriften Karl Philipp Moritz'. Frankfurt/M. u. a. 1993; Sabine M. Schneider: Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit. Würzburg 1998; sowie Georg Mein: Die Konzeption des Schönen. Der ästhetische Diskurs zwischen Aufklärung und Romantik: Kant – Moritz – Hölderlin – Schiller. Bielefeld 2000. Siehe auch das konzise und anregungsreiche Nachwort der Herausgeber in: Karl Philipp Moritz: Beiträge zur Ästhetik, hg. von Hans Joachim Schrimpf und Hans Adler. Mainz 1989, S. 116-140.
6 Dietmar Till: Transformation der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 2004.
7 Ähnlich hat z. B. für den Frühromantiker Wackenroder argumentiert: Dirk Kemper: Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung. Stuttgart, Weimar 1993.
8 Der Frage nach dem Verhältnis von Ethik, Ästhetik und Hermeneutik gehen die Beiträge in folgendem Sammelband nach: Susanne Kaul, Lothar van Laak (Hg.): Ethik des Verstehens. Beiträge zur philosophischen und literarischen Hermeneutik. München 2007.
9 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (zuerst 1960). Tübingen ^{4}1975, S. 134.
10 Jan Andres, Alexa Geisthövel, Matthias Schwengelbeck (Hg.): Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit. Frankfurt/M. u. a. 2005.
11 Siehe zur Diskussion von Performativität bzw. Performanz: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M. 2002; darin insbesondere den Aufsatz von Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, S. 323-346; siehe außerdem dies.: Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Aisthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band, in: dies. (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004, S. 13-32.
12 Hans Ulrich Gumbrecht: Epiphanien, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt/M. 2003, S. 203-222, hier 214. Die Nähe zur Kategorie des Erlebnisses, wie sie Wilhelm Dilthey konzipiert hat, ist besonders auffällig (Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin [zuerst 1905]. Leipzig und Berlin ^{10}1929; siehe dazu: Ferdinand Fellmann: Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey. Reinbek bei Hamburg 1991.)
13 Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002.
14 Vgl. dazu Costazza, Genie und tragische Kunst (Anm. 5), S. 18-30; zu einer differenzierten

und kritischen Kontextualisierung siehe auch Sabine M. Schneider, Die schwierige Sprache des Schönen (Anm. 5), S. 106f.

15 Dieses Zeitverhältnis beschreibt Manfred Frank: Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher. Frankfurt/M. 1985, S. 11, so: »Das ›nach‹ im Untertitel dieser Arbeit […] will diese Doppelung von restitutiver und prospektiver Hinsicht zum Ausdruck bringen.«

16 Heinz Entner: Art. ›Imitatio‹, in: Harald Fricke u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin, New York 2000, S. 132-135, hier 133; Hervorhebung aus dem Original nicht übernommen. Siehe zum verwandten und begriffsgeschichtlich z. T. auch ähnlich verwendeten Begriff der ›Mimesis‹ im gleichen Lexikon: Walter Erhart: Art. ›Mimesis$_2$‹, S. 595-600.

17 Entner, Art. ›Imitatio‹ (Anm. 16), S. 133.

18 Johann Joachim Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, hg. von Ludwig Uhlig. Stuttgart 1991 (nach der zweiten Aufl. 1756).

19 Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen (1788), in: ders., Beiträge zur Ästhetik (Anm. 5), S. 27-78, hier 78. Im Folgenden zitiert mit Seitenzahlen im Text.

20 Costazza, Genie und tragische Kunst (Anm. 5), S. 22, interpretiert dies so, dass »Moritz' Idee der Naturnachahmung sich von jenen früheren Ansätzen [der Aufklärungsphilosophie; LvL] durch ihre Abwendung von einem rein wirkungsästhetischen und ihre Hinwendung zu einem produktionsästhetischen Gesichtspunkt unterscheidet und dadurch in vieler Hinsicht eine Brücke zur Kunstauffassung der Romantik schlägt.«

21 Siehe zur Genie-Konzeption Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. 2 Bde. Darmstadt ^{2}1988; Hans-Georg Kemper: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Bd. 6/2: Sturm Drang. 1. Teil: Genie-Religion. Tübingen 2002.

22 Dies impliziert, ähnlich wie bei Herder und Schiller, auch ein kulturpädagogisches Bildungskonzept: Georg Bollenbeck: Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters. Frankfurt/M. 1996.

23 Siehe zur Bedeutung der Signatur: Karl Philipp Moritz: Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?, in: ders., Beiträge zur Ästhetik (Anm. 5), S. 79-96. Ausführlicher widmet sich der semiotischen Seite des Problems: Schneider, Die schwierige Sprache des Schönen (Anm. 5), S. 70-78.

24 Ausführlich hat diese Auffassung für die Literatur der frühen Neuzeit entwickelt: Hans-Georg Kemper: Gottebenbildlichkeit und Naturnachahmung im Säkularisierungsprozeß. Problemgeschichtliche Studien zur deutschen Literatur in Barock und Aufklärung. 2 Bde. Tübingen 1981.

25 Gumbrecht, Epiphanien (Anm. 12), S. 215.

26 Ebd., S. 211.

27 Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/M. 1993, S. 483f. Dieser Begriff Isers findet eine Entsprechung in Zymners Rede von »poetogenen Formen« (Rüdiger Zymner: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn 2003, S. 189f.)

28 Iser, Das Fiktive und das Imaginäre (Anm. 27), S. 492.

29 Ebd., S. 489.

30 Ebd., S. 488.

31 Ebd., S. 501.

32 Ebd., S. 509.

33 Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt/M. ^{3}1998. Siehe auch die Beiträge in: Wolfgang Lange, Jürgen Paul Schwindt, Karin Westerwelle (Hg.): Temporalität und Form. Konfigurationen ästhetischen und historischen Bewußtseins. Autoren-Kolloquium mit Karl Heinz Bohrer. Heidelberg 2004.

34 Iser, Das Fiktive und das Imaginäre (Anm. 27), S. 509.

35 Ebd., S. 488.
36 Siehe dazu meine ausführlicheren Überlegungen: Lothar van Laak: Literarisches Wahrnehmen – ästhetisches Handeln. Zum Stellenwert der Aufmerksamkeit im Prozeß der Aisthesis, in: Friedmar Apel, Wolfgang Braungart, Klaus Ridder (Hg.): Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie. Bielefeld 2004, S. 193-217; zur Aufmerksamkeit auch Bernhard Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt/M. 2004.
37 In der Tradition der Mystik ist aber auch eine Haltung des Vergessens formuliert, das ein Absehen von sich und ein Zurücklassen ist; siehe dazu: Otto Langer: Christliche Mystik im Mittelalter. Mystik und Rationalisierung – Stationen eines Konflikts. Darmstadt 2004, S. 75ff.
38 Gumbrecht, Epiphanien (Anm. 12), S. 215.
39 Ebd., S. 221.

BARBARA STRAUMANN

Präsenz und Resonanz

Stimme in Germaine de Staëls *Corinne ou l'Italie*

Germaine de Staëls *Corinne ou l'Italie* ist ein ungewöhnlicher Text über eine außergewöhnliche Stimme. Der 1807 veröffentlichte Roman gilt nicht nur als einer der ersten Texte, der seine Protagonistin als Dichterin entwirft, sondern auch als eine der ersten fiktionalen Bearbeitungen des romantischen Genies überhaupt.[1] Obwohl das Universalgenie Corinne unter anderem Bücher veröffentlicht und Gemälde schafft, präsentiert sie der Text bezeichnenderweise vor allem anlässlich ihrer szenischen Darbietungen als Schaupielerin, Tänzerin, Sängerin sowie als inspirierte Improvisatorin, die spontan zu den von ihren Zuhörern gewählten Themen dichtet und sich auf der Lyra musikalisch begleitet. Ihre Stimme ist dabei als eine explizit öffentliche angelegt: zum einen weil ihre Improvisationen bereits existierende Texte und Bilder der italienischen Kultur aufnehmen und weitergeben; zum anderen weil sich ihre »Künste des Augenblicks« stets an ein Publikum richten und durch dessen Wahrnehmung überhaupt erst Wirksamkeit gewinnen.[2]
Corinne ou l'Italie, so mein Vorschlag, legt eine Figuration der Stimme nicht als Ausdruck individueller Innerlichkeit, sondern als Effekt vielfältiger Übertragungen nahe. Als ein Text der Schwellenzeit um 1800 reflektiert Staëls Roman den Autonomiediskurs der Künste, indem er Fragen ästhetischer Wahrnehmung und künstlerischen Schaffens thematisiert und inszeniert. Große Teile des Romans bestehen aus Reiseberichten, Lobreden auf die Dichter und Künstler Italiens, Lektüren von Statuen und Gemälden, Ruinen und Monumenten, wobei diese Betrachtungen mit der Kunstproduktion Corinnes zerfließen. Das heißt, ihr ›Gesang‹ folgt dem Prinzip eines resonanzkräftigen Recyclings. Doch auch wenn ihre Stimme nicht einer männlich kodierten autonomen Schaffenskraft folgt, sondern ihre Vereinnahmungen sowohl der Kunst Italiens als auch ihres Publikums explizit ausstellt, ist sie deswegen nicht weniger wirksam. Ganz im Gegenteil präsentiert Staël mit ihrer genialischen, quasi-göttlichen Künstlerinnenfigur, die für eine Privilegierung der Kunst über das Leben einsteht, einen großartigen, fast schon megalomanen Entwurf weiblicher (Selbst-)Schöpfung. Die Wirksamkeit Corinnes liegt in der spezifischen Konfiguration ihrer Geniestimme: Gegenläufig zum Topos

der Tiefe und der individuellen Innerlichkeit, die nachträglich als Konventionen der Moderne seit 1800 festgelegt wurden, zerstreut sie sich auf einer räumlich unendlichen Oberfläche.

Corinnes Geniestimme tritt als eine Figur der Inspiration in mehrfachem Sinne auf. Während sie von einem göttlichen Atem durchhaucht wird, begeistert sie andere mit ihrem Enthusiasmus. Ihre Außerordentlichkeit offenbart sich in ihrer Vermittlung zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen sowie in ihrer universalen Begabung, mit der sie ihr Umfeld erfüllt. So allumfassend wie diese Übertragungen sind auch ihre Resonanzen, die sich überall hin ausbreiten und von überall her angestimmt werden. Als eine Figur universaler Inspiration ist Corinne schlicht undenkbar ohne ihr Publikum, auf das sich ihre Stimme bezieht und mit dem sie aufs Engste verschränkt ist.

Die Stimme, die durch diese wechselseitigen Resonanzen in Erscheinung tritt, fasziniert ihre Zuhörer und weckt zugleich Spekulationen über ihre rätselhafte Herkunft. Was diese (noch) nicht wissen können, erfahren die Lesenden nach der Hälfte des Romans, nämlich dass Corinne aus einem symbolischen Tod hervorgegangen ist. Nach dem frühen Tod ihrer italienischen Mutter ist sie zu ihrem Vater nach England gezogen, wo ihrer außergewöhnlichen Stimme, ihrer spontanen Lebendigkeit und Leidenschaftlichkeit der Ausdruck verwehrt worden ist. Nachdem sie nach dem Tod ihres Vaters die Konventionen des englischen Provinzalltags, vor allem das den Frauen auferlegte Schweigen, nicht länger ausgehalten und sich ihre Sehnsucht nach dem klangerfüllten, südlichen Land der Mutter durch den Gesang einer Gruppe italienischer Sänger ins Unerträgliche gesteigert hat, trennt sie sich von ihrem Namen und lässt sich symbolisch begraben, um sich in Italien als die unabhängige Künstlerin Corinne neu zu erfinden. Corinne kann also gerade deshalb zu einer öffentlichen Stimme werden, weil sie sich ihrer individuellen Geschichte entledigt hat, um sich stattdessen als eine mit Texten und Bildern angefüllte Kunstfigur zu entwerfen.

In seiner ungewöhnlichen Wirkungsgeschichte, die unmittelbar nach der Erstveröffentlichung ihren Anfang nahm, wurde Staëls Künstlerinnenroman zu einem zentralen Bezugstext für weibliches Kunstschaffen im 19. Jahrhundert. In einer Zeit, in der trotz bürgerlicher Geschlechternormen besonders viele Frauen in der Literatur und dem Theater tätig waren, wurde Corinnes Stimme, die eine kulturelle und politische Öffentlichkeit für sich in Anspruch nimmt, zur Inspirations- und Identifikationsfigur einer Vielzahl von Dichterinnen, Schriftstellerinnen und Schauspielerinnen.[3] Diese pilgerten an die im Roman beschriebenen Orte, ließen sich à la Corinne porträtieren und bedienten sich immer wieder des Corinne-Stoffes, um entweder den öffentlichen Triumph ihrer Dichterkrönung zu feiern oder das in ihren Tod mündende Leiden und somit, je nach Lesart, ihren Stimmverlust oder ihre großartige Apotheose zu betonen.

Während die ungewöhnlich starke Resonanz, die *Corinne ou l'Italie* in anderen literarischen Texten findet, bereits ausführlich beleuchtet worden ist, möchte ich ›Resonanz‹ in einem anderen Sinne fassen, um damit die Figuration von Corinnes Geniestimme in Staëls Roman selbst zu fokussieren. Nicht nur schlage ich vor, dass die Stimme Corinnes sehr viel mehr ›Präsenz‹ besitzt, als dies klassisch feministische Lektüren mit ihrer Betonung der Unmöglichkeit einer weiblichen Stimme behaupten.[4] Vor allem jedoch möchte ich betonen, dass die Stimme im Zusammenhang mit Fragen medialer Gegenwärtigkeit als ein komplexer Effekt der Resonanz und der Übertragung betrachtet werden kann.
Staëls Protagonistin tritt selbst als ›Übertragungsfigur‹ und ›Resonanzkörper‹ der Texte und Bilder sowie derer Intensitäten und Affekte in Erscheinung, die sie in ihren Improvisationen und anderen Darbietungen aufgreift. Beispielsweise übersetzt die halb italienische und halb englische Corinne nicht nur Shakespeares *Romeo and Juliet* ins Italienische, sondern verkörpert gleich auch die weibliche Hauptfigur. Ihre Stimme wirft zudem Fragen der medialen Übertragung auf: Mit welchen textästhetischen Verfahren wird Stimme literarisiert? Was wird in und durch die Stimme gegenwärtig gemacht? Inwiefern dreht sich der Roman *Corinne ou l'Italie* nicht nur auf der Handlungsebene um buchstäbliche Performances, sondern weist auch in seiner textuellen Verfasstheit performative Momente auf? Wie ich zeigen werde, wird Stimme auch – und gerade – in ihrer Literarisierung gegenwärtig. Staëls Text erzeugt Stimme als Widerhall, Wirkung, Effekt, wobei er die Produktion und Wirksamkeit dieser stimmlichen Effekte geradezu ausstellt. Nicht nur bezieht sich der Roman mit der Stimme auf die vermutlich ›leichteste‹ Form der Präsenz, sondern er entwickelt zudem eine Ästhetik der Zerstreuung. Statt mit innerlicher Tiefe geht Corinnes Stimme mit einer unendlichen räumlichen Ausdehnung beziehungsweise einer äußerlichen Tiefe einher. Sie wird gegenwärtig einerseits durch die vielfältigen von ihr aufgegriffenen kulturellen Resonanzen und andererseits in den Resonanzen, die sie anderswo, in ihrer Zuhörerschaft, auslöst. Dieses Modell der Stimme als Resonanzeffekt soll zuerst näher ausgeführt werden, bevor meine Lektüre drei Kernmomente des Textes herausgreift, nämlich die Erzeugung der Stimme Corinnes anlässlich ihrer Dichterkrönung, ihre Ausbreitung im Resonanzraum Italien sowie der Schwanengesang und die Apotheose ihrer Genie-Stimme.

Die Stimme als Resonanzeffekt

Die Stimme wird oft als Signatur des Individuums und somit als authentischer Ausdruck seiner unverwechselbaren Singularität verstanden. Besonders deutlich wird dies in Wendungen wie ›der inneren Stimme folgen‹, ›mit eigener Stimme

sprechen‹, ›eine Stimme haben‹ beziehungsweise ›seine Stimme abgeben‹. Ähnlich wird in manchen Lebensberichten von Sängerinnen die Entwicklung der Stimme mit dem Gewinn einer Subjektposition gleichgesetzt, obwohl die professionelle Singstimme nicht nur eine disziplinierte Ausbildung voraussetzt, sondern auch eine Unterwerfung des Individuums unter Bühnenrollen und Partituren.[5] Die Stimme zeugt von kulturellen und sozialen Zugehörigkeiten, wobei einzelne Stimmen auch für kollektive Körperschaften sprechen können. Trotz ihrer Koppelung an individuelle und kollektive Identitäten ist die Stimme nie ganz bei sich. Nicht eindeutig lokalisierbar erscheint sie in einem Zwischenraum zwischen Selbst und Anderem. Weder das sprechende und singende noch das hörende Subjekt können sie vollständig kontrollieren. Während das Gegenüber ihrer Eindringlichkeit ausgeliefert ist, gibt die Stimme oft mehr preis als beabsichtigt oder sie wird gar von anderen Stimmen gesprochen und ›gesungen‹. So etwa spricht durch das Orakel oder den Propheten eine körperlose und umso mächtigere göttliche Stimme, und der Dichter wird von Musik, Gesang und Stimme einer Muse inspiriert.

In Jacques Derridas *Grammatologie* verkörpert die Stimme die Privilegierung von Anwesenheit, Transparenz, Sinn sowie die Selbstpräsenz des sich sprechen hörenden Subjekts in der logophonozentrischen Tradition der abendländischen Metaphysik.[6] Im Gegensatz dazu beschreiben andere poststrukturalistische und psychoanalytische Theoretiker wie Roland Barthes, Michel Poizat und Mladen Dolar die Stimme als eine atopische Größe, die sich weder eindeutig kategorisieren noch verorten lässt.[7] Ähnlich wird die Stimme auch im Umfeld der aktuellen Diskussion um Präsenz, Performativität, Medialität und Materialität als ein paradoxes Schwellenphänomen betrachtet.[8] So fallen Präsenz und Sinn nicht ineinander, da die Stimme zwischen *soma* und *sema*, zwischen Körper und Zeichen, Materialisierung und Entmaterialisierung hin und her pendelt. Die Stimme vermittelt nicht ausschließlich (und nicht immer) semantische Bedeutung, sondern verkörpert auch Intensität, Materialität, Rhythmus, Ton und Timbre. Wie Barthes betont, gibt es »keine menschliche Stimme auf der Welt, die nicht Objekt des Begehrens wäre – oder des Abscheus: Es gibt keine neutrale Stimme…«.[9] Im Gegenteil: die Stimme verbindet sich stets mit Affekten und Wirkungen, die die semantische Sinnhaftigkeit überschreiten und dabei unausweichlich verführen, faszinieren und irritieren.

Barthes spricht zudem von der ›Rauheit‹ der Stimme, um die Leiblichkeit des stimmlichen Klangs jenseits jeder Mitteilung hervorzuheben. Diese Stimme, so Barthes, hat »nichts mit Kommunikation, der Darstellung (von Gefühlen) und dem Ausdruck zu tun« und trifft mich – ähnlich wie das *punctum* in der Photographie – unvermittelt »jenseits (oder diesseits) der Bedeutung der Wörter«.[10] Dieter Mersch leitet aus dieser »Ekstasis der Leiblichkeit« eine lautliche Unverfügbarkeit und Unausweichlichkeit der Stimme ab, die jeder Semantisierung und Medialisierung vorgängig sind.[11] In seiner Rehabilitierung der Performanz, der Materialität

und Ereignishaftigkeit der Stimme geht diese mit der unvermittelten Gegenwart eines Anderen einher, dessen Alterität zu einer Stellungnahme, einer Reaktion und somit zu einer Responsivität herausfordert. Angerufen von der stimmlichen Hingabe des Anderen, so Mersch, nimmt der antwortende Laut meiner Stimme die Andersheit des mir entgegentretenden Anderen auf, noch bevor ich seine Äußerung verstanden habe.

Ob sich diese unvermittelte Alterität und Hinwendung zum Anderen in der literarisierten Stimme zeigen kann, ist meines Erachtens fraglich. Doch möchte ich vorschlagen, dass gerade ihrer medialen und diegetischen Erzeugung ein performativer Vollzugscharakter innewohnt. Im literarischen Text erscheint die Stimme als ein Effekt der Affekte und Stimmungen, die sie in ihren diegetischen Zuhörern hervorruft. Wie Steven Connor betont, ist die Stimme nicht etwas, das ich einfach habe, sondern etwas, das ich tue, und während die Stimme in einem viel höheren Maße produziert wird und werden muss als andere Attribute, schafft sie gewissermaßen auch die Welt der Sprechenden.[12] Sie entwickelt ihre Wirksamkeit, indem sie sich an einen Anderen richtet, indem ihr ein Gegenüber zuhört und dabei ihre Gegenwärtigkeit bezeugt. Die Stimme erweist sich insofern als performativ und ereignishaft, als sie immer wieder aufs Neue gesetzt wird, wobei ihre Produktion und Wahrnehmung im Hier und Jetzt einen vorläufigen Raum schaffen, den sie sich mit ihrer Zuhörerschaft teilt. Dabei ist das Ereignis, in dem die Stimme oder auch etwas durch sie hindurch erscheint, von einer hochgradigen Flüchtigkeit und Vergänglichkeit gekennzeichnet – so wie die Stimme erklingt, verklingt sie auch schon wieder.

Neben der Resonanz, die die Stimme in ihrem Publikum im Hier und Jetzt gewinnt, ist auch der Zeitraum einer nachträglichen Resonanz zu bedenken: nämlich das Nachleben oder Nachhallen kultureller Texte, Bilder und damit verbundener Affektschichten und Intensitäten in der Stimme.[13] Am Anfang seiner *Shakespearean Negotiations* beschreibt Stephen Greenblatt die Stimme wie auch die Arbeit des Literatur- und Kulturwissenschaftlers als ein Gespräch mit den Toten. »I began with the desire to speak with the dead … It was true that I could hear only my own voice, but my own voice was the voice of the dead, for the dead had contrived to leave textual traces of themselves, and those traces make themselves heard in the voices of the living.«[14] Greenblatts Faszination gilt der Frage, weshalb gewisse Spuren – in seinem Fall die Dramen Shakespeares – dank einer besonders starken Intensität oder »sozialen Energie« über ihren ursprünglichen kulturellen Ort weiterleben und zirkulieren. Anstelle individueller Autorschaft hebt er die Aufladung von Texten, Erzählungen, Redewendungen durch kulturelle Austauschprozesse hervor und hält dementsprechend am Schluss seines Texts die Unmöglichkeit fest, im Gespräch mit den Toten eine einzige Stimme zu hören, da sich jede Stimme durch eine Vielzahl anderer nachdrängender Stimmen zu-

sammensetze. In Anlehnung an Greenblatts Formulierung ließe sich sagen, dass die Stimme nicht nur, wie bereits erwähnt, einen Raum im Hier und Jetzt schafft, sondern zugleich einen Zeitraum der Nachträglichkeit evoziert. Die einzelne Stimme entpuppt sich als Medium eines Geistergesprächs, durch das tote Stimmen Gegenwärtigkeit erlangen können.

Meine Beschreibung der Stimme als Resonanzeffekt verschränkt somit zwei Ebenen: Die Stimme erwirkt ihre affektive Intensität und Gegenwärtigkeit zum einen durch die Stimmungen, die sie in ihren Zuhörern im Hier und Jetzt hervorruft, und zum anderen durch die Spuren, die in ihr und durch sie sprechen. Genau in diesem Sinn lässt sich die Stimme Corinnes als ein purer Effekt verstehen. Ihre Erzeugung ist notwendigerweise medial vermittelt und bleibt somit im Bereich des letztlich noch Semantisierbaren. Zugleich jedoch geht sie aus einem ›Geistergespräch‹ mit der Vergangenheit Italiens hervor und konstituiert sich über die affektiven Wirkungen, die sie auf ihr Publikum ausübt und die über das rein Zeichenhafte hinausweisen. Die Stimme in *Corinne ou l'Italie* bewegt sich damit in einer komplexen Dialektik von Verkörperung und Entmaterialisierung. Ihre Performativität und Ereignishaftigkeit bedingen einen gewissen ›leap of faith‹, da sie im literarischen Text notwendigerweise vermittelt sind, und trotzdem scheinen sie als mediale Effekte auf. Dieser paradoxe Umstand wird im Roman unter anderem mit dem Satz angesprochen, der Corinnes erste Improvisation über »La gloire et le bonheur de l'Italie« einführt: »… se sentant animée par l'amour de son pays, elle se fit entendre dans des vers plein de charme, dont la prose ne peut donner qu'une idée bien imparfaite.«[15] Diese Problematisierung der medialen Übertragung gilt nicht so sehr der Frage des Textgenres – schließlich könnten ihre Dichtungen ebenso gut in Versform wiedergegeben werden –, sondern der Unmöglichkeit, den Zauber ihrer Stimme, ihren lebendigen Enthusiasmus, ihre göttliche Inspiration und die geistige Gegenwärtigkeit, die ihre Improvisation erfordert, adäquat zu literarisieren. Trotzdem versucht der Text genau dies: Corinnes Stimme in ihrer Präsentation durch die Schreibweisen des Romans gegenwärtig zu machen.

Die Erzeugung und Krönung von Corinnes öffentlicher Stimme

Bereits mit dem ersten Auftritt Corinnes und ihrer Stimme inszeniert Staëls Roman etwas im Grunde Unmögliches: ein Ereignis im literarischen Text. Im gleichen Zug wird versucht, mit der Stimme etwas gegenwärtig zu machen, das im Text eigentlich nicht präsent sein kann. Einer Vorliebe für Bildbeschreibungen und die Inszenierung von Tableaux sowie für Kulissen und Szenen mit Publikum folgend setzt der Roman auch in dieser Passage verschiedene ästhetische Verfahren und intermediale Modalitäten ein. Insbesondere Sprachbilder und das Zitat von Gemäl-

den und anderen Kunstwerken sowie theatrale Elemente werden aufgerufen, um den Triumphzug zu schildern, in dem sich Corinne zum Kapitol bewegt, wo ihre Dichterkrönung in der Nachfolge Petrarcas stattfindet. Kurz nachdem ihre Figur zum ersten Mal sichtbar wird, vergleicht sie der Text mit einer ganzen Reihe von Bildern, denen sie gewissermaßen zu entsteigen scheint. Sie ist gekleidet wie die Figur der Sibylle in Domenichinos Gemälden; ihre Gestalt erinnert an griechische Statuen; die Natürlichkeit ihrer Gesten, so der Text, verstärkt den Glanz ihrer außerordentlichen Situation: »elle donnait à la fois l'idée d'une prêtresse d'Apollon, qui s'avançait vers le temple du Soleil, et d'une femme parfaitement simple dans les rapports habituels de la vie …« (S. 52). Analog zur visuellen Schilderung der Passage zitieren auch die zu ihren Ehren verfassten und verlesenen Gedichte »une agréable réunion d'images et d'allusions à la mythologie« (S. 54).
Es scheint, als ob Corinnes Wirkung auf ihr Publikum – benannt als »l'intérêt et la curiosité, l'étonnement et l'affection« – in diesem das Begehren weckt, sie zu lesen und adäquat zu ›porträtieren‹ (S. 52). Eines der im Text wiederkehrenden Verben ist in der Tat ›peindre‹. Bezeichnenderweise jedoch entzieht sich Corinne jeder Vereinnahmung, denn keines der Porträts vermag, sie einfrierend festzuhalten. Die evozierten Bilder unterstreichen vielmehr die phantasmatische Präsenz Corinnes, die das Publikum in ihrem Bann hält und es eine Vielzahl immer wieder anderer Bilder und Erzählungen aktualisieren lässt. Dabei ist Corinne nicht mehr und nicht weniger als die Wirkungen und somit die Resonanzen, die sie in ihren Betrachtern wachruft.
Statt den Modus einer statischen Repräsentation privilegiert der Text eine szenische, unmittelbar anmutende Präsentation. Während die Einführung Corinnes in einer buchstäblichen Performance, nämlich ihren Improvisationen über den Ruhm und das Glück Italiens, kulminiert, hat die dahinführende Textpassage selbst ebenfalls performativen Charakter. Corinne und ihre Stimme werden nicht so sehr ›dargestellt‹, sondern in der Schaffung einer Bühnensituation vielmehr erzeugt. Besonders deutlich wird dies im Moment, in dem Corinnes Gestalt zum ersten Mal erscheint. Genau an dieser Stelle geht der Prosatext in einer kuriosen Genrevermischung in einen theatralen Modus über.

> Une musique très belle et très éclatante précéda l'arrivée de la marche triomphale. Un évènement, quel qu'il soit, annoncé par la musique, cause toujours de l'émotion. Un grand nombre de seigneurs romains et quelques étrangers précédaient le char qui conduisait Corinne. *C'est le cortège de ses admirateurs*, dit un Romain. – *Oui,* répondit l'autre, *elle reçoit l'encens de tout le monde, mais elle n'accorde à personne une préférence décidée; elle est riche, indépendante; l'on croit même, et certainement elle en a bien l'air, que c'est une femme d'une illustre naissance, qui ne veut pas être connue. – Quoi qu'il en soit,* reprit un troisième, *c'est une divinité entourée de nuages*. (S. 51)

In Anlehnung an das Theater nimmt sich hier die auktoriale Erzählinstanz zurück, beschränkt sich auf Regieanweisungen, während im Gegenzug die anonymen diegetischen Figuren zu einer Kommentierung ansetzen, die – weil sie gewissermaßen simultan erfolgt – das Geschehen ereignishaft erscheinen lässt. Mehr noch: Es scheint, als gelte es, mit diesem Wechsel ästhetischer Verfahren das »événement« von Corinnes quasi-göttlicher Erscheinung als »divinité entourée de nuages« zu markieren. Während ein auktorialer Kommentar ihre Außerordentlichkeit unausweichlich verfehlen würde, wird sie indirekt und umso wirksamer über ihre Effekte angedeutet.

Eine verwandte, wenn auch nicht ganz so explizit theatrale Modalität charakterisiert auch die unmittelbar vorangehenden Textstelle. Noch bevor sich Corinne zeigt, geschweige denn ihre Improvisationen anstimmt, wird sie durch die Rede einer Vielzahl von Stimmen eingeführt.

> Oswald sortit pour aller sur la place publique; il y entendit parler de Corinne, de son talent, de son génie.… A chaque instant on la nommait, on racontait un trait nouveau d'elle, qui annonçait la réunion de tous les talents qui captivent l'imagination. L'un disait que sa voix était la plus touchante de l'Italie, l'autre que personne ne jouait la tragédie comme elle, l'autre qu'elle dansait comme une nymphe, et qu'elle dessinait avec autant de grace que d'invention; tous disaient qu'on avait jamais écrit ni improvisé d'aussi beaux vers, et que, dans la conversation habituelle, elle avait tour à tour une grace et une éloquence qui charmaient tous les esprits. On se disputait pour savoir quelle ville d'Italie lui avait donné la naissance, mais les Romain soutenaient vivement qu'il fallait être né à Rome pour parler l'italien avec cette pureté. Son nom de famille était ignoré. Son premier ouvrage avait paru cinq ans auparavant, et portait seulement le nom de Corinne. Personne ne savaient où elle avait vécu, ni ce qu'elle avait été avant cette époque; elle avait maintenant à peu près vingt-six ans. Ce mystère et cette publicité tout à la fois, cette femme dont tout le monde parlait, et dont on ne connaissait pas le véritable nom, parurent à lord Nelvil l'une des merveilles du singulier pays qu'il venait voir. (S. 50f.)

Wie schon in der zuvor zitierten Passage geht es auch hier nicht um eine schlüssige auktoriale Beschreibung Corinnes – zu einer solchen kommt es im Verlauf des ganzen Romans nie. Stattdessen betont der Text seinen Vollzugscharakter, indem er die Sprechakte der römischen Bevölkerung die noch abwesende Protagonistin evozieren lässt. Corinne erscheint wiederum als ein Konglomerat von Lesarten und Wirkungen, wobei die Erzeugung von Corinne und ihrer Stimme durch das öffentliche Gerücht der Fama einen doppelten Effekt hat, der durch die Gleichzeitigkeit ihres »mystère« und ihrer »publicité« angedeutet wird. Einerseits bringen die Stimmen, die den Wirkungen der Protagonistin Ausdruck verleihen, einen Effekt der Gegenwärtigkeit hervor. Ihre Äußerungen bekräftigen und bezeugen die außerordentliche Resonanz ihrer Stimme in der Öffentlichkeit Roms. Andererseits ist die so ›hervorgerufene‹ Figur Corinnes in hohem Maße

flüchtig und immateriell – genau wie die öffentlich zirkulierenden Gerüchte, die ihrer rätselhaften Herkunft entspringen und durch die sie wiederum produziert wird. Corinne lässt sich somit als eine Figur charakterisieren, die sich in einer Dialektik des Erscheinens und Verflüchtigens bewegt.

Auch das Publikum lohnt eine nähere Betrachtung. Im Verlauf seiner Äußerungen lässt sich eine Verschiebung beobachten vom unpersönlichen »on« zu »l'un«, »l'autre«, »tous« und wieder zurück zum allgemeinen »on«. Dies suggeriert, dass die Bevölkerung Roms ein heterogen zusammengesetztes Kollektiv bildet. Zum einen bekräftigt diese Heterogenität die universale Wirkung Corinnes. Zum anderen wird in einer filmisch wirkenden Konstellation die uneinheitliche und zugleich umfassende Gemeinschaft Roms sowie ihr Austausch mit Corinne durch die Fokalisierung einer einzelnen Figur zusammengehalten. Skeptisch distanziert lässt sich die aus der Fremde kommende männliche Hauptfigur Oswald, Lord Nelvil aus Schottland, von den begeisterten Römern und vor allem von Corinne elektrifizieren und rahmt so mit seiner Außenperspektive die vom Publikum eingeführte Bühnensituation. Der Text schneidet gewissermaßen zwischen den Wirkungen Corinnes auf das Publikum, ihrem Erscheinen und Oswalds Wahrnehmung hin und her, um sie aufeinander zu beziehen.

Dieselbe Zusammenführung von Kollektiv und Einzelfigur ist auch für die Resonanzkraft von Corinnes Stimme entscheidend. Eine der Lobreden nennt ihre ›présence‹ den »›lien entre ses amis entre eux‹«, und tatsächlich stiftet sie eine kulturelle Gemeinschaft, indem sie als »›l'image de notre belle Italie‹« auftritt, »›comme un rejeton du passé, comme une prophétie de l'avenir‹« (S. 57). Ihre Improvisation über die kulturelle Vergangenheit und Zukunft Italiens richtet sich an ganz Rom, ja ganz Italien, das sie am Anfang explizit anruft – »›Italie, empire du Soleil; Italie, maîtresse du monde; Italie, berceau des lettres, je te salue‹« – und mit dem ihre Stimme im Laufe des Texts immer mehr verschmilzt (S. 59). Wenn sie unmittelbar anschließend mit ihrer zweiten Improvisation über Rom als Stadt und Monument der Toten und ihrer geisterhaften Gegenwärtigkeit den Melancholiker Oswald zum privilegierten Zuhörer auswählt, dann weil ihre Stimme diesen Fokus im Publikum benötigt. Der Zuhörer und Zuschauer Oswald wird dabei zum strukturellen Durchgangspunkt, dessen Fokalisierung die Wirkungen und Effekte ihrer universalen Stimme bündelt. So etwa hören wir in der oben zitierten Passage die Stimmen der römischen Bevölkerung, die sich auf Corinne beziehen und sie unterschiedlich porträtieren, durch seine Rahmung. In einer späteren Szene beobachtet er, wie sie von einem neapolitanischen Prinz zum Tanz aufgefordert wird. Ihre Darbietung als Tänzerin, die sich wie ihre Improvisationen direkt in die Seelen der Zuschauer überträgt, kulminiert in einem kollektiven Begeisterungszustand des Publikums. Wenn der Prinz schließlich niederkniet, sind alle Männer versucht, es ihm gleich zu tun – außer Oswald, der die Szene in einer Mischung von

Verwirrung, Verzauberung und Schmerz (»trouble«, »enchantement«, »peine«) von der Türschwelle aus betrachtet (S. 147–150).
Die Erzeugung von Corinnes Stimme anlässlich ihres ersten Auftritts legt eine beinahe schon megalomane Geste nahe, die über die Dichterkrönung hinausreicht. Corinnes Stimme setzt sich aus der Gesamtheit der Stimmen Roms zusammen. Während durch die Sprechakte der Bevölkerung ganz Rom zu ihrem Resonanzkörper wird, verleiht sie zugleich Italiens Vergangenheit und seinen Geistern eine Stimme und eint das politisch fragmentierte Land mit der Bündelung und Stiftung einer Nationalkultur avant la lettre. Die Figur Corinnes selbst gewinnt dabei ihre Allgegenwart durch die Immaterialität, die Flüchtigkeit und Unfassbarkeit ihrer Stimme, die jede Vereinnahmung durch das Publikum verunmöglichen. Im Gegenzug impliziert ihre Stimme eine totale Funktionalisierung ihres Zuhörers Oswald. Tatsächlich scheint sie ihn gerade deshalb auszuwählen, weil er als Figur so blass und schwach ist, dass er von ihrer Stimme subsumiert werden kann. Obwohl er mit seiner Verkörperung bürgerlicher Pflichten im Gegensatz zu ihrer unabhängigen Kunstexistenz steht, wird er eine Funktion ihrer Darbietungen und somit eine akustische Spiegelung ihrer Stimme.

Der Resonanzraum Italien

Als Resonanzeffekt weckt und besetzt Corinne Fantasien und Begehren, die jedoch nie ihre eigenen, sondern diejenigen ihres Publikums sind. Sie verkörpert Gefühle und Intensitäten ohne feste Subjektgrenzen. Da sie sich zwischen Erscheinung und Verflüchtigung bewegt, bleibt unbestimmbar, wer oder was Corinne tatsächlich ist. Sie setzt sich zusammen aus einer Vielzahl von Bildern, Texten und Stimmen, die durch sie sprechen und sie dabei als eine Figur zugleich der Fülle und der Leere erscheinen lassen. Dabei unterscheidet sich das weibliche Subjekt, das Staël mit ihrer Protagonistin auf diese Weise entwirft, sowohl von der im Geniediskurs zentralen Vorstellung originärer Individualität als auch von der Textualität späterer Heldinnen wie etwa der Protagonistin in Jane Austens gleichnamigem Roman *Emma* (1816) oder Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857), die ebenfalls eine Vielzahl von Narrativen absorbieren, diese aber stets in ihre individualisierten Fantasieszenarien übersetzen. Zwar bietet Staëls Künstlerinnenroman ein narzisstisches Angebot weiblicher (Selbst-)Erhöhung an. Doch im Gegensatz zu anderen literarischen Subjekten scheint Corinne selbst weder Fantasien noch Triebe zu besitzen. Statt als individuelles Subjekt ist sie als eine öffentliche Übertragungsfigur angelegt. Als solche lädt sie die durch sie sprechenden Spuren und Stimmen mit ihrer Intensität und ihrem Enthusiasmus auf und ist dabei als Resonanzeffekt, der sowohl Italien als auch den Text durchhallt, immer mehr als ein schablonenhaftes Echo.

Die Unbestimmtheit Corinnes wohnt bereits dem doppelten Romantitel inne und erstreckt sich somit auf ihr Verhältnis zu Italien. Denn wie die Literaturwissenschaftlerin Marie-Claire Vallois betont, kann *Corinne ou l'Italie* sowohl metonymisch – ›Corinne in Italien‹ – als auch metaphorisch – ›Corinne anstelle von Italien‹ – gelesen werden.[16] Nach ihrer Krönung und ihrer Auswahl Oswalds zum bevorzugten Zuhörer führt ihn Corinne durch Rom und Italien, wobei sich der Roman in einen ausgedehnten Reisebericht verwandelt. Die Handlung bleibt weitgehend stehen, während sie für ihn Monumente und Ruinen, Naturlandschaften und Kunstwerke sowie die von ihnen hervorgerufenen Gefühle kommentiert. Sie weiß, was einer ihrer Vertrauten, Prince Castel-Forte, unterstreicht, nämlich, dass ihre Wirkung so lange andauern wird, wie Oswald unter dem Zauber ihrer Anwesenheit steht – »tant qu'il sera sous le charme de votre présence« –, während sie mit seinem Weggang versiegen wird: »mais votre empire sur lui ne tiendrait pas, s'il était loins de vous« (S. 90).[17] Das heißt, sie macht etwas gegenwärtig, damit sie selbst gegenwärtig bleibt. Solange sie Oswald Italien präsentieren und in ihren deiktischen Kommentaren einen mit ihm geteilten Zeitraum schaffen kann, solange wird auch ihre Wirksamkeit bestehen.

Dieses trianguläre Resonanzverhältnis zwischen Corinne, Italien und Oswald legt nahe, dass sich der Text nicht allein um ›Corinne in Italien‹ dreht, sondern dass er zugleich mit einer Substitution arbeitet. Obwohl erzähltechnisch meistens nicht Corinne in der ersten Person zu hören ist, spricht sie gewissermaßen durch die Ruinen und Monumente, die Landschaften und Kunstwerke Italiens. Mehrere Textanalysen machen an dieser Ersetzung, Verschiebung – oder gar Entstellung – der weiblichen Stimme durch die Ruinen Italiens ihre angebliche Unmöglichkeit und Fragmentierung fest.[18] Zwar kann Corinne die Geschichte, die sie für ihre öffentliche Stimme aufgegeben hat, tatsächlich nicht artikulieren. Doch im Gegensatz zu anderen Lektüren möchte ich den Fokus von der Stimme als authentischem Ausdruck weg verschieben und stattdessen vorschlagen, dass das Textverfahren des Romans in der Art und Weise, wie er Corinne als Stimme Italiens inszeniert, eine sehr viel ermächtigendere Geste vollzieht. Die Ruinen, durch die ihre Stimme in verschobener Weise spricht, stehen nicht (oder nicht nur) für Tod und Verstummen, sondern inspirieren eine Belebung Italiens und Corinnes, die wechselseitig ist.

Literaturhistorisch beginnt die Entwicklung des personalen Erzählens Anfang des 19. Jahrhunderts.[19] Doch obwohl Corinne im Grunde keine ›eigene‹ Stimme hat, ist ihr Sprechen und Singen durch die Fragmente und Ruinen Italiens nicht weniger wirkungsvoll – ganz im Gegenteil. Im Gegensatz zur Innenperspektive, die das personale Erzählen im Sinne eines intimen Schauplatzes entwickelt, führt es ihre Subjektivität auf einer veräußerlichten Bühne auf. Statt mit der psychologischen Innerlichkeit des personalen Erzählens und somit einem Paradigma der innerlichen

Tiefe operiert der Text gänzlich auf der Oberfläche.[20] Gegenläufig zum Topos der individuellen Innerlichkeit um 1800 eröffnet Corinnes Ausdruck keinen psychischen Innenraum, sondern breitet sich in alle Richtungen des durch ihre Reiseführungen geschaffenen Zeitraums aus. Ihre Stimme überflutet die Geographie Italiens und auch zeitlich vollzieht sie in ihren Verweisen auf die Vergangenheit Italiens eine unendliche Ausdehnung.[21] Das heißt, sie bezieht ihre Resonanzkraft nicht nur durch die ihr zuhörenden Zeitgenossen. In ihrem Rom, so der Roman, verbinden sich Gegenwart und Vergangenheit permanent und das Betrachtete wird wiederbelebt, als träte die Vergangenheit aus ihrem eigenen Staub hervor.[22] Während die Dinge anderswo stumm bleiben, erinnern hier sogar die Ruinen an eine ewige Macht, eine göttliche Spur im Menschen.[23] Dabei hallen in Corinnes Geistergespräch ähnlich wie bei Greenblatt die Stimmen der Toten nach, beziehungsweise Corinnes Stimme tritt in ein Gespräch mit der kulturellen Vergangenheit Italiens, um dieser – und zugleich sich selbst – Gegenwärtigkeit zu verleihen.

Die doppelte Resonanz Corinnes bedeutet, dass sie in ihrem Reisebericht nicht nur ihren Zuhörer Oswald, sondern ganz Italien vereinnahmt. Sie absorbiert Landschaften und Kunstwerke, Bilder und Mythen, die teils aus der antiken und teils aus der christlichen Tradition stammen und die allesamt Teil ihres ›Gesangs‹ werden. Indem sie sie neu mit ihren Wahrnehmungen auflädt, bekommt Oswald unablässig Corinne zu sehen und zu hören, denn wenn sie Monumente und Ruinen zu Materialisierungen von Gedanken und Gefühlen, von Genialität und Unsterblichkeit deklariert, dann spricht sie in gewisser Weise immer über sich, über ihren Enthusiasmus und ihren Ruhm. Ähnlich macht sie ihn auf die göttliche Gegenwärtigkeit in der italienischen Natur aufmerksam, die jedoch immer wieder – wie Oswald betont – auf sie selbst zurückverweist:

> … qui sait si ce n'est pas l'attendrissement profond que vous excitez dans mon cœur qui me rend sensible à tout ce que je vois? Vous me révélez les pensées et les émotions que les objects extérieurs peuvent faire naître. Je ne vivais que dans mon cœur, vous avez réveillé mon imagination. Mais cette magie de l'univers que vous m'apprenez à connaître ne m'offrira jamais rien de plus beaux que votre regard, de plus touchant que votre voix. (S. 141)

Von dieser Substitution von Land und Stimme ausgehend könnte man von Corinne als einer Allegorie oder als einem Mythos in Barthes' Sinn sprechen.[24] Als mythische Kunstfigur hat sie sich tatsächlich ihres ursprünglichen Namens und damit ihrer individuellen Herkunft und Geschichte entledigt, um sich stattdessen mit den Mythen und Bildern Italiens auffüllen. Doch Barthes' Konzeption des Mythos, in dem auf einen entleerten Zeichenkörper sekundäre Bedeutungen aufgepfropft werden, erfährt hier eine entscheidende Refigurierung. Corinne schafft sich als eine Art Kompositfigur, die dank der vereinnahmten Fragmente und Ruinen eine gesteigerte Intensität gewinnt. In einer brisanten Umkehrung

figuriert nicht Corinne als Allegorie Italiens, sondern Italien wird zur Allegorie Corinnes. Ihre Reiseberichte stellen nicht so sehr eine Präsentation des Landes durch Corinne dar, sondern das Land präsentiert Corinne. Nicht sie leiht Italien einen leeren Zeichenkörper, sondern das Land der Mutter verleiht ihr durch seine metonymische Nachbarschaft Materialität und Leiblichkeit. Die Monumente und Ruinen, die Kunstwerke und Landschaften, die sie mit Oswald besucht, werden vom Enthusiasmus ihrer Stimme belebt, um wiederum den Resonanzraum ihrer Gegenwärtigkeit zu bilden. Auf ähnliche Weise besingen ihre Improvisationen eine Wiedergeburt der italienischen Kultur und des mythisierten Landes der Mutter, bekräftigen damit aber indirekt, worum sich der ganze Roman dreht: die (Selbst-)Geburt des Genies Corinne.

Wie bereits in der Krönungssequenz werden Corinnes expansive Unbegrenztheit und Allgegenwärtigkeit auch in ihren Reisekommentaren von einer hochgradigen Flüchtigkeit genährt. Ihre Stimme ist deshalb so machtvoll, weil sie in ungreifbarer Weise gewissermaßen über ganz Italien schwebt. Sowohl in der Krönungsszene als auch auf ihren Reisen erweist sich ihre Stimme als ein Präsenz- oder Resonanzeffekt. Während ihr erster Auftritt die Resonanzen inszeniert, die ihre Wirkung auf eine Vielzahl anderer Stimme evoziert, wird hier ganz Italien zum Resonanzkörper ihrer Gegenwärtigkeit. Statt ihrer ›eigenen‹ Stimme führt der Text Italien als eine veräußerlichte Bühne ihrer Subjektivität vor. Ungewöhnlich an Staëls Roman ist somit nicht nur die Universalität ihrer öffentlich auftretenden Stimme, sondern vor allem der Umstand, dass ein ganzer kultureller Raum zum Präsentationsmodus eines Individuums wird. Mehr noch als auf der diegetischen Handlungsebene deutet sich in diesem textästhetischen Verfahren eine großartige Überhöhung dar. Die Allgegenwart Corinnes und der Wahrnehmungen, die sie an Oswald weitergibt, bewirkt eine allumfassende Ästhetisierung, die Corinne, Italien und den Roman allesamt Synonyme für einander werden lässt. Das heißt, Corinnes Ausdruck durch Italien produziert ein Gesamtkunstwerk in dem gilt: Italien ist Corinne, und Corinne ist wiederum ihr eigenes Kunstwerk.

Die Geniestimme und ihre Apotheose

Ein für Corinnes allumfassendes Kunstmodell besonders charakteristischer Auftritt ist ihr Tarantella-Tanz, zu dem sie der neapolitanische Prinz auffordert. Als handelte es sich um eine ihrer Improvisationen, überträgt sie ihren Enthusiasmus direkt auf ihre Zuschauer: »je ne sais quelle joie passionnées, quelle sensibilité d'imagination électrisait à la fois tous les témoins de cette danse magique, et les transportait dans une existence idéale où l'on rêve un bonheur qui n'est pas de ce monde« (S. 148). In Anlehnung an die damals beliebte Praxis der tableaux vivants

belebt ihr Tanz in wendigen Bewegungen Posen und Attitüden, die sie den antiken Bildhauern und Malern entlehnt, während ihre Verkörperungen zugleich eine Vielzahl neuer Anregungen für Maler und Zeichner hervorbringt.[25] Im Reigen ihres Tanzes, der sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft der Künste gegenwärtig macht, verschmelzen bezeichnenderweise nicht nur Performerin und Zuschauer in einem allgemeinen Begeisterungszustand. Auch Muse, Künstlerin und Kunstwerk fallen in Corinnes Schöpfung ineinander.

Mit seinem Geniekult überschneidet sich Staëls Roman teilweise mit anderen poetischen Programmen der Romantik. Andererseits bringt seine Betonung der Genie-Stimme als eine nicht eindeutig verortbare Größe einen Entwurf hervor, der Paradigmen männlich kodierten Kunstschaffens mit weiblichen Konnotationen verbindet beziehungsweise überformt.[26] Der Text führt eine für den Geniediskurs charakteristische Selbstgeburt vor, aber ohne die originäre Individualität und die innerliche Tiefe, die männliche Romantiker in der Regel für sich in Anspruch nehmen. Stattdessen greift Corinne, deren Genialität sowohl ein Publikum als auch Italien als Ganzes braucht, die Figuration des Dichterpropheten auf, der göttlich inspiriert seinerseits eine Inspiration weitergibt. Ähnlich wie später der englische Romantiker Percy Bysshe Shelley, der in Anlehnung an frühere Epochen die Dichter als »prophets« und als »the unacknowledged legislators of the world« beschreibt, um die prophetische Kraft des inspirierten Dichterworts hervorzuheben, bezieht ihre öffentliche Stimme im Austausch mit der Bevölkerung Roms und Italiens deren kulturelle Vergangenheit auf eine visionäre Wiederbelebung.[27] In einem verwandten weiblichen Paradigma wird sie wiederholt als Priesterin Apollons sowie als Sibylle und somit als eine antike Orakelstimme gefeiert, die – wie der Prophet auch – von einem anderen Ort her gesprochen wird. Anlässlich ihrer ersten Improvisation verfliegt ihre anfängliche Schüchternheit, so wie sie im Sprechen von einer göttlich-genialischen Inspiration erfüllt wird: »Ce n'était plus une femme craintive, mais une prêtresse inspirée qui se consacrait avec joie au culte du génie« (S. 68).[28]

Indem sich Corinnes ›Gesang‹ zwischen einer anderswoher inspirierten Seherkraft und der prophetischen Weitergabe ihrer Inspiration hin und her bewegt, inszeniert er eine dem romantischen Geniemodell inhärente Entgrenzung und Auflösung. Nicht nur die Stimmen, die durch sie sprechen, sondern auch ihr Schaffen lassen sie zugleich erscheinen und verschwinden. Ihr Improvisieren, so Corinne, lässt sie aus sich hinaustreten und zwar im Sinn sowohl ihres Publikumsbezugs als auch einer Ekstasis.

> Je ne me laisse point astreindre à tel ou tel sujet, je m'abandonne à l'impression que produit sur moi l'interêt de ceux qui m'écoutent, et c'est à mes amis que je dois sur-tout en ce genre la plus grande partie de mon talent. Quelquefois l'intérêt passionné que m'inspire un entretien où l'on a parlé des grandes et nobles questions

> qui concernent l'existence morale de l'homme, sa destinée, son but, ses devoirs, ses affections; quelquefois cet intérêt m'élève au-dessus de mes forces, me fait découvrir dans la nature, dans mon propre cœur, des vérités audacieuses, des expressions pleines de vie que la réflexion solitaire n'aurait pas fait naître. (S. 84f.)

Mehr noch: Corinnes Schöpfung sowohl ihrer selbst als auch ihrer Kunst liegt in einer allumfassenden Poetisierung der Welt. »›La poésie de Corinne‹«, so Prince Castel-Forte, »›est une mélodie intellectuelle qui seule peut exprimer le charme des impressions les plus fugitives et les plus délicates‹« (S. 56). In einer typisch romantischen Geste vermittelt ihre Poetisierung eine verborgene Schönheit der Welt, die anderen, insbesondere Oswald, ohne sie nicht zugänglich ist. Sie ist es, die die Welt belebt – »c'est elle seule qui donne la vie« –, und indem sie die Welt ästhetisiert, beeinflusst sie die Wahrnehmung aller (S. 254). Bereits in der Krönungspassage betont Castel-Forte die Belebung seines Universums durch Corinnes Kunst, zwischen der Welt und ihren Eindrücken zu vermitteln, »de saisir des rapports touchants entre les beautés de la nature et les impressions les plus intimes de l'âme« (S. 55). »›Les lieux que j'ai parcourus avec elle‹«, so führt er aus, »›la musique que nous avons entendeu ensemble, les tableaux qu'elle m'a fait voir, les livres qu'elle m'a fait comprendre, composent l'univers de mon imagination. Il y a dans tous ces objects une étincelle de sa vie; et s'il me fallait exister loin d'elle, je voudrais au moins m'en entourer, certain que je serais de ne retrouver nulle part cette trace de feu, cette trace d'elle enfin qu'elle y a laissée‹« (S. 56f.).
Das weibliche Genie Corinne ist also ein Medium, das die Welt so weitergibt, dass sie die anderen in überhöhter Weise wahrnehmen, und das vergegenwärtigt, was ihnen nicht zugänglich ist: das Göttliche, Geistige, Überirdische. Dieses spricht gewissermaßen durch ihre Stimme, so dass sie, selbst inspiriert, wiederum andere inspiriert und die Welt für sie mit ihrer »étincelle de sa vie« belebt und beseelt. In Anlehnung an das Bild der vom Wind gespielten Äolsharfe, die in der Romantik oft als Metapher für künstlerische Inspiration und Schöpfung dient, ist Corinne sowohl ein göttliches als auch ihr eigenes Instrument, dessen Inspiration und Gesang entgrenzend wirken.[29] Corinne kann deshalb andere inspirieren, weil sie sich von anderen Stimmen und deren Inspiration durchdringen und erfüllen lässt.
Wie Forschungsansätze vor allem der 1990er Jahre herausgearbeitet haben, laufen männlich kodierte Modelle der Kunstproduktion insbesondere in der Romantik auf eine Bemächtigung der Natur, der Materialität und Leiblichkeit hinaus.[30] So muss die Natur gelesen, durchdrungen und angeeignet werden, damit der Künstler alle Schaffenskraft für sich reklamieren kann. Ähnlich geht die Kunstgewinnung oft mit der Abtötung von weiblichem Leben einher.[31] Wie bereits in antiken Kunstmythen ist diese Opferung besonders deutlich in romantischen Künstlernovellen, in denen weibliche Körper und Stimmen zunächst als Musen und Inspirationsquellen figurieren, dann aber zugunsten des männlichen Kunstwerks

verstummen müssen.[32] Dabei lässt sich regelmäßig dieselbe Struktur beobachten, die auf die Aneignung sowie die Überwindung des Anderen und seiner Inspirationskraft hinausläuft.
In Staëls Künstlerinnenroman hingegen wird die weibliche Stimme nicht als Verkörperung und notwendiger Grund künstlerischen Schaffens geopfert, sondern in ein dialektisches Wechselspiel von Erscheinung und Verflüchtigung eingeführt. So kommt es hier zu keiner Auslöschung des Anderen, denn in einer bemerkenswerten Verschränkung besetzt Corinnes Stimme alle Positionen der Kunstproduktion. Sie ist zugleich Muse, Künstlerin und Kunstwerk. Bezeichnenderweise bleibt ihre Geniestimme dabei als eine göttlich inspirierte kenntlich. Statt einem originären Schöpfungsakt, der seine Quellen verdeckt oder gar beseitigt, entspringt ihre Kunst einem Recycling und Neuaufladen von Texten und Bildern, die als Inspirationsgrund ihr flüchtiges Erscheinen überhaupt ermöglichen. Weiter liegt ihre Kunst in der Belebung der Welt durch den ›Atem‹ ihrer Inspiration, in einer Ästhetisierung und Poetisierung also, die nicht in einer Ersetzung der Dinge durch Kunstwerk und Künstler kulminiert, sondern in einer Überformung der Welt durch ihre Wahrnehmung und Stimme, die diese ihrerseits zum Sprechen bringen. Zwar funktionalisiert und subsumiert auch Corinnes Künstlerstimme sowohl ihre Zuhörerschaft als auch Italien. Doch die Transformation und Intensivierung der Welt durch ihre Wahrnehmung und Stimme bedeutet keine Überwindung, sondern ein umso machtvolleres Verschmelzen mit dem Anderen. Das »ou« des Romantitels wird dabei nie ausgelöscht und die Substitution von Land und Stimme in der Schwebe gehalten.
Dass Corinne alle Positionen – einschließlich der göttlichen – gleichzeitig besetzt, wird besonders zum Romanende hin deutlich. Wenn sich Oswald, zurück in Schottland, von ihr abwendet und schließlich ihre in der Häuslichkeit verortete Halbschwester Lucile heiratet, verliert Corinne mit dem Fokus ihrer Stimme angeblich auch ihre Improvisationsgabe. Doch ihr scheinbares Verstummen und das Leiden, das sie als eine Art Christus-Figur durchläuft, gipfeln in einer umso großartigeren Überhöhung ihrer Stimme in ihrem inszenierten Sterben. Immer schon Medium, welches das Göttliche in der Welt gegenwärtig macht, erfährt Corinne nun ihre Apotheose.
An ihre öffentlichen Improvisationen anknüpfend findet ihr »chant de cygne«, ihre letzte Performance kurz vor ihrem Tod, wieder vor Publikum statt. Ihre Gestik ruft als weiteres Tableau die von Aeneas verlassene Dido in Erinnerung, während sie ihre Dichtung nun bezeichnenderweise von einem jungen Mädchen vortragen lässt. Dabei kommt es nicht nur zu einer Trennung von Körper und Stimme, zu einer Verwischung von spontaner Improvisation und geschriebenem Gedicht, sondern zu einer noch konsequenteren Auflösung Corinnes. Verhüllt wohnt sie dem öffentlichen Vortrag ihres Schwanengesangs als »ombre«, als »apparition«

bei und geht dabei ganz im Flüchtigen, Immateriellen, Geisterhaften auf (S. 581). Von ihr abgelöst gewinnt ihre Stimme eine geisterhafte Gegenwärtigkeit. Nichts mehr als eine Stimme ist Corinne nun ganz Atem, Belebung und Inspiration. Sie inspiriert zum einen das vortragende Mädchen und lebt zum anderen weiter in ihrer Halbschwester und ihrer Nichte. Nicht nur gleicht ihr Juliette, die Tochter Oswalds und Luciles, äußerlich, weil sich Lucile während der Schwangerschaft gedanklich stets mit Corinne befasst hat.[33] Auch unterrichtet Corinne sie gegen Ende ihres Lebens, so dass sie fortan ihre Lieder singen und ihre Stimme bei Oswald in sowohl guter als auch schmerzhafter Erinnerung halten wird. Ihrer Halbschwester Lucile trägt sie, dem Tod nahe, auf, nun zusammen mit Juliette die Spuren ihrer Wirksamkeit zu verkörpern: »Il faut que vous soyez vous et moi tout à la fois … puisque je dois bientôt mourir, mon seul désir personnel est encore qu'Oswald retrouve dans vous et sa fille quelques traces de mon influence, et que jamais du moins il ne puisse avoir une jouissance de sentiment sans se rappeler Corinne« (S. 578f.). Man könnte Corinnes Resonanz in Juliette und Lucile als eine Heimsuchung des trauernden Oswald betrachten – wenn sich der Text nicht so radikal um ihn foutieren würde. Denn der Roman endet mit einer Reihe bezeichnender Fragen, die sein beispielhaftes Leben in der ordentlichen Häuslichkeit aufwirft: »Que devint Oswald? … se pardonna-t-il sa conduite passée? Le monde qui l'approuva le consola-t-il? Se contenta-t-il d'un sort commun, après ce qu'il avait perdu? Je l'ignore, et ne veux, à cet égard, ni le blâmer, ni l'absoudre« (S. 586f.). Die Figur Oswalds wird also von der Erzählstimme ultimativ verworfen. Vom Ende her gesehen scheint ihn Corinne gerade deshalb ausgewählt zu haben, weil seine Gewöhnlichkeit eine Verbindung zwischen ihnen beiden immer schon ausschließt und ihre eigene Außergewöhnlichkeit unterstreicht.

Was sich wie ein selbstaufopferndes Verstummen angesichts eines verzehrenden Liebesschmerzes ausnimmt – und oft so gelesen wird –, erweist sich zum Schluss als eine höchst wirkungsvolle Auflösung. Corinnes genialische Außergewöhnlichkeit muss notwendigerweise im Tod gipfeln.[34] In Überbietung des bisherigen Gesangs treibt Corinnes Apotheose ihre immaterielle Flüchtigkeit auf die Spitze. Sie ist nun in ultimativer Weise die ungreifbare, aber omnipräsente Inspiration, mit der sie die Welt für die anderen immer schon beseelt hat. So wie sich ihre Stimme stets fern jeder »anxiety of influence« von anderen Stimmen nicht abgrenzt, sondern sie in sich aufsaugt, zeichnet sich auch ihr Nachleben ab.[35] Unverfügbar wie zuvor wird ihre Stimme in aller Munde bleiben. Alle Vorstellungen subjektiver Individualität auflösend wird der Resonanzeffekt Corinne weiter zirkulieren – als pure Energie und Intensität, als eine Gegenwärtigkeit, die die Grenzen zwischen Leben und Tod, zwischen Selbst und Anderem, zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufhebt.

Anmerkungen

1 Siehe Ellen Peel und Nanora Sweet: Corinne and the Woman as Poet in England. Hemans, Jewsbury, and Barrett Browning, in: Karyna Szmurlo (Hg.): The Novel's Seductions. Staëls Corinne in Critical Inquiry. Lewisburg, London 1999, S. 204–220, hier 215; John Isbell: Introduction, in: Madame de Staël: Corinne, or Italy. Oxford 1998, S. VII-XX, hier XV.

2 Cornelia Klettke: Germaine de Staël. Corinne ou l'Italie. Grenzüberschreitung und Verschmelzung der Künste im Sinne der frühromantischen Universalpoesie, in: Romanische Forschungen 115/2 (2003), S. 171–193, hier 181.

3 Siehe Ellen Moers: Literary Women. The Great Writers. New York 1976; Ina Schabert: Sappho und Corinne in England, in: Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus Sicht der Geschlechterforschung. Stuttgart 1997, S. 463–469; Madelyn Gutwirth: Seeing Corinne Afresh, in: Szmurlo (Hg.): The Novel's Seductions (Anm. 1), S. 26–33, hier 28–30; Linda M. Lewis: Germaine de Staël, George Sand, and the Victorian Woman Artist. Columbia, London 2003; Patrick H. Vincent: The Romantic Poetess. European Culture, Politics, and Gender. Durham, New Hampshire 2004.

4 Siehe Ellen Peel: Corinne's Shift to Patriarchal Mediation. Rebirth or Regression? in: Madelyn Gutwirth, Avriel Goldberger und Karyna Szmurlo (Hg.): Germaine de Staël. Crossing the Borders. New Brunswick, New Jersey 1991, S. 101–112; Joan DeJean: Staël's Corinne. The Novel's Other Dilemma, in: Szmurlo, The Novel's Seductions (Anm. 1), S. 117–126; Marie-Claire Vallois: Voice as Fossil. Germaine de Staël's Corinne, or Italy. An Archaeology of Feminine Discourse, in: ebd., S. 127–138.

5 Siehe beispielsweise Eva Rieger und Monica Steegmann (Hg.): Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen. Von Elisabeth Mara bis Maria Callas. Frankfurt/M., Leipzig 2002; Renée Fleming: The Inner Voice. The Making of a Singer. London 2005.

6 Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt/M. 1992; ders.: Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls. Frankfurt/M. 2003.

7 Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M. 1990; Michel Poizat: The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera. Ithaca, London 1992; Mladen Dolar: A Voice and Nothing More. Cambridge Mass., London 2006.

8 Siehe unter anderem Karl-Heinz Göttert: Geschichte der Stimme. München 1998; Reinhardt Meyer Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin 2001; Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme. Berlin 2002; Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz (Hg.): Medien/Stimmen. Köln 2003; Brigitte Felderer (Hg.): Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Berlin 2004; Doris Kolesch und Jenny Schrödl (Hg.): Kunst-Stimmen. Berlin 2004; Erika Fischer-Lichte: Stimmen, in: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2004, S. 219–227; Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hg.): Stimme: Annäherungen an ein Phänomen. Frankfurt/M. 2006.

9 Roland Barthes: Die Musik, die Stimme, die Sprache, in: ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (Anm. 7), S. 279–285, hier 280.

10 Roland Barthes: Die Rauheit der Stimme, in: ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (Anm. 7), S. 269–278, hier 271f.

11 Dieter Mersch: Jenseits von Schrift. Die Performativität der Stimme, in: Dialektik 24/2 (2000), S. 79–92, hier 86; ders.: Präsenz und Ethizität der Stimme, in: Kolesch/Krämer, Stimme (Anm. 8), S. 211–236.

12 Steven Connor: Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism. Oxford 2000, S. 3f., 10.

13 Zur Stimme als Medium oder Figur des Nachlebens siehe Sigrid Weigel: Die Stimme der Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft, in: Kittler/Macho/Weigel, Zwischen Rauschen und Offenbarung (Anm. 8), S. 73–92; dies.: Echo und Phantom – die Stimme als Figur des Nachlebens, in: Felderer, Phonorama (Anm. 8), S. 56–70; dies.: Die Stimme als

Medium des Nachlebens. Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven, in: Kolesch/Krämer, Stimme (Anm. 8), S. 16–39.

14 Stephen Greenblatt: Shakespearean Negotiations. Oxford 1988, S. 1.

15 Madame de Staël: Corinne ou l'Italie. Paris 1985, S. 59. Im Folgenden Seitenangaben direkt im Text.

16 Marie-Claire Vallois: Old Idols, New Subjects. Germaine de Staël and Romanticism, in: Gutwirth/Goldberger/Szmurlo, Germaine de Staël (Anm. 4), S. 82–97, hier 89. Vallois' Aufsatz verdanke ich entscheidende Anregungen für meine nachfolgenden Überlegungen zum Verhältnis Italiens und der Stimme Corinnes. Eine allgemeinere Diskussion des Verhältnisses von Ort und Handlung findet sich bei Udo Schöning: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romans 23/1–2 (1999), S. 55–67.

17 Siehe auch folgende spätere Stelle (S. 397): »… elle sentait que tout son pouvoir venait de son charme, et qu'est-ce que ce pouvoir en absence?«

18 Siehe insbesondere Marie-Claire Vallois: »This exalting of feminine talent seems curious when in the novel the poet finds herself being reduced to silence in order to let the stones speak. It would seem that the Staëlian novel demonstrates almost perversely all the dangers implicit in feminine fiction's strategy of metaphorical substitution. This delegation of the power of speech is not without risk. By assigning to the décor of ruins the task of refracting her image and presence, as if speaking in her name, the heroine not only effaces herself as the subject of the discourse but in the end positions herself as the object of the masculine gaze. Does not the fiction of the touristic narrative, a strategic feminine tactic, risk falling right back into the phallocentric representational trap in which woman is unable to inscribe herself unless it is as an object in ruins, a mutilated object?« Marie-Claire Vallois: Voice as Fossil. Germaine de Staël's Corinne, or Italy. An Archaeology of Feminine Discourse, in: Szmurlo, The Novel's Seductions (Anm. 1), S. 127–138, hier 134. Ähnlich betont Bowman die Entstellung transparenter Kommunikation, während Higgonet die Ruinen als das Material einer »recreative activity«, einer »imaginative bricolage« liest, die im Fall Corinnes aber letztlich scheitern. Frank Paul Bowman: Communication and Power in Germain de Staël. Transparency and Obstacle, in: Gutwirth/Goldberger/Szmurlo, Germaine de Staël (Anm. 4), S. 55–68; Margaret R. Higgonet: Suicide as Self-Construction, in: ebd., S. 69–81, hier 79f.

19 Siehe beispielsweise wiederum Jane Austen.

20 Vergleiche Foucaults Diskussion der Illusion der innerlichen Tiefe in der Moderne nach 1800 und deren Kritik in den Interpretationstechniken von Nietzsche, Freud und Marx, die laut Foucault eine äußerliche Tiefe beziehungsweise eine Oberflächigkeit inszenieren. Michel Foucault: Nietzsche, Freud, Marx, in: James Faubion (Hg.): Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954–1984. Bd. 2. London 2000, S. 269–278.

21 Zur räumlichen Ausdehnung in Staëls Werk und *Corinne ou l'Italie* im Speziellen siehe Karyna Szmurlo: Introduction, in: Gutwirth/Goldberger/Szmurlo, Germaine de Staël (Anm. 4), S. 1–10.

22 »On ne peut faire un pas dans Rome sans rapprocher le présent du passé, et les différents passés entre eux.… on dirait que l'on fait revivre ce qu'on découvre, et que le passé reparaît sous la poussière qui l'a enseveli.« Staël, Corinne (Anm. 15), S. 121f.

23 »Tout est commun, tout est prosaïque dans l'extérieur de la plupart de nos villes européennes, et Rome, plus souvent qu'aucune autre, présente le triste aspect de la misère et de la dégradation; mais tout à coup une colonne brisée, un bas-relief à demi détruit, des pierres liées à la façon indestructible des architectes anciens, vous rappellent qu'il y a dans l'homme une puissance éternelle, une étincelle divine, et qu'il ne faut pas se lasser de l'exciter en soi-même et de la ranimer dans les autres.« Staël, Corinne (Anm. 15), S. 111–112. »Les plus beaux monuments des arts, les plus admirables staues ont été jetées dans le Tibre, et sont cachées sous ses flots. Qui sait si, pour les chercher, on ne le détournera pas un jour de son lit? Mais quand on songe que les chefs-d'œuvres du génie humain sont peut-être là devant nous et qu'un œil plus perçant les verrait à travers les ondes, l'on éprouve je ne sais quelle émotion qui renaît à Rome sans cesse sous diverses formes, et fait trouver une société pour la pensée dans les objects physiques, muets par-tout ailleurs.« Staël, Corinne (Anm. 15), S. 135f.

24 Roland Barthes: Mythologien des Alltags. Frankfurt/M. 1964. Eine allegorische Lektüre findet sich bei Doris Y. Kadish, die Corinnes Allegorisierungen als revolutionäre Liberté und Italien als weibliche Alternative zu Modellen männlicher Autorität liest. Doris Y. Kadish: Narrating the French Revolution. The Example of Corinne, in: Gutwirth/Goldberger/Szmurlo, Germaine de Staël (Anm. 4), S. 113–121. Zum mythischen Status von Corinne siehe auch Isbell, Introduction (Anm. 1), S. XI-XVI, S. XX.

25 »Corinne connaissait si bien toutes les attitudes que représentent les peintres et les sculpteurs antiques, que, par un léger mouvement de ses bras, en plaçant son tambour de basque tantôt au-dessus de sa tête, tantôt en avant avec une de ses mains, tandis que l'autre parcourait les grelots avec une incroyable dextérité, elle rappelait les danseuses d'Herculaneum, et faisait naître successivement une foule d'idées nouvelles pour le dessin et la peinture.« Staël, Corinne (Anm. 15), S. 148. Corinnes Tanz erinnert natürlich an die tableaux vivants und die attitude parties der Lady Hamilton, wie sowieso ihre Beziehung zu einem schottischen Lord Emma Hamiltons Verhältnis zu Sir Hamilton, dem Kunstsammler und Botschafter in Neapel, und ihre Affäre mit Admiral Nelson aufnimmt. Siehe auch den Verweis bei Isbell, Introduction (Anm. 1), S. IX.

26 Zur geschlechtlichen Kodierung von Autorschaft und Genialität in der Romantik siehe Christine Battersby: Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics. London 1989; Anne K. Mellor: Romanticism and Gender. New York, London 1993; Ina Schabert und Barbara Schaff (Hg.): Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800. Berlin 1994; Ina Schabert: Die exklusive Männlichkeit der Romantik, in: Englische Literaturgeschichte (Anm. 3), S. 371–395.

27 »Poets … were called in the earlier epochs of the world legislators or prophets; a poet essentially comprises and unites both these characters.… Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world.« Percy Bysshe Shelley: A Defence of Poetry, in: Alasdair D. F. Macrae (Hg.): Selected Poetry and Prose. London, New York 1991, S. 204–233, hier 207, 233.

28 Staël, Corinne (Anm. 15), S. 68. Zur Geniefigur Corinnes und ihrer Amalgamierung des Propheten und der Sibylle siehe Gayle A. Levy: A Genius for the Modern Era. Madame de Staël's Corinne, in: Nineteenth-Century French Studies 30/3–4 (2002), S. 242–253.

29 Siehe wiederum Shelley: »Man is an instrument over which a series of external and internal impressions are driven like the alternations of an ever-changing wind over an Aeolian lyre which move it by their motion to ever-changing melody. But there is a principle within the human being, and perhaps within all sentient beings, which acts otherwise than in a lyre, and produces not melody alone but harmony, by an internal adjustment of the sounds and motions thus excited to the impressions which excite them. It is as if the lyre could accommodate its chords to the motions of that which strikes them in a determined proportion of sound, even as the musician can accommodate his voice to the sound of the lyre." Shelley, A Defence (Anm. 28), S. 205. Siehe auch Samuel Taylor Coleridge: The Eolian Harp, in: M.H. Abrams, Stephen Greenblatt (Hg.): The Norton Anthology of English Literature. New York, London ^{7}2000, S. 419f. Im Garten von Corinnes Landhaus in Tivoli stehen mehrere Äolsharfen: »En se promenant avec Corinne, Oswald s'aperçut que le souffle du vent avait un son harmonieux, et répandait dans l'air des accords qui semblaient venir du balancement des fleurs, de l'agitation des arbres, et prêter une voix à la nature. Corinne lui dit que c'étaient des harpes éoliennes que le vent faisait résonner et qu'elle avait placées dans quelques grottes du jardin, pour remplir l'atmosphère de sons aussi-bien que de parfums. Dans cette demeure délicieuse, Oswald était inspiré par le sentiment le plus pur.« Staël, Corinne (Anm. 15), S. 230f. Bereits in ihrer Beschreibung des poetischen Charakters der Sizilianer verweist Corinne auf dieses Bild: »Quand nos Siciliens, en conduisant les voyageurs dans leurs barques, leur adressent dans leur gracieux dialecte d'aimable félicitations, et leur disent en vers un doux et long adieu, on dirait que le souffle pur du ciel et de la mer agit sur l'imagination des hommes comme le vent sur les harpes éoliennes, et que la poésie, comme les accords, est l'écho de la nature.« Staël, Corinne (Anm. 15), S. 84.

30 Siehe Mellor, Romanticism and Gender (Anm. 27), S. 17–29; Schabert, Die exklusive Männlichkeit der Romantik, in: Englische Literaturgeschichte (Anm. 3), S. 371–395.

31 Elisabeth Bronfen: Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic. Manchester 1993; Sigrid Weigel: Musen und Junggesellenmaschinen – Mythen vom Geschlecht der Künste. Vorwort, in: Corina Caduff und Sigrid Weigel (Hg.): Das Geschlecht der Künste. Köln, Weimar, Wien 1996, S. VII-XV.

32 Corina Caduff: Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800. München 2003. Als Beispiel siehe E.T.A. Hofmanns Rat Krespel.

33 »Lucile lui présenta sa fille, âgée de plus de trois ans, avec autant timidité qu'une femme coupable en pourrai éprouver. Cette petite ressemblait à Corinne: l'imagination de Lucile avait été fort occupée du souvenir de sa sœur pendant sa grossesse; et Juliette … avait les cheveux et les yeux de Corinne. Lord Nelvil le remarqua et en fut troublé; il la prit dans ses bras, et la serra contre son cœur avec tendresse. Lucile ne vit dans ce mouvement qu'un souvenir de Corinne, et dès cet instant elle ne jouit pas, sans mélange, de l'affection que lord [sic] Nelvil témoignait à Juliette.« Staël, Corinne (Anm. 15), S. 542. Diese Konstellation lässt nachträglich an Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) denken, wo Charlottes und Eduards Kind aufgrund des doppelten Ehebruchs ihrer »Einbildungskraft« die Züge Ottilies und des Hauptmanns trägt: »Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.… Das Gebet war verrichtet, Ottilien das Kind auf die Arme gelegt, und als sie mit Neigung auf dasselbe heruntersah, erschrak sie nicht wenig an seinen offenen Augen; denn sie glaubte in ihre eigenen zu sehen; eine solche Übereinstimmung hätte jeden überraschen müssen. Mittler, der zunächst das Kind empfing, stutzte gleichfalls, indem er in der Bildung desselben eine so auffallende Ähnlichkeit, und zwar mit dem Hauptmann, erblickte, dergleichen ihm sonst noch nie vorgekommen war.« Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandtschaften, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. München [13]1993, Bd. 6, S. 242–490, hier 321, 421.

34 Vergleiche dazu Higonnets Lektüre von Corinnes Suizid als eine Form des Selbstentwurfs. Margaret R. Higonnet: Suicide as Self-Construction, in: Gutwirth/Goldberger/Szmurlo, Germaine de Staël (Anm. 4), S. 69–81.

35 Harold Bloom: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Oxford, New York 1973.

SABINE SCHNEIDER

Die stumme Sprache der Dinge

Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts

Das Erscheinen der Dinge in der Schrift

Rainer Maria Rilkes Poetik des ›sachlichen Sagens‹ in den *Neuen Gedichten* – eine Poetik, die sich emphatisch der Gegenwärtigkeit der Dinge verschrieben hat und scheinbar schlicht »beschreiben« will, »was da ist«[1] – erklärt zu ihrer Urszene den Blick eines Malers, der alle vertrauten Relationen umkehrt. Vor einem Selbstporträt Cézannes zeigt Rilke sich gebannt von der an »Blödigkeit« grenzenden »animalische[n] Aufmerksamkeit« dieses Blicks in den »durch keinen Liderschlag unterbrochenen Augen.«[2] Verstörung und Faszination gelten gerade dem, was als Unmenschliches daran ausgemacht wird, einem tierhaften Starren ohne Auswahl und reflektierende Distanzierung, einem bis an die Grenzen der Bewusstlosigkeit gehenden ganz nach außen Gewendetsein, dessen subjektverletztende Dimension das mitschwingende Kleistzitat der ›weggeschnittenen Augenlider‹ überdeutlich macht.[3] Das Versprechen dieses gleichsam subjektlosen Blicks liegt in der Überwindung jener Intentionalität, welche die Dinge stets durch Projektionen und Klischees zurichtet, anstatt sich von ihnen überwältigen zu lassen. Vom Glück und Schrecken dieses Erliegens spricht Cézanne in jenen Gesprächen mit den befreundeten Malern Gasquet und Bernard, die Rilke 1907 im *Mercure de France* nachlesen konnte – davon, dass der Künstler einen Raum der Leere um sich zu erzeugen habe, in dem das Wollen und das Denken ebenso zu schweigen habe, wie das Gedächtnis als Träger erlernter kultureller Konventionen auszulöschen sei.[4] In einem von allen subjektiven und kulturellen Spuren gereinigten und gleichsam menschenfernen leeren Raum kann sich jene »Dingwerdung« ereignen, wie Rilke den Begriff der »réalisation« emphatisch übersetzt, die der Welt erst ihr Gesicht verleiht.[5] Rilkes poetologischer und zugleich mediologischer Traum, »reine Dinge« in der Durchsichtigkeit der Schrift erscheinen zu lassen, nicht mehr zu sagen »ich liebe dieses hier«, sondern »hier ist es«,[6] bewundert an Cézannes »demütiger Objektivität« das, was Cézanne selbst den »Heroismus des Wirklichen« genannt hat.[7] Er ist es, der den alten Maler, wie Rilke an Clara schreibt, »wie ein[en] alte[n]

Hund, de[n] Hund dieser Arbeit« immer wieder vor dasselbe Motiv treibt, um sich beharrlich schauend dem Gegenstand zu unterwerfen und zu malen, »was man vor Augen hat«.[8]

Eine ähnliche, geradezu stupide Treue ›sur le motif‹ zeigt vierzig Jahre zuvor in scheinbar ganz anderem literarischen Kontext ein weiterer Landschaftsmaler. Auch er hat darin exemplarischen Charakter für eine Poetologie im Namen der Dinge. In Adalbert Stifters später Erzählung *Nachkommenschaften* sitzt der Maler Friedrich Roderer so Tag für Tag vor den beiden einzigen, denkbar unscheinbaren Motiven seines Lebens, vor dem Bergmassiv des Dachstein und vor dem beinah monochromen »einfärbigen« Lüpfinger Moor, von dem er eine endlose einförmige Serie von Bildern anfertigt: »Moor in Morgenbeleuchtung, Moor in Vormittagbeleuchtung, Moor in Mittagbeleuchtung, Moor in Nachmittagbeleuchtung«.[9] Schweigend bis zur Verstocktheit und in subjektvergessener Versunkenheit auch er. Einziges Ziel seiner seriellen Kopien der phänomenalen Welt ist es, sie in dem e i n e n letztgültigen Bild zu verdichten, das die Quintessenz dieses unscheinbaren Stücks Wirklichkeit wiedergeben könnte. Um wenigstens einem Ding sein Wesen abzuringen, beschränkt er sein ganzes Leben und Arbeiten auf diesen einen unbedeutenden Gegenstand. Nicht irgendeine Wirklichkeit will er im Medium der Malerei gegenwärtig werden lassen, sondern »die wirkliche Wirklichkeit derselben.«[10] Um sie immer neben sich zu haben, baut er sich für die Vollendung dieses einen Bildes ein Blockhaus mit einer nach draußen zu öffnenden Wand, dessen einfarbig grauer Innenanstrich und leerer Innenraum gleichsam das Raummodell einer radikal von allen romantischen Restbeständen entleerten Subjektivität ist.[11]

Immer wieder begegnet man in Stifters Texten diesem demütigen, sich den Gegenständen unterwerfenden Blick, am eindrücklichsten vielleicht in jener Erzählung aus den *Bunten Steinen,* der Thomas Mann eine »stille Gewagtheit« zugebilligt hat.[12] In der Erzählung *Kalkstein* sitzt der arme Karpfarrer zeitlebens so sehr in die Betrachtung der kargen Landschaft versenkt, dass er in diese übergeht, buchstäblich im umgebenden Sand versinkt und dem Blick des Erzählers zum ununterscheidbaren Bestandteil der Landschaft wird. Seine Erscheinung sah man »gleichsam in die glänzende Nachmittagsluft verschwinden«, heißt es von der ersten Begegnung,[13] und auch bei den späteren findet man den armen Pfarrer auf einem Sandhaufen sitzen: »Er hatte seine großen Schuhe fast in den Sand vergraben, und auf den Schößen seines Rockes lag Sand.«[14] So pflegte er sitzend »die Dinge zu betrachten.«[15]

Der im Sand versinkende Karpfarrer ist wie eine Ikone für eine literarische Epistemologie, die Erlösung beim Menschenfernen der umgebenden Dinge sucht, wobei das Erscheinen einer Ordnung der Dinge dem Verschwinden einer Subjektivität komplementär ist, die nur noch als Verstörung wahrgenommen wird. Als Kritik an der als hypertroph empfundenen romantischen Einbildungskraft war die Literatur

des poetischen Realismus angetreten und erhob dabei genau jenen Begriff zu ihrem Leitwort, der in der romantischen Transzendentalpoesie den zu überwindenden Widerstand der Welt bezeichnet hatte. »Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge«, lautet das erste *Blüthenstaub*-Fragment des Novalis.[16] Eben jener bedingenden Dinglichkeit gilt die erzählerische Energie in der Prosa des 19. Jahrhunderts, gleichsam der Schwere der umgebenden Welt, die dem selbstbewussten Ausgreifen der Subjektivität bisweilen schmerzhafte Grenzen setzt. Nietzsches Definition der Dinge in einem Aphorismus aus der *Morgenröte* kann als symptomatisch für diese epistemologische Wendung gelten: »Denn die Dinge sind nur die Gränzen des Menschen.«[17] Die Geschichtsphilosophie Hegelscher Prägung arbeitet daran, die »Fülle menschlicher Dinge mit ihren Bedingungen […] aus [ihrer] Äußerlichkeit in den wissenden Geist und dessen Kombinationen« zu verlegen, wie Gustav Droysen 1857 in der *Historik* schreibt.[18] Die Suchbewegung der Literatur der Zeit hingegen geht in die umgekehrte Richtung. Der Raum der subjektiven Welt wird gleichsam versiegelt und der Blick programmatisch nach außen gewendet.

Was die Melancholiedebatte in der Anthropologie der Aufklärungsepoche als die Leiden der Einbildungskraft reflektiert hatte, wird in der Erzählliteratur des Realismus Gegenstand eines rigiden erzieherischen Programms. Und auch hier ist es bevorzugt das Paradigma der Landschaftsmalerei, das für die Austreibung der Gespenster des Ich tauglich zu sein scheint. Der sich in Träume von heroischen Ideallandschaften versteigende Heinrich Lee lernt durch die Mentorfigur des Oheims das rechte Schauen auf das, was in einer Landschaftsbeschreibung des Romans in unnachahmlich Kellerscher Manier »eine solide Landschaft« genannt wird – eine Landschaft, von der es heißt, dass sie »bei anscheinender Härte und Schroffheit tief und lebendig war. Dieser und jener Berg lag gleich einem Walrosse träg und einförmig da,« erfahren wir weiter, als müsste dem auf Stimmungswerte ausgehenden romantischen Flug der Phantasie ein für allemal der Riegel der soliden Appenzeller Berge vorgeschoben werden.[19]

Kann man in Kellers Erzähltexten eine Widerständigkeit der erzählten Räume konstatieren, die sich gegen die Projektionsbedürfnisse der Helden bisweilen feindselig abschließen, so sind die Bedenken Franz Grillparzers und Adalbert Stifters gegenüber den Selbstinszenierungen des Ich noch sehr viel grundsätzlicher – der Raum der Innerlichkeit ist per se der Ort des Katastrophischen. Heilung von dem, was Stifter die »tigerartige Anlage« des Menschen genannt hat,[20] kann nur durch ein universales Programm der Sänftigung gefunden werden, das die Verfehlungen einer per se leidenschaftsbefangenen und gewalttätigen Subjektivität durch die Einübung einer Welthaltung demütiger Versenkung in die Ordnung der Dinge diszipliniert. Die Spuren dieses schmerzhaften Bearbeitungsprozesses aber müssen getilgt werden. Stifters in tautologischer Häufigkeit gebrauchtes Allwort

für dieses Programm ist das der ›Dinge‹. Den Mentorfiguren seiner Romane und Erzählungen, wie dem Freiherrn von Risach im *Nachsommer* oder dem menschenfreundlichen Arzt Augustinus in der *Mappe meines Urgroßvaters*, werden die Stifterschen Lieblingsideen insistierend in den Mund gelegt. Unermüdlich verkünden sie »die Ehrfurcht vor den Dingen, wie sie an sich sind«, die Betrachtung dessen, »was die Dinge nur für sich forderten, und was ihrer Wesenheit gemäß war«.[21] Das Erzählmuster vieler Texte führt immer wieder das Erwachen der gegenständlichen Anschauung als Heilung aus subjektiver Verstörung vor.[22] In der zeitgleichen philosophischen Ästhetik Friedrich Theodor Vischers ist vom ästhetischen Reiz die Rede, der darin liegen könnte, die umgebende Natur in ihrer Fremdheit aufzufassen, so als ob sie »in ungetrübter Objektivität und Gesetzmäßigkeit nicht um die Schmerzen des subjektiven Lebens wüßte.«[23] Den Stifterschen Figuren ist diese Wendung nicht ins ästhetische Belieben gestellt, sie ist Bedingung ihrer Fortexistenz.

Arbeit am Medium

Nun könnte man diese Unterwerfung des Subjekts unter das Ethos einer Ordnung der Dinge, wollte man auf einer intentionalen Ebene der Konzepte argumentieren, problemlos unter Ideologieverdacht stellen und Stifter als vormodernen Metaphysiker abtun. Dies ist vielfach in der Rezeptionsgeschichte geschehen. Schon Friedrich Hebbel verhöhnte ihn als anachronistischen Käfer- und Blumenpoeten, als Dichter des Diminutivs, der den großen Menschheitsfragen der modernen Zeit ausweiche und Genrebildchen von Naturidyllen pinsle, statt sich der zeitgeschichtlichen Realität in ihren sozialen und existenziellen Erscheinungsformen zu stellen.[24] Und auch im 20. Jahrhundert wurde Stifters angebliche »Sprache der Sentimentalität« aus ideologiekritischer Perspektive dem Syndrom einer spezifischen Rückständigkeit des deutschsprachigen Realismus zugerechnet, die dem Vergleich mit der modernen Welthaltigkeit der europäischen Erzählliteratur nicht standhalten könne.[25] Als »Dichter der Ehrfurcht«, um die Titelformulierung Emil Staigers aufzugreifen, scheint Stifter für moderne Inanspruchnahmen in der Tat recht wenig zu taugen.[26] Und dennoch ist die Ausstrahlungskraft dieser auf den ersten Blick so schlichten, dabei aber merkwürdig verschlossenen Prosa auf die Literatur der Moderne bis in die jüngste Gegenwart hinein enorm. Hermann Lenz, W.G. Sebald, Thomas Bernhard, Peter Handke, Arnold Stadler, Peter Rosei – sie alle entdecken in dieser Literatur ein unabgegoltenes Projekt der Moderne, das in all seinen internen Brüchen und Spannungen von stiller Nachhaltigkeit und ungebrochener Produktivität ist. In der monomanischen Stringenz von Stifters Schreiben erspüren sie eine Alternative zum Mainstream des Erzählens, zu den

geläufig gewordenen Erzählkonventionen, wie sie gerade das programmrealistische Paradigma des 19. Jahrhunderts ausgebildet hat.[27]

Stifters aporetisches Insistieren auf der »wirklichen Wirklichkeit« hat in Flauberts Poetik der ›impassibilité‹ ein selbstbewussteres Pendant – auch ihm geht es bekanntlich darum, eine Sache, »une chose«, so auszudrücken, »comme elle est, comme elle est *toujours*«.[28] Anders als Flaubert aber ist Stifter – und das gilt wohl für alle deutschsprachigen Schriftsteller des poetischen Realismus – ein Moderner wider Willen – es ist das seinen Texten zugrunde liegende ästhetische Problem, die spezifisch literarische Dynamik seines Schreibens, die seine Intentionen durchkreuzt und den Texten ihre schillernde Abgründigkeit verleiht. Sie agieren eine Aporie aus, die der Literatur des Realismus generell eignet, einen Widerstreit, der bei Stifter aus einer puristischen Insistenz auf Genauigkeit heraus zu einer Bruchstelle in seinem Werk wird, die immer wieder aufgesucht und überschrieben werden muss. Denn die Hoffnung auf das Erscheinen einer Welt der Dinge, die unverstellt von subjektiver Zurichtung und Deutung in ihrer natürlichen Ordnung hervortreten könnte, organisiert nicht nur die inhaltliche Seite der Texte, sondern hat auch Konsequenzen für den Schreibprozess selbst. Das Ethos der Dinge stellt gerade seiner Radikalität wegen vor das Problem der unvollkommenen Vermittlung. Es ist das störende Dritte des Mediums, das im Paradigma der Gegenwärtigkeit zu besonderer Anstrengung herausfordert. Wenn die erzählte Welt, wie Peter Handke über Stifter bewundernd schreibt, »als eine hellichte und farbige Prozession zusammengehörender Dinge«, als angerufene »Litanei der Phänomene« in der Sprache erscheinen soll, dann muss auch die Sprache selbst von den Verstimmungen des Subjektiven gereinigt werden.[29] Es bedarf einer spezifischen Ökonomie der Mittel, einer rigiden Verwaltung der Zeichen, damit die Dinge sich unverstellt von erzählerischer Zurichtung präsentieren könnten. Dies muss bis ins kleinste stilistische Element bedacht werden, auch die Weglassung des Kommas ist dann von Bedeutung, um jene gleichförmige Prozession nicht durch Rhythmisierung zu stören. Die poetologischen Epitheta des 19. Jahrhunderts dafür sind Askese, Reinheit und Transparenz. Stifter sucht nach einer Sprache, wie er an den Verleger Gustav Heckenast schreibt, die »rein und keusch der Gegenständlichkeit der Dinge« hingegeben sei und in deren Abgeklärtheit eine »zarte Durchsichtigkeit alle Gegenstände rein und ruhig vor uns hinstellt.«[30] Nicht nur der Eigenmächtigkeit der erzählten Figuren wird misstraut, sondern auch dem Eigensinn der Sprache und damit dem eigenen Medium. Damit die Zeichen sich nicht vor die Dinge schieben können, wird ihr assoziatives Potential und ihre emotionale Ausdrucksmacht der Kontrolle unterworfen. In der Erzählung *Der Waldsteig* lehrt der Hofmeister den Knaben, »daß jedes Ding mit denjenigen Worten zu sagen sei, die ihm einzig nottäten, mit keinem mehr, mit keinem minder – am allerwenigsten, dass man Nebenumstände bringe und das nackte Ding in Windel wickle.«[31]

Was Stifter damit obsessiv bearbeitet, ist der Versuch einer Logik des gelingenden Textes, dessen Gelingen seiner Selbstaufhebung gleich käme. In Stifters lebenslangem Werkprozess führt der aporetische Anspruch der Selbstpräsenz der Dinge zu einer Sprachpurifizierung und einer zunehmenden Reduktion erzählerischer Mittel, die bereits von den irritierten Zeitgenossen als eklatanter Verstoß gegen die Normen realistischer Erzählweise wahrgenommen wurde. Stifters spätere Texte unterminieren die gewohnten Realismuseffekte – beispielsweise durch das implizite Verbot des charakteristischen Details. In diesen Texten sind Adjektivattribute immer Merkmale von allgemeinen Klassen, die das jeweilige Ding nicht sinnlich evozieren, sondern nur einordnend benennen sollen. Es ist wie ein Emblem dieser merkmalorientierten Schwachfarbigkeit der Dinge, wenn im Roman *Witiko* ein Rosenwappen rot angemalt werden soll und Witiko die Anweisung mitgibt, man solle die Rose nur wenig rot machen, worauf der Angesprochene den Sinn dieser Anweisung sofort versteht und wiederholt: »Nur so viel, daß die Rose die rote Rose ist.«[32] Der Dienst an der Ordnung der Dinge zeigt sich damit als Kippfigur von scheinbarer Dinggerechtigkeit zur Abstraktion. Der Versuch, die Widerständigkeit der Vermittlung zu überwinden, schlägt um in die monomanische Arbeit am Zeichenmaterial der Sprache. Die präsentiert sich im Spätwerk zunehmend in der Gestalt symmetrischer Wortvorhänge. Stifter wurde ein ›Worthöriger wider Willen‹, in dessen Texten sich gegen die Bedeutungsintentionen eine Sprachmacht artikuliert, bei der eine zur Abstraktion tendierende laterale Ordnung der Sprache an die Stelle der proklamierten metaphysischen Ordnung tritt. Dies hat die semiologische und dekonstruktive Stifterforschung der letzten Jahre in ambitionierten Textlektüren vorgeführt.[33]

In seiner autobiographischen Skizze hat Stifter dies am Ende seines Lebens in ein Tableau gefasst, das als Urszene jener Selbstverfugung der Texte erscheint, die sich gegen die phänomenale Welt abschließen. Als Knabe habe er an der Fensterscheibe zur Außenwelt gesessen – es ist jene Glasscheibe, die uns als mediale Lieblingsmetapher des Realismus so wohl vertraut ist.[34] Doch es ist die Eigenmacht der Sprache, nicht die der Welt, die dem Knaben in dieser Urszene der Sprachwerdung aufgeht:

> Auf diesem Fensterbrette sah ich auch, was draußen vorging, und ich sagte sehr oft: »Da geht ein Mann nach Schwarzbach, da fährt ein Mann nach Schwarzbach, da geht ein Weib nach Schwarzbach, da geht ein Hund nach Schwarzbach, da geht eine Gans nach Schwarzbach. Auf diesem Fensterbrette legte ich auch Kienspäne ihrer Länge nach an einander hin, verband sie wohl auch durch Querspäne und sagte: »Ich mache Schwarzbach«.[35]

Stifters Dinge sind Sprachdinge, die diese Sprachförmigkeit immer auch schon mit bedenken und sich ihrer Medialität bewusst sind – gerade weil diese der reinen Präsenz zum Problem wird. Wider Willen artikuliert ausgerechnet Stifters litera-

rischer Gegner Hebbel in seiner höhnischen Kritik, wie sehr Stifters Texte bereits dem wesentlichen Prinzip der literarischen Moderne verpflichtet sind: der Selbstreflexivität der Literatur, dem Ausstellen der Bedingtheiten des Mediums und der Produktion: »Was wird hier nicht alles weitläufig betrachtet und geschildert; es fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert, und die Schilderung der Hand, womit man diese Betrachtung niederschreibt, so ist der Kreis vollendet.«[36] Stifters Poetologie der Dinge weiß um jene Wendung, die auch die Dingästhetik Rainer Maria Rilkes oder die Lyrik eines Francis Ponge »im Namen der Dinge« (so die deutsche Übersetzung von *Le parti pris des choses*) ästhetisch bewusst vollziehen sollte.[37] Es ist die Wendung auf das ästhetische Material der Sprache, die Selbstbesinnung auf die Gesetze des eigenen Mediums, wie man sie in den gängigen Epocheneinteilungen üblicherweise erst der Jahrhundertwende und klassischen Moderne zubilligt. Dies ist im Sinn einer ›longue durée‹ der Moderne zu korrigieren. Nicht erst Rilke und Francis Ponge haben das Experiment unternommen, einen nach den Gesetzen der Sprachmacht organisierten homogenen Raum zu entwerfen, in dem Dinge und Menschen dieselbe sprachliche Erscheinungsweise teilen, in dem Blaue Hortensien, Kieselsteine, Austern oder Mimosen, Blinde oder Bettler gleichermaßen zu geschriebenen Dingen werden.

In der klassischen Moderne war es das neue Medium des Stummfilms, das Reflexionen über die neue mediale Gegenwart der Dinge und die damit verbundenen Dehierarchisierungen provozierte. Béla Balázs und Robert Musil reflektierten über den Eigenwert der Dinge, den sie durch die medial erzeugte »optische Einsamkeit« gewinnen. »In der gemeinsamen Stummheit werden sie mit dem Menschen fast homogen«, schreibt Musil 1925 in einem filmästhetischen Essay im Anschluss an Balázs: Die vertrauten menschlichen Hierarchien werden hinfällig, die Dinge werden »überwertig und befremdlich« und deuten, aus ihrer gewohnten Umrahmung gelöst, »die Vermutung eines andren, apokryphen Zusammenhangs an, in den sie eintreten.«[38] Eine solche dem Medium geschuldete Homologie von Menschen und Dingen könnte man auch Stifters gleichförmigen Sprachräumen bescheinigen. Walter Benjamin hat von der stillen Dämonie dieser Prosa gesprochen, welche die Sprache ins Bild aufheben wolle und darin einen tauben Raum um sich erzeuge.[39]

Nicht Visualität im Sinne von rhetorischer Anschaulichkeit will diese Stummheit. Das Schweigen des Textes hat vielmehr zu tun mit den Verstößen gegen die gängigen Techniken zur Erzeugung der Illusion einer lebendigen erzählten Welt – jenen Realismuseffekten, die üblicherweise dafür sorgen, daß wir – um mit dem frühen Fontane zu sprechen – an eine erzählte Geschichte glauben. Diese Normabweichungen betreffen den zunehmenden Ausfall der reflektierenden Erzählerstimme im späteren Werk, die von Adorno konstatierte »Dummheit und Blindheit des Erzählers« – Adorno zufolge der »Versuch, die Darstellung von der

reflektierenden Vernunft zu emanzipieren« und »das Wirkliche rein, unverstört von der Gewalt der Ordnungen hervortreten zu lassen.«[40] Verweigert werden auch die Raffinessen des psychologischen Erzählens, das seit der Aufklärung vor allem den Roman auf die Reifungs- und Bildungsgeschichte eines Individuums und damit auf die Darstellung seiner ›inneren Geschichte‹ verpflichtete. Mit der Versiegelung dieser inneren Welt aber werden auch die Begründungs- und Deutungsinstanzen entmächtigt, an denen die Motiviertheit des Erzählens sich zu erweisen hatte. Verstoßen wird schließlich gegen die elementare Unterscheidung von Deskription und Narration, die spätestens seit Lessings *Laokoon* das Erzählen einer auf spannungsvolle Höhepunkte abzielenden beschleunigten Ereignishaftigkeit unterwerfen wollte.[41] Stifters Texte formulieren dagegen den ästhetischen Widerstand einer radikalen Verlangsamung, sie verabreichen uns Handlung allenfalls »in homöopathischen Dosen«.[42] Gegenüber der sensationslüsternen »Begierde« nach (Lebens-)Geschichten und deren »anthropologische[m] Heißhunger«, wie sie in Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann* der Erzähler als Karikatur eines trivialisierten realistischen Erzählparadigmas äußert, üben sie eine Askese, in der die flächenhaft ausgebreiteten Tableaux der Dinge als deutungsabstinente Schweigezonen des Erzählens fungieren.[43] In der Geometrie der semantischen Elemente sind die Menschen wie die Dinge, parataktisch aufgerufen durch ihre Namen, schlicht vorhanden. Weiteres wird uns über sie nicht mitgeteilt.

Anschluss an die Moderne findet der Realismus, so kann man pointieren, aus einem inneren Widerstreit heraus, indem er seine eigenen programmatischen Vorgaben mit literarischen Mitteln hintertreibt. Dies gilt nicht nur für Stifter. Es sind gerade die großen Alterswerke der realistischen Schriftsteller, deren in die Moderne ausstrahlende Faszination sich solch ästhetischer Widerständigkeit verdankt. Fontanes Spätwerk gehört zu diesen Alterswerken, die unbekümmert um die Rezeptionserwartungen der Zeitgenossen eine Logik des gelingenden Textes errichten wollen. Seinen letzten Roman charakterisiert Fontane 1897 in einem Brief an seinen Verleger folgendermaßen: »Zum Schluß stirbt ein Alter und zwei Junge heiraten sich; – das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht«. Und er fügt hinzu, dass sich »von Verwicklungen und Lösungen, von Herzenskonflikten oder Konflikten überhaupt, von Spannungen und Überraschungen« in diesem Roman – die Rede ist vom *Stechlin* – nichts finde.[44] An die Stelle der großen Ereignisse treten Plaudereien über bedeutungslose Dinge, über das Abseitige und Unbedeutende, über skurrile Details der mit Kuriositäten vollgestopften Interieurs etwa. Bizarre Ensembles finden sich da von Meißner Suppenterrinen mit abgestoßenem Engel, Rokokouhren mit Hippenmann oder aus Flintenkugeln gegossenen Briefbeschwerern. Die neuere Fontane-Forschung, vor allem die Studien von Richard Brinkmann und Helmut Pfotenhauer, hat gezeigt, dass diese »Katarakte der Dinge« in Fontanes letztem Roman nicht im Dienst einer

erzählten Geschichte stehen: Sie verweisen nicht symbolisch auf einen größeren Zusammenhang und geben keine Vorausdeutungen auf den Gang der Ereignisse. In ihrer krausen Widerspenstigkeit entziehen sie sich solcher Bemächtigung durch Kausalität und Deutung und unterminieren die Finalität des Erzählens. Sie fungieren als Moratorien für den Genuss des Augenblicks, es sind lustvoll ausgebreitete Refugien der Fülle, angehaltene Momente. Sie breiten sich aus im Vorhof der katastrophischen Ereignisse. Ein Anerzählen gegen den Tod hat man diese vom Text im Kramen der Dinge geschaffenen Spielräume genannt.[45]
Auch der späte Raabe beherrscht diese Technik. Wenn Raabe eine historische Erzählung wie *Das Odfeld* schreibt, in der eine Schlacht im siebenjährigen Krieg scheinbar im Zentrum steht, dann macht er aus seiner Renitenz gegenüber den Konventionen der Geschichtsromane kein Hehl. Anstatt die Teleologie der Ereignisse zu präsentieren, geriert sich der Erzähler als Lumpensammler der Geschichte. Bereitwillig folgt er seinem skurrilen Helden, dem alten Magister Buchius in seinen Krähwinkel der Geschichte und gibt der Ausbreitung seines Plunders Raum: jenen Kuriositäten und Memorabilien, die der Alte in seiner Mönchszelle auf Börten an der Wand sorgfältig beschriftet hortet, zu denen etwa ein verrosteter römischer Rittersporn gehört, das Horn eines Auerochsen, ein versteinerter Knochen eines *hominis diluvii testis* und ein »bemalter hölzerner Arm von einem Weibsbild, einer Statua der Jungfrau Maria«, grotesker Rest eines fragwürdigen Wunderbilds.[46]
Freilich ist jenen Archiven des Plunders in der Literatur des Realismus eine tiefe Melancholie eingeschrieben. Der von Benjamin als Signatur der Moderne ausgerufenen »Andacht zum Unbedeutenden«[47] liegt in der Erzählprosa des deutschsprachigen Realismus eine katastrophische Zeitvorstellung zugrunde, die jene Verengung des Lebenshorizonts auf die Kuriositätenkabinette der Geschichte grundiert. Die Mitteilung des vom Schlachtfeld herübertönenden Lärms ist des erzählerischen Aufwands nicht wert, so weiß es der Raabesche Erzähler, er ist »Getöse des Tages, der immer morgen auch schon hinter uns liegt, als ob er vor hunderttausend Jahren gewesen wäre.«[48]

Stille Dämonie der Dinge: Stifters *Mappe meines Urgroßvaters*

An solchen Stellen werden die Entstehungskosten jenes Erzählprogramms, die so sorgsam verwischten Schmerzspuren an den Dingen sichtbar. Es tritt die melancholische Signatur jener Präsenzhoffnungen hervor, die ihre immanente Dialektik, die das Lebendige mortifiziert, um es zu bewahren, mit ausstellt. Gerade solche Durchkreuzungen machen für mich das ästhetische Faszinosum an der Beschwörung der stummen Sprache der Dinge in der Literatur des deutschsprachigen

Realismus aus. Dies möchte ich abschließend noch einmal ganz konkret anhand einiger Beobachtungen an einem Stifterschen Text zeigen: an der *Mappe meines Urgroßvaters*, Stifters Lebensprojekt, das er vierzig Jahre lang in immer neuen Fassungen in reinlicher Schrift überschrieben hat, bis zu jenem letzten postumen Eintrag des Herausgebers »Hier ist der Dichter gestorben«, mit dem der Text, dem letzten Willen Stifters folgend, abrupt endet.[49]

Die Rahmenerzählung, die vom Auffinden jener Mappe des Urgroßvaters erzählt, welche seine Lebensgeschichte enthält, etabliert im Eingangstableau eines mit »Die Altertümer« überschriebenen Kapitels eine »Dichtung des Plunders«. Von den »stummen unklaren Erzählern«, den alten Dingen des Vaterhauses, ist bewundernd die Rede, deren Lektüre dem Urenkel parallel zur Lektüre der Großvater-Mappe aufgetragen ist.[50] Das Parallel-Projekt beider Lektüren ist auch hier dem universalen Programm der Sänftigung unterworfen, welches das individuelle Schicksal in die über die Generationen wirkende Kette der Liebe einzufügen hätte. Doch die Einordnung des Plunders in jene sanfte Genealogie der Generationenkette will keineswegs restlos gelingen. An den Dingen kleben hartnäckig jene Restspuren individuellen Schmerzes, die in der Logik der Bildungsgeschichte nicht mehr vorkommen dürfen. Diese Dämonie der Dinge tritt in Tableaux von verstörender Stummheit hervor.

So darf der sanftmütige Obrist als vorbildliche Mentorfigur eben jener Sanftmut wegen den Schmerz über den Tod der geliebten Frau nicht äußern, der in einer grausamen Theodizee der Wiederkehr des immer Gleichen zum Tod einer goldenen Mücke marginalisiert wird: »Dann schien die Sonne, wie alle Tage, es wuchs das Getreide, das sie im Herbste angebaut hatten, die Bäche rannen durch die Täler hinaus – – nur daß sie allein dahin war, wie der Verlust einer goldenen Mücke.«[51] Die Exekution des Individuellen, hier im graphischen Leerzeichen der beiden Gedankenstriche erzählerisch ausgespart, erfolgt in einer *nature morte*-Szene toter Dinge, die sich in ihrer puren Faktizität um das Fehlen des einen Menschen nicht kümmern. In einem stummen Bild wird jene sinn- und schmerzabweisende fremde Welt der Dinglichkeit, an der die gestorbene Frau nun ohne die Differenz des Lebendigen als stummes Leichen-Ding partizipiert, vor Augen gestellt:

> Ich ging durch den Garten, wo die Herbstblätter abfielen, in das sehr stille Haus. In der Stube standen noch die Sessel in derselben Ordnung, wie sie den Sarg getragen hatten, aber sie war nicht darauf. Ich setzte mich in einer Ecke nieder und blieb sitzen. An dem Fenster stand noch ihr Arbeitstischchen, und die Laden unserer Kästen machte ich nicht auf. Wie viele Afterdinge, dachte ich, wird die Welt nun noch auf meine Augen laden, nur sie allein, sie allein nicht mehr. –[52]

In der intransingenten Gleichgültigkeit, welche die Dinge mit dem Tod teilen, gerinnen sie zum dämonischen Stilleben des Plunders, aus dem das Leben ausgeflossen ist. Mit der Last ihres schlichten Daseins legen sie sich als Afterdinge in

klaustrophobischer Immanenz auf die Augen des Zurückgebliebenen. Ein geisterartiges Schweigen geht von diesem visuellen Tableau toter Dinglichkeit aus. Nicht umsonst wird an dieser Stelle die Vorstellung von der Einbalsamierung der toten Körper im ägyptischen Totenkult aufgerufen.[53] Mumifiziert wird in dieser *nature morte* auch die Zeit, das letzte Ereignis, der Einbruch des Todes, stellt die Zeit der Erzählung ein für allemal still. Der Fortgang des Lebens, so könnte man pointieren, kann gegen dieses letztgültige Tableau der Dinge nicht mehr anerzählen: Ich »hörte zum letzten Male die Uhr auf dem Turme, die die vierte Nachmittagsstunde schlug. – Es ist weiter in meinem Leben nichts mehr geschehen.«[54]
Dies ist eine der Urszenen des Schmerzes, der in den immer gleichförmiger werdenden Schriftpäckchen der Mappe versiegelt wird.[55] Es ist auch eine der Urszenen für die Begründung eines Erzählverfahrens, das sich von den katastrophischen Ereignissen abwendet und den Dingtableaux zuwendet. Solange die umständliche Verbreitung über die Dinge währt, kann sich nichts Weiteres ereignen und für die übriggebliebene Schwundstufe von Ereignissen eignet sich ein summarisches Erzählen. So braucht der Ich-Erzähler nur zwei Zeilen, um die Auslöschung seiner gesamten Familie zu vermelden, viele Seiten hingegen, um die Einrichtung seines Hauses zu beschreiben.[56] Auch in den Stifterschen Texten ist wie im Leben des Obristen weiter nichts mehr geschehen, die Sammlung der Dinge hat die Teleologie der Ereignisse abgelöst. Damit aber kippt das Projekt ins Heillose, denn so gewinnen die der Zeitdimension der Zukunft beraubten mumifizierten Dinge den Status und das Ansehen letzter Dinge. Eine Eschatologie, wie W.G. Sebald hellsichtig bemerkt hat, ohne jenseitige Erlösung, ein barockes Stilleben des Zerbröselns und Verfallens, in dem – wie es über den Plunder der Rahmenerzählung heißt – »der Staub heimlich rieselte.«[57] Eine Allpräsenz des Gestorbenseins herrscht in der Mappe, in der selbst der Urenkel als Archivar der Toten sich selbst gleich mit archiviert.[58] Das Sammeln der Dinge ist somit chiastisch durchkreuzt mit ihrer Zerstreuung, das Bewahren mit dem Verfall.
Nicht von der Kontinuität der Generationen wollen die Dinge auf ihre »verworrene«, stumme und unklare Weise erzählen,[59] sondern von der Zerstörung des je individuellen Lebens, das sich nicht ins Abstraktum des sanften Gesetzes marginalisieren lässt. Sie haben noch die Berührungen des vom Text programmatisch vergessenen Menschlichen metonymisch aufbewahrt, was sich auch in einer anthropomorphen Semantik der Verletzung zeigt, im geknickten Rückrat der Hutfeder, im Hervorblicken einer geschundenen Deichsel oder der Verwundung des Pergaments.[60] In ihrer Verschwiegenheit laden sie sich durch diese Verschiebung zu Fetischen auf. Zu ihnen gehört der Lappen, den die Kinder in der Rahmenerzählung im Kehricht finden:

> Wie oft, wenn wir Wallfahrer spielten, und ein Fähnlein auf einem langen Stabe trugen, dazu wir einen Lappen aus dem Kehrichte gezogen hatten, mochte der

> Lappen aus einem schmeichelnden Kleide gewesen sein, das einst die Glieder eines lieben Weibes bedeckt hat. Oder wir saßen im Grase, streichelten mit den Fingern an den schillernden Fäden des hingesunkenen Fähnleins und sangen: »Margaretha, Margaretha«; denn die Mutter hatte uns oft von einer Margaretha erzählt, die eine schöne weiche Frau unserer Vorfahren gewesen sein soll. – Wir sangen: »Margaretha, Margaretha«, bis wir selber eine Art Furcht vor dem Lappen hatten.[61]

Der unheimliche Lappen über dem Körper der geliebten Toten bezeichnet die fetischistische Übergangszone zu den Dingen auf sehr präzise Weise, ebenso wie die kleine Miniatur die magische Zusammenstellung von Namen und Dingen vorführt. In der Binnenerzählung des sanftmütigen Obristen findet diese fetischistische Verschiebung von den Körpern auf die Dinge ihr Pendant in einem ebenfalls geisterartig stummen Tableau, welches das Auffinden der Verunglückten auf folgende Weise beschreibt und zeigt, dass es sich um Fetische des Schmerzes mehr als der Lust handelt: »Es lag ein Häufchen weißer Kleider neben einem Wacholderstrauche, und darunter die zerschmetterten Glieder«.[62] Das weiße Kleid der Toten geistert von da an durch den Text, auch Margarita, die »Perle«, trägt stets Kleider aus weißer Seide, deren begehrenswertes Glänzen den Blick vom Körper auf die Stoffhülle umlenkt.[63]

Von dieser fetischistischen Kontamination durch die Dinge bleibt auch die Schrift der Mappe nicht frei. Die Materialität der Schriftmappe hat Lust und Schmerz der Lebensgeschichte absorbiert, so dass die Transparenz der reinen Schrift dingliche Qualitäten gewinnt. Die Schmerzspuren am Körper der Dinge erfassen auch den Körper der Schrift – die »mit dem Messer verwundeten Blätter« der Pergamentmappe,[64] deren weißes Glänzen, eingesäumt von blassroten und blassblauen Siegelbändern, die begehrten Kleider der verlorenen Geliebten supplementieren muss.[65] Die »alte breite verworrene« schwer zu entziffernde Schrift der Mappe korrespondiert der Verworrenheit des umgebenden Plunders, ihre stellenweise Unverständlichkeit dessen »stummen unklaren Erzählungen«.[66] Im Zerfließen und Verblassen der Tinte, die an manchen Stellen »in das fahleste Eisenockergelb geschossen war«,[67] im umgebenden Staub auf dem roten Lederdeckel partizipiert sie am Moder, der in Stifters *Mappe* in einer Art Allgegenwart des Gewesenseins alle Dinge erfasst hat. Das Projekt der Sammlung im Archiv der Schrift ist grundiert vom Wissen über dessen Vergeblichkeit und wird zur heroischen, wiewohl tautologischen Geste. Wie die unbrauchbar gewordenen Dinge am Ende »in aller Welt herumkollern«, so ist es auch das Schicksal jenes Schriftarchivs, zerstreut und vergessen zu werden.[68]

Rilke hat in den *Briefen über Cézanne,* von denen ich ausgegangen war, für solche Figuren der Durchkreuzung von Vollkommenheit und Scheitern eindringliche Worte gefunden: »Kunstdinge sind ja immer Ergebnisse des in Gefahrgewesen-Seins, des in einer Erfahrung bis ans Ende-Gegangenseins, bis wo kein Mensch

mehr weiterkann.«[69] Besser kann man nicht ausdrücken, was das Faszinosum jener vertrackten Schlichtheit einer Poetologie ausmachen könnte, die im Namen einer Gegenwart der Dinge in der Schrift angetreten ist, um zu sagen, »was da ist«, und die Sprache dabei an den Rand des Verstummens oder der rituellen Erstarrung führt. Jene stille Gewagtheit macht die so melancholisch grundierte Prosaliteratur des 19. Jahrhunderts zu einem kühnen Experiment, einem verschwiegenen Erzählen der Dinge im Sinne einer anderen – verhalteneren – Moderne.

Anmerkungen

Antrittsvorlesung an der Universität Zürich vom 11. November 2006.

1 Rainer Maria Rilke: Briefe über Cézanne, an Clara Rilke, 23. 10. 1907. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 4, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt/M., Leipzig 1996, S. 632.

2 Ebd.

3 Vgl. Heinrich von Kleist: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hg. von Ilse-Marie Barth u. a. Bd. 3, hg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt/M. 1990, S. 543: »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.« Zur Komplementarität von Blickverstörung und Epiphanie der Dinge in Rilkes intermedial inspirierter Poetologie vgl. Verf.: Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006, S. 59–108.

4 Paul Cézanne: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe, hg. von Walter Hess. Hamburg 1957, S. 9.

5 Rilke an Clara, 9. 10. 1907 (Anm. 1), S. 608.

6 Rilke an Clara, 13. 10. 1907 (Anm. 1), S. 616.

7 Rilke an Clara, 23. 10. 1907 (Anm. 1), S. 632; Cézanne, Über die Kunst (Anm. 4), S. 29.

8 Rilke an Clara, 9. 10. 1907 (Anm. 1), S. 611; Cézanne, Über die Kunst (Anm. 6), S. 60.

9 Adalbert Stifter: Nachkommenschaften. Bunte Steine und Erzählungen, mit einem Nachwort von Uwe Japp. Düsseldorf, Zürich [9]1996, S. 531–592, hier 539 und 544.

10 Ebd., S. 567.

11 Ebd., S. 567–574. Zur immanenten Epistemologie und Poetologie dieser Passage, in der eine Problematisierung des Realismusanspruchs steckt, vgl. Christian Begemann: Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften. Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeitskonstruktion im deutschsprachigen Realismus, erscheint in: Sabine Schneider und Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzähllliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg 2007.

12 Thomas Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. XI: Reden und Aufsätze 3. Frankfurt/M. 1990, S. 145–301, hier 237: »Ich las seinen Hagestolz wieder […], den Kalkstein, den ich unbeschreiblich eigenartig und von stiller Gewagtheit fand«.

13 Adalbert Stifter: Kalkstein. Bunte Steine und Erzählungen (Anm. 9), S. 53–115, hier 58.

14 Ebd., S. 59.

15 Ebd., S. 60. Vgl. diesen Hinweis bei Franziska Frei-Gerlach: Die Macht der Körnlein. Stifters Sandformationen zwischen Materialität und Signifikation, erscheint in: Schneider/Hunfeld, Die Dinge und die Zeichen (Anm. 11). Frei-Gerlach stellt diese von mir epistemologisch gedeutete Beobachtung überzeugend in den Kontext einer Poetologie des Versandens.

16 Novalis: Schriften, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. II: Das philosophische Werk I, hg. von Richard Samuel. Darmstadt 1965, S. 413.

17 Friedrich Nietzsche: Morgenröte, Erstes Buch, Nr. 48. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 3, S. 53. Zu einer Kulturgeschichte der verdrängten Verstrickung in die Dingwelt vgl. Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 39–153.

18 Johann Gustav Droysen: Historik. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Peter Ley, Bd. 1: Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Stuttgart-Bad Cannstatt 1977, S. 8. Den Hinweis verdanke ich Harald Tausch. Vgl. ders.: Raabes Dinge, erscheint in: Schneider/Hunfeld, Die Dinge und die Zeichen (Anm. 11).

19 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich 1954/55. Erster und zweiter Band. Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 11, hg. von Karl Grob, Walter Morgenthaler, Peter Stocker, Thomas Binder unter Mitarbeit von Dominik Müller. Basel, Zürich 2005, S. 247. Vgl. die Deutung dieser Stelle von Ernst Osterkamp: Gottfried Kellers erzählte Landschaften, erscheint in: Schneider/Hunfeld, Die Dinge und die Zeichen (Anm. 11).

20 Adalbert Stifter: Zuversicht. Bunte Steine und Erzählungen (Anm. 9), S. 353–360, hier 356.

21 Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Mit einem Nachwort von Uwe Japp. Düsseldorf, Zürich [14]1997, S. 614.

22 Am nachdrücklichsten wohl in der Erzählung *Granit* aus den *Bunten Steinen*, in der die litaneiartigen Abfragekataloge des Großvaters genau diese Funktion haben. Vgl. Albrecht Koschorke: Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung *Granit*, in: Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 38 (1989), S. 3–13.

23 Friedrich Theodor Vischer: Kritische Gänge. 2. verm. Aufl., hg. von Robert Vischer, Bd. 4, S. 333f. Den Hinweis verdanke ich Hans-Georg von Arburg: Alles Fassade. ›Oberfläche‹ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870. Habilschrift Zürich 2006, Manuskript S. 298.

24 Friedrich Hebbel: Die alten Naturdichter und die neuen. Werke, hg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher, Bd. 3. München 1965, S. 122; ders.: Das Komma im Frack, ebd., S. 684–687.

25 Gundel Mattenklott: Sprache der Sentimentalität. Zum Werk Adalbert Stifters. Frankfurt/M. 1973.

26 Emil Staiger: Adalbert Stifter als Dichter der Ehrfurcht. Olten 1943.

27 Vgl. Karl Wagner: Die Litanei der Phänomene. Zum 200. Geburtstag ist seine Ästhetik keineswegs veraltet – Adalbert Stifters andere Art zu erzählen, in: NZZ 22. 10. 2005, Nr. 247, S. 65; Johann Lachinger (Hg.): Adalbert Stifter. Studien zu seiner Rezeption und Wirkung. 2 Bde., Linz 1995/2002; z. B. Peter Handke: Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980–1992. Frankfurt/M. 1992; ders.: Die Lehre der St. Victoire, Frankfurt/M. 1980; W.G. Sebald: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg, Wien 1985; Hermann Lenz: Stifter. Aus den *Frankfurter Vorlesungen*, in: Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 37 (1988) Folge 3/4, S. 3–9; Peter Rosei: Entwurf für eine Welt ohne Menschen. Entwurf zu einer Reise ohne Ziel. Prosa. Salzburg 1975; Arnold Stadler: Mein Stifter. Portrait eines Selbstmörders in spe und fünf Photographien. Köln 2005.

28 Flaubert an Louise Colet, 5./6. Juli 1852, in: Gustave Flaubert: Correspondance, hg. von Jean Bruneau. Paris 1973ff., Bd. 2, S. 127f. Vgl. Norbert Christian Wolf: Ästhetische Objektivität. Goethes und Flauberts Konzept des Stils, in: Poetica 34 (2002), S. 125–169.

29 Handke, Langsam im Schatten (Anm. 27), S. 56.

30 Stifter an Gustav Heckenast, 20. 7. 1857, in: Adalbert Stifter: Sämmtliche Werke. Prag-Reichenberger Ausgabe. Bd. 19: Briefwechsel Bd. III, hg. von Gustav Wilhelm. Prag 1923, S. 33; Brief an Gustav Heckenast, 12. 6. 1856, in: ebd., Bd. 18: Briefwechsel Bd. II, hg. von Gustav Wilhelm. Prag 1918, S. 311.

31 Adalbert Stifter: Der Waldsteig. Studien, mit einem Nachwort von Fritz Krökel. Düsseldorf, Zürich 1997, S. 911–973, hier 915f.

32 Adalbert Stifter: Witiko, mit einem Nachwort von Wolfgang Wiesmüller. Düsseldorf, Zürich [8]1997, S. 662.

33 Albrecht Koschorke und Andreas Ammer: Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu Stifters letzter Erzählung *Der fromme Spruch*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 61 (1987), S. 676–719; Eva Geulen: Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters. München 1992; Christian Begemann: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart 1995; Isolde Schiffermüller: Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter. Dekonstruktive Lektüren. Wien 1996.

34 Ein Beispiel ist ihre Allpräsenz in Kellers *Der grüne Heinrich*, vor allem im Zusammenhang mit Heinrichs Blick auf Anna. Dort wird der vermeintlichen Transparenz aber misstraut, auch das ›Objective‹ wird dadurch diskreditiert, dass es als narzisstisches Spiegelphänomen erscheint: »Der letzte Sonnenstrahl leuchtete nun durch die Glasscheibe in das bleiche Gesicht, das darunter lag; das Gefühl, das ich jetzt empfand, war so seltsam, daß ich es nicht anders, als mit dem fremden hochtrabenden und kalten Worte ›objectiv‹ benennen kann, welches die deutsche Aesthetik erfunden hat. Ich glaube, die Glasscheibe that es mir an, daß ich das Gut, was sie verschloß, gleich einem in Glas und Rahmen gefaßten Theil meiner Erfahrung, meines Lebens, in gehobener und feierlicher Stimmung, aber in vollkommener Ruhe begraben sah«. Gottfried Keller: Der grüne Heinrich 1954/55. Dritter und vierter Band. Sämtliche Werke (Anm. 19), Bd. 12, S. 96f.

35 Adalbert Stifter: Nachgelassene Blätter. Die Mappe meines Urgroßvaters, Schilderungen, Briefe, mit einem Nachwort von Karl Pörnbacher. Düsseldorf, Zürich 1995, S. 601–601, hier 605. Vgl. zu dieser ›Autobiographie‹ Stifters die nach wie vor maßgebliche Studie von Helmut Pfotenhauer, die das Trauma der Subjektwerdung als Urszene der Sprachwerdung interpretiert und von ihm her Stifters manische Sprachanstrengungen beleuchtet: ders.: »Einfach … wie ein Halm«. Stifters komplizierte kleine Selbstbiographie, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), S. 134–148.

36 Friedrich Hebbel, in: Leipziger Illustrierte Zeitung, 4. 9. 1858, zitiert nach Urban Roedl: Adalbert Stifter in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1965, S. 150.

37 Francis Ponge: Le parti pris des choses. Im Namen der Dinge. Mit einem Nachwort von Jean-Paul Sartre. Frankfurt/M. 1973. Vgl. Felix Philipp Ingold: Poetisches Gegenspiel – Botschaften aus der stummen Welt, in: NZZ, 4./5. März 2006, Nr. 53, S. 71; sowie den »philologischen Kommentar« von Thomas Schestag in: Francis Ponge: L'Opinion changée quant aux fleurs. Änderung der Ansicht über Blumen, hg. von Thomas Schestag. Basel 2005.

38 Robert Musil: Ansätze zu Neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. Gesammelte Werke, hg. von Adolf Frisé. Bd. 2: Prosa und Stücke. Erweiterte Neuausgabe Reinbek bei Hamburg 2000, S. 1137–1154, hier 1142. Vgl. den Beitrag von Margit Tröhler in diesem Band, ferner Frank Kessler: Photogénie und Physiognomie, in: Kinoschriften 4 (1996), S. 125–136.

39 Walter Benjamin: Stifter. Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II/2. Frankfurt/M., S. 608–610.

40 Theodor W. Adorno: Über epische Naivetät. Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 11: Noten zur Literatur. Darmstadt 1998, S. 34–40, hier 37.

41 Diesen Vorwurf gegenüber der Literatur des bürgerlichen Realismus erhob im Anschluß an Lessing im 20. Jahrhundert am folgenreichsten Georg Lukács: Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über den Naturalismus und Formalismus (1936). Werke, Bd. 4: Probleme des Realismus I. Neuwied, Berlin 1971, S. 197–242.

42 Christian Begemann: Adalbert Stifter: Der Nachsommer, in: Dorothea Klein und Sabine M. Schneider (Hg.): Lektüren für das 21. Jahrhundert. Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990. Würzburg 2000, S. 202–225, hier 203.

43 Franz Grillparzer: Der arme Spielmann. Sämtliche Werke. Dritter Band: Satiren – Fabeln und Parabeln – Erzählungen und Prosafragmente – Studien und Aufsätze, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1964, S. 146–186, hier 150.

44 Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe, Abteilung IV, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Bd. 4, hg. von Otto Drude und Helmuth Nürnberger. München 1982,

S. 650. Vgl. dazu Helmut Pfotenhauer: Zeichenversessener Realismus: Fontanes Stechlin, in: ders.: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg 2000, S. 187–206, hier 187.

45 Vgl. Pfotenhauer, Zeichenversessener Realismus (Anm. 44); Richard Brinkmann: Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 53 (1979), S. 429–462.

46 Wilhelm Raabe: Das Odfeld. Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe, hg. von Karl Hoppe. Bd. 17, hg. von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen 1966, S. 42f.

47 Benjamin, Gesammelte Schriften (Anm. 39), Bd. III, S. 366. Zur Vorgeschichte dieses Ausdrucks vgl. Roland Kany: Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin. Tübingen 1987, S. 234f.

48 Raabe, Das Odfeld (Anm. 46), S. 12.

49 Adalbert Stifter: Die Mappe meines Urgroßvaters. Letzte Fassung (1867), in: Die Mappe meines Urgroßvaters, Schilderungen, Briefe. Mit einem Nachwort von Karl Pörnbacher. Düsseldorf, Zürich ^{5}1995, S. 5–276, hier 276.

50 Adalbert Stifter: Die Mappe meines Urgroßvaters (1841). Studien. Mit einem Nachwort von Karl Pörnbacher. Düsseldorf, Zürich ^{10}2001, S. 381–578, hier 388. Vgl. ausführlicher zu jener Dichtung des Plunders bei Stifter und im poetologischen Kontext des realistischen Erzählens Verf.: Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der realistischen Erzählliteratur, erscheint in: Schneider/Hunfeld, Die Dinge und die Zeichen (Anm. 11).

51 Stifter, Mappe. Studienfassung (Anm. 49), S. 427f.

52 Ebd., S. 427.

53 Ebd., S. 426: »Damals dachte ich oft an das alte Volk der Ägypter, daß sie ihre Toten einbalsamierten, und warum sie es getan.«

54 Ebd., S. 428.

55 Ebd., S. 420: »In dem Tale bekamen meine Päckchen immer mehr Gleichmäßigkeit, bis im Alter eines, wie das andere, wurde.« Eben in jener Eliminierung jeglicher Differenzen und damit der Dynamik und des Risikos individueller Erlebnisse liegt der Sinn der Schrifttherapie. Vgl. zur Schriftform der Lebensgeschichte Horst Turk: Die Schrift als Ordnungsform des Erlebens. Diskursanalytische Überlegungen zu Adalbert Stifter, in: Harro Müller und Jürgen Fohrmann (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt/M. 1988, S. 400–417; Thomas Wirtz: Schrift und Familie in Adalbert Stifters »Mappe meines Urgrossvaters«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 115 (1996), S. 521–540.

56 Nach der seitenlangen Schilderung der Einrichtung des Hauses folgt der lakonische Absatz: »Diese Einrichtung war im Herbste schon fertig. Aber ehe der Winter einbrach, starb der Vater und starben die zwei Schwestern. Ich hatte ihnen nicht helfen können, wie sehr ich gewollt. Die gute Katharina war die letzte gewesen.« Stifter, Mappe. Studienfassung (Anm. 49), S. 452.

57 Schlimmer noch für Stifters Bedürfnis nach Fügungen ist die Tatsache, dass es klaffende Fugen sind, in die der Staub rieselt: ebd., S. 392: »All das andere aber waren gewöhnliche Trümmer und Reste; die Fugen klafften, das Licht schien durch sie, der Holzwurm hatte die Balken angebohrt und der Staub rieselte heimlich in seine Gänge.« Vgl. W.G. Sebald: Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter, in: Sebald, Die Beschreibung des Unglücks (Anm. 27), S. 15–37; ders.: Helle Bilder und dunkle – Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke, ebd., S. 165–186.

58 Stifter, Mappe. Studienfassung (Anm. 49), S. 383: »Ja ich denke oft jetzt schon, da ich selber alt zu werden beginne, mit einer Gattung Vorfreude auf jene Zeit hinab, in der mein Enkel oder Urenkel unter meinen Spuren herum geben wird, die ich jetzt mit so vieler Liebe gründe, als müssten sie für die Ewigkeit dauern, und die dann doch, wenn sie an den Enkel geraten sind, erstorben und aus der Zeit gekommen sein werden.« Zur Memoriatopik des Erzählbeginns vgl. Mathias Mayer: Gedächtnis-Kunst. Stifters *Studien-Mappe*, in: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 3 (1996), S. 8–23.

59 Ebd., S. 388: »Es ist etwas Rührendes in diesen stummen unklaren Erzählern der unbekannten Geschichte eines solchen Hauses.« Analog zur »verworrenen« Schrift der Mappe: S. 395.

60 Ebd., S. 385 und öfter. Die aus der Erzählung verbannte Dramatik hat allenfalls in der verschwiegenen Geschichte der Dinge noch ein Refugium, in der für Stifter ungewöhnlichen anthropomorphen Semantik der Dinge ist sie gleichsam kondensiert.
61 Ebd., S. 387.
62 Ebd., S. 425.
63 Ebd., S. 535: »Sie war so einfach schön, wie das Ding, wovon sie den Namen hat; denn Margarita heißt ja in der alten Römersprache die Perle.« Zur fetischistischen Vorliebe für die Ränder des Stoffes als Übergänge zum Körper (Halsausschnitte, Ärmel- und Rocksäume) vgl. die Beobachtungen von W.G. Sebald, Versuch über Stifter (Anm. 57), S. 31f.; Zum Fetischismus der Dinge allgemein vgl. Uwe C. Steiner: »Gespenstische Gegenständlichkeit«. Fetischismus, die unsichtbare Hand und die Wandlungen der Dinge in Goethes *Hermann und Dorothea* und in Stifters *Kalkstein*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 627–653.
64 Stifter, Mappe. Studienfassung (Anm. 49), S. 576.
65 Dieses Verfahren ist dem Verfasser des Manuskripts bewusst, ebd., S. 542: »Zu den seidenen Bändern habe ich die rosenrote und blaue Farbe gewählt, weil Margarita, wenn sie an Festtagen oder an Sonntagen in großem, vorzüglich in seidenem Putze war, und die weiten bauschigen Falten des Schoßes recht schön an ihr niedergingen, vorzüglich diese Farben an den Schmuckbändern des Kleides liebte.« Selbstverständlich herrscht auch in diesem Punkt zwischen dem Verfasser Augustinus und dem sanftmütigen Obristen ein Schweigegebot, ebd., S. 543: »Er billigte es und erkannte die rot- und blauseidenen Bändlein gar wohl.«
66 Vgl. die beiden korrespondierenden Stellen zu den stummen Erzählungen der alten Dinge und der schwer zu entziffernden verworrenen alten Schrift der Pergamentmappe: ebd., S. 388 und 395.
67 Auf der Materialität der Schrift und des Pergaments wird besonders insistiert, gleichsam gegenläufig zur Hoffnung auf Heilung durch Abstraktion aus der Kontingenz des Lebens: ebd., S. 396: »überall dieselbe Schrift mit den starken Schattenstrichen und den in einander fließenden Buchstaben«, S. 397: »ein morsches zerfallendes Kalenderblatt darauf mit zerflossener entfärbter Tinte geschrieben stand«.
68 Diese Dialektik von Sammlung und Zerstreuung wird am Ende des Gelöbnisses von Augustinus als Memento mori der Schrift formuliert, ebd., S. 401: »ob schon morgen einer die Blätter auf dem Markte herumträgt, die ich heute so liebe und für so viele Zukunft heimlich in die Lade tue.« Vgl. die Parallelstelle zum Schicksal der alten Dinge: »Daß bei einer solchen Bewandtnis der Sache all die kleineren beweglichen Altertumsdinge sich nicht erhalten können, begreift sich, denn wenn es den niet- und nagelfesten nicht anders ergeht, als daß sie zerstört und zerrissen werden – was haben die zu erwarten, die in aller Welt herumkollern und ewig die Hände ihrer Eigentümer wechseln?«
69 Rilke, Briefe über Cézanne (Anm. 1), 24. Juni 1907, S. 594.

MARGRIT TRÖHLER

Die sinnliche Präsenz der Dinge

oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film

In der Schau entfaltet der Film […]
die ganze Unendlichkeit und Unausdrückbarkeit,
welche alles Daseiende hat –
gleichsam unter Glas versetzt dadurch,
dass man es nur sieht …[1]

In der ersten Blütezeit der theoretischen Reflexion über das neue Medium Film in den 1920er und 1930er Jahren lässt sich in den ansonsten sehr unterschiedlichen Positionen ein Fluchtpunkt ausmachen, der die Debatte sowohl in Deutschland als auch in Frankreich durchzieht: Hervorgehoben wird nicht nur die Sichtbarkeit und Vergegenwärtigung der Welt durch den Film, sondern die mediale Gegenwärtigkeit der Dinge. Sie führt das Versprechen einer neuen Wirklichkeitserfahrung mit sich, die auf dem doppelten Wesen des Films gründet und entsprechend zwei maßgebende Aspekte aufruft: die sinnliche Präsenz der Objekte und deren mediale Materialität.

Das Schreiben über Film, das sich in dieser Zeit der Erkundung der spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten und ihres Wirkungspotenzials widmete und immer auch der Legitimation der neuen Kunst diente – weshalb der Hang zum Essenzialistischen und zum Normativen oft unverkennbar ist –, äußerte sich vorerst noch kaum in Gesamtentwürfen, sondern in Bruchstücken: in Essays und Filmkritiken. Gemeinsam ist ihnen die Nähe zu ihrem Gegenstand, dem Film, vielleicht auch weil einige dieser frühen Theoretiker und Theoretikerinnen einen direkten Zugang zur Filmpraxis oder zu den Erneuerungsbewegungen des Theaters hatten: So etwa die Filmemacher Jean Epstein, Louis Delluc, Germaine Dulac und René Clair (wie bereits George Méliès) in Frankreich oder in Deutschland Paul Wegener und Béla Balázs, der Drehbücher schrieb, oder Herbert Jhering, der als Dramaturg, Theater- und Filmkritiker wirkte. Auch in Russland war mit Sergej M. Ejzenštejn, Dziga Vertov oder Vsevolod Pudovkin die Verbindung von Praxis und Theorie gegeben. Ich werde mich im Folgenden jedoch auf den deutschen und französischen Raum

beschränken, als einem diskursiven Umfeld für die Schriften und Filme von Jean Epstein, der hier exemplarisch für diesen Austausch stehen soll: Dies, weil ich das unausgesprochene Postulat, das sich durch sein Werk zieht und die ähnlichen ›Denkweisen‹ von Film und Theorie betrifft, die dennoch inkommensurabel bleiben, am Rande in meine Überlegungen einbeziehen möchte.[2]

Für Epstein entwickelt der Film eine Art des Denkens und sein Schreiben folgt der filmisch-›impressionistischen‹ Bewegung: In beiden Medien verteidigt er zwischen 1921 (dem Erscheinungsdatum von *Bonjour cinéma,* seinem ersten Essay; sein erster Film *Le pasteur* entsteht 1922) und 1953 (seinem Todesjahr) die Möglichkeit eines vorbegrifflichen, sinnlich-plastischen Erkennens: oder wie er es selbst formuliert, das Entstehen von »nicht kartesianischen oder besser transkartesianischen« »Denksystemen«.[3] Damit richtet er sich einerseits gegen die grammatikalische, rationale und abstrakte Logik der Sprache, andererseits gegen die vermeintlich kausale, psychologische Dramaturgie der ›klassischen‹ Narration, die das Erzählkino vom bürgerlichen Theater und der Literatur übernehme. Was an ihre Stelle treten soll, ist eine »gefühlsmäßige Unlogik«, die über jeglichen Dualismus hinausführt und, durch die »fortwährende Bewegung der Bilder verflüssigt«, immer nur eine »relative Gültigkeit« besitzt; auch der moralische Sinn wird daraus als logischer verbannt.[4] In seinen Filmen wie in seinen Essays arbeitet Epstein an der Ausdifferenzierung des Wundersamen als einer Kategorie des ›Sur-realen‹, das dem audiovisuellen Medium inhärent ist. Dabei geht er jedoch über eine mystische Vorstellung des Filmerlebens als Symbiose (als Rückgewinnung des verlorenen Objekts) hinaus und propagiert das Kino als Wahrnehmungs- und Erkenntnisapparat, der in eine neue Ordnung der Welt überführt und in sich Poesie, Wissenschaft und Philosophie (sowie eine politische Haltung der Subversion) vereint.[5]

Auch Béla Balàzs verfolgt mit seiner Ausdrucksästhetik in *Der sichtbare Mensch* von 1924 eine ähnliche Idee, wobei der romantische Aspekt einer »anthropomorphen Poetik« des Films bei ihm stärker ausgeprägt ist.[6] Und obwohl etwa Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim oder auch Louis Delluc ›rationaler‹ argumentieren, ist in all ihren Theorieansätzen die Idee vorhanden, dass der (stumme) Film das Visuelle vor das Sprachliche setze und eine Wahrnehmungsverschiebung ermögliche: dass er den Objekten der Welt durch seine Komponenten von Licht und Bewegung ihren eigenen Ausdruck verleiht, sie im Ausschnitt der Einstellung und in der Montage neu ordnet und ihre Formen im Medium verflüssigt, sie also in einen neuen ›materialen‹ Zustand überführt. Dieser erreicht jedoch keine Beständigkeit, sondern fügt sich dem immer wieder neu Formbaren, dem ewig Transitorischen. Mit dieser Auffassung ordnet sich der Film und die frühe theoretische Reflexion über das Medium in vielfältiger Weise in die Moderne ein, in eine Diskussion, die auch die anderen Künste und die metadiskursive Auseinandersetzung mit ihnen

erfasst, aber auch die neue Wissenschaft der Soziologie (allen voran Georg Simmel und in seiner Folge Siegfried Kracauer) sowie die Philosophie (etwa von Friedrich Nietzsche oder Henri Bergson) in ihren Bann zieht.[7]

Auffällig ist, dass all die ansonsten sehr unterschiedlichen filmtheoretischen Ansätze sowie die Filme, auf die Bezug genommen wird, am analogen, photographischen Bild festhalten, ja gar an der Gegenständlichkeit des Abgebildeten. Und dennoch führen sie in der neuen Art des (nicht-menschlichen) Sehens durch den technischen Apparat die »Aufkündigung begrifflicher Gegenstandsgewissheit«[8] vor Augen: Als Einzelheiten isoliert oder gar in Teile zerlegt und in einen neuen diskontinuierlichen Zusammenhang gebracht, verändert der Film die Vorstellung der Dinge der Welt, setzt sich Wahrnehmung und Denken in Bewegung. Auch wenn die einen Theoretiker den Akzent stärker auf die ›objektive‹ Aufnahmefähigkeit und enthüllende Funktion der Kamera legen und die anderen eher die gestaltende Kraft des Films (durch Großaufnahme, Kadrierung, Montage etc.) betonen, suchen sie alle einen Mittelweg zwischen einerseits dem psychologischen Realismus, der sich zusammen mit einer schematisierenden »Konfektionstechnik«, wie Kracauer es nennt,[9] in den 20er Jahren verfestigt, und andererseits den Avantgardebewegungen des abstrakten Films (in Deutschland) respektive des surrealistischen Films (in Frankreich). Dies wird unter anderem in den beiden zentralen, doch letztlich immer diffus bleibenden Konzepten der ›Photogénie‹ und der ›Physiognomie‹ ersichtlich, auf die ich noch zurückkomme. So entsteht für Epstein durch die Verbindung von »organischem« und »mechanischem Denken« eine neue Form der Subjektivität, die durch die Dinge der Welt einerseits, den Blick und die Bewegung der Maschine andererseits begründet ist.[10] Und für Arnheim produziert das Kino, das den »Darstellungs- und den Ornamentiertrieb« kombiniert, einen »stärkeren Kontakt« zwischen Bild und Zuschauern, da der Gegenstand, der auf »gemeinsame Erlebnisse und Kenntnisse der Menschen« beruht, sich durch die »Besonderheit der Einstellung« »stärker aufdrängt«.[11] Die Verschiebung der alltäglichen Wahrnehmung, deren ›Verfremdung‹ und ›Entautomatisierung‹ (in Sinne der ›ostranenie‹ der russischen Formalisten) beinhaltet in der modernistischen Selbstreflexivität den medial vermittelten Bezug zur Wirklichkeit des »Daseienden«: »gleichsam unter Glas versetzt, dadurch dass man es nur sieht« (wie Musil in der eingangs zitierten Passage vertritt). Denn letztlich soll in der Verbindung des Konkreten und des Abstrakten ein ›Vexierbild‹ entstehen, das zwischen dem Raum und der Fläche, zwischen dem gegenständlich Vertrauten und dem sinnlich Medialen changiert (Arnheim) oder die Eindrücke der Realität durch den »unpersönlichen Stil« des Apparats in einen affektiv-aktiven, traumähnlichen Zustand überführt (Epstein).[12] Wenn sich die Sichtweisen der beiden Autoren auch nicht decken (für Arnheim soll der Film primär belehren, die Zuschauer neu sehen lernen; für Epstein muss er ihn zuallererst emotional berühren), nähert sich

dennoch für beide die filmische Bewegung ›dem alltäglichen Denken‹ als einem Fluss von formalen Analogien an.[13] Unschwer lässt sich in einigen der erwähnten Aspekte die Idee des ›Lebensstroms‹ erkennen, die je in ihrer Weise bereits Simmel und Bergson entwickelten, indem sie die Entäußerung des Lebens in den Dingen beschrieben als notwendige »Selbstentfremdung« des modernen Menschen, die zu einem neuen Bewusstsein führt.[14] Die frühe Filmtheorie in Deutschland und Frankreich ist denn auch stark von diesen beiden Denkern beeinflusst.[15] So sieht etwa der Kunsttheoretiker Elie Faure im Kino eine kosmische Dimension verwirklicht:

> une solidarité de la réalité la plus étroitement concrète et de l'imagination la plus sensible. [Une] sorte de vie dynamique des rapports entre les formes, qui est comme l'écho visuel des aveux réciproques qu'elles échangent et qui transforme mécaniquement pour ainsi dire en poème cosmique le drame le plus invisible et le moins soupçonné jusqu'ici de la faim ou de l'amour.[16]

Grundlage dafür ist sein Konzept der »cinéplastique«: Der Film ist »Architektur in Bewegung«, die sich »im dynamischen Gleichklang mit dem Milieu und der Landschaft, aus denen sie entsteht und in die sie versinkt«, befindet.[17] Und Fernand Léger propagiert einen neuen Realismus des »plastischen Objekts«, das – sei es ein Gegenstand oder ein Körperteil – durch Licht und Bewegung eine unabhängige »Persönlichkeit« erlangt und alles Menschliche dezentriert.[18]

Dennoch: Das »reine Kino«, das ihnen vorschwebt – der Ausdruck aller Dinge in den Begriffen der Bewegung –,[19] ist nicht grundsätzlich ›antinarrativ‹, wie oft angenommen wird;[20] die Argumente richten sich zwar vehement gegen die aristotelische Dramaturgie des Theaters und der Literatur, und allgemein bleibt das Narrative neben dem Interesse für das genuin Kinematographische sekundär. Doch Epstein, dessen Filme durchgehend erzählend bleiben, bekräftigt: »Toute l'idéologie qu'embrasse le cinema, reste toujours essentiellement dramatique«.[21] Dafür muss aber auch das Erzählen neue Formen annehmen, denn die plastischen Objekte sollen in ihrer Umgebung verankert sein, in der Handlung sowie in der Bilderkette, in denen sie eine Funktion besitzen oder umgekehrt: in denen sie aus sich heraus sinnstiftend wirken. In diesem Sinne vertritt Epstein: »Je désire des films où il se passe non rien, mais pas grand'chose«, denn: »Il n'y a pas d'histoires. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des *situations*, sans queue ni tête; sans commencement, sans milieu, et sans fin; sans endroit et sans envers; on peut les regarder dans tous les sens; la droite devient la gauche; sans limites de passé ou d'avenir, elles sont *le présent*.«[22]

In der Präsenzform des Films, in der sich zwischen Zeichen und Bezeichnetes das (bewegte) Mediale schiebt, das sie miteinander verzahnt,[23] in der die Reversibilität von Zeit und Kausalität, die Dehierarchisierung der Wahrnehmung und der Werte möglich werden, sollen Objekte und Menschen gleichgestellt sein, eingebettet in

Jean Epstein, La glace à trois faces *(Der dreiflügelige Spiegel, F 1927)*

»Situationen«, ob im mechanisierten Leben der Stadt oder in der Natur. Wie es Herbert Tannenbaum bereits 1913/14 ausdrückt: »Die Schattenhaftigkeit ihres Wesens setzt die Menschen des Kinos in eine völlige Einheitlichkeit zu allen Dingen der Erscheinungswelt.«[24]

Als ästhetische Konfiguration wird diese Dezentrierung des Menschen in unterschiedlicher Weise in der filmischen Einstellung umgesetzt und der neue Blick auf die Welt erfahrbar gemacht, ohne dass der Handlungsfluss aufgehoben wird: durch das synekdochische Fragment eines Körperteils in der Großaufnahme, durch die Dominanz von Objekten, die das Geschehen in der Szene fast verdecken oder die gewohnten Größenverhältnisse verschieben, durch ›Dekadrierung‹, wenn die menschliche Figur aus der Bildmitte gerückt und in die »Situation« integriert erscheint. In der Kette solcher einzelnen Situationen entsteht sodann ein episodisches, elliptisches Erzählen.

Robert Siodmak, Curt Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann, Menschen am Sonntag *(D 1929)*

Ich möchte nun die beiden untrennbaren Aspekte der medialen Gegenwärtigkeit der Dinge vertiefen: einerseits die plastische Präsenz der Objekte, die den Menschen zum »Requisit« macht (wie es unter anderen Rudolf Arnheim oder auch Walter Benjamin verlangen), und andererseits die mediale Materialität, die nach Epstein in der »intelligenten, empfindsamen Maschine« entsteht und im Filmerleben der Zuschauer ihr aktives Echo findet. In seinem Denken verbinden sich Ästhetik und Rezeption in einer vitalistischen oder unanimistischen[25] Philosophie: Die exakt ausgewählten, reduzierten und beweglichen Einstellungen[26] und die »mechanische Sensibilität«[27] des Films fließen zusammen in der emotionalen, psychischen und intellektuellen Aktivität der Zuschauer. Und führen – indem dabei das Künstlersubjekt nahezu umgangen wird – zu einer neuen Subjektivität.

Die Präsenz der Dinge oder die plastische Dimension der Welt

Ob beeinflusst von der Kunst des Impressionismus und der Philosophie Bergsons oder von der Ästhetik des Expressionismus und der Soziologie Simmels, in den frühen Theorien zum Film wird in Frankreich wie in Deutschland die Plastizität der Objekte, die durch die Beweglichkeit des Mediums und dessen Multiperspektivität entsteht, als ein neuer Blick auf die Welt gefeiert. Dieser äußert sich in der mechanischen, jedoch enthüllenden Wiedergabe des real Vorgefundenen durch die Kamera, in der Wahl des Ausschnitts und des Aufnahmewinkels und vor allem durch die Großaufnahme, alles Aspekte, die das ›Spektakuläre der Welt‹ akzentuieren; ebenso offenbart er sich in der Montage, die aus der Diskontinuität der einzelnen Einstellungen eine ›subjektive‹, irreale und irrationale Kontinuität erstellt: Phantomartig entsteht eine neue Realität in der Imagination der Zuschauer.[28] Die Konzepte, mit denen man danach strebt, die mediale Wahrnehmbarkeit der modernen Welt zu fassen, heißen in Frankreich ›Photogénie‹ – hauptsächlich vertreten durch Delluc und Epstein – und in Deutschland ›Physiognomie‹ – hauptsächlich bei Balázs. In beiden Fällen werden die spezifischen Eigenschaften des Mediums in der affektiven Teilnahme der Zuschauer ergründet oder besser eingekreist, denn wie alle Objekte des Begehrens entziehen sich diese Konzepte immer wieder der Kenntnis und der Definition und nähren in fast schon euphorischer Weise das essayistische Schreiben (im Sinne der ›écriture‹, wie sie später Roland Barthes verstehen wird, als einem befreienden Akt der Arbeit an der Sprache). Somit versucht man – im Zuge der allgemeinen Sprachskepsis, die seit dem fiktiven Chandos-Brief von Hugo von Hofmannsthal von 1901 einen großen Teil der deutschsprachigen Literaturszene (und nicht nur diese) bestimmt – durchaus bewusst und selbstkritisch, mit der Idee des »Unaussprechbaren«,[29] die sich als Empfindung äußert, der geronnenen Begrifflichkeit der Sprache auszuweichen und dennoch schreibend, das zu skizzieren, was sich im Kino ebenfalls dem rationalen Denken verschließt: die Auflösung feststehender Formen und Hierarchien in einer veränderten Wahrnehmung der Dinge. Auch wenn das Konzept der ›Physiognomie‹ eher die neue Sichtbarkeit betont, die allen Objekten inhärent ist und »eine notwendige Kategorie unserer Wahrnehmung« darstellt,[30] während sich »als Material der Photogénie« nur bestimmte Objekte eignen,[31] und diese als außerordentliches Moment erst durch die filmische Gestaltungsweise und Bewegung entsteht,[32] so sind die Qualitäten der ›Visibilität‹ respektive des ›Visuellen‹ Teil einer neuen Ordnung der ›Oberfläche‹, die nur dem Filmerleben eignet.[33] Die Sichtbarkeit der so gearteten Welt und jene des filmischen Mediums wirken also in beiden Konzepten zusammen, um in der dreifachen Bewegung des Films – durch die Objekte im Bild, die Kamerabewegungen sowie durch die Montage – die mediale Stofflichkeit der Leinwandwelt entstehen zu lassen, in der sämtliche Kategorien

in Bewegung geraten. Und obwohl die Debatte zum Stummfilm dominant auf die visuelle Wahrnehmung ausgerichtet ist, wird der Film als synästhetische Kunst verstanden, die Literatur, Theater und Malerei übersteigt, weil sie in der »Kraft der Bildwirkung«[34] alle anderen in sich vereint, wie Balázs vertritt, oder: indem sie die Eigenschaften der anderen Künste in die Bewegung einer »visuellen Idee« umsetzt, wie es Germaine Dulac ausdrückt,[35] und in ihrer sinnlichen Adressierung »le perpétuel mystère de l'univers« entdecken lässt, wie Epstein (der hier auch den Ton einbezieht) schreibt.[36] Photogénie und Physiognomie sind somit Substanz und Effekt des Kinos.

Auch bei anderen zeitgenössischen Theoretikern, deren Suche nach dem nichtsprachlichen Erkenntnis- und Wirkungspotenzial der ›abbildenden‹ Medien sich in einer eigenen Begrifflichkeit kristallisiert, sind ähnliche Gedanken präsent: Sei es im »Optisch-Unbewussten« bei Benjamin, das sich in Gesten, Posen, Blicken und Attributen einschreibt und das von bloßem Auge nicht Sichtbare in der Photographie enthüllt, die aber letztlich erst durch ihren »konstruktiven« Blick »eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet«;[37] sei es ähnlich bei Kracauer, für den der Film die Aufgabe hat, das, was sich »der Beobachtung unter normalen Bedingungen« entzieht, »aufzudecken« und »uns durchs Dickicht materiellen Lebens« zu führen, die »Oberfläche der Erscheinungen« auszuloten;[38] oder sei es, anders gewichtet, bei Germaine Dulac im »Rhythmus« des »Lebens«, den das tänzerisch-musikalische Spiel von Bewegung und Licht hervorbringt und der Menschen wie Dinge einbindet.[39] Dabei zieht sich durch die Debatte in Deutschland ein weiteres Spannungsfeld zwischen Neuer Sachlichkeit und Neuem Sehen, das, wenn es sich auch nicht einfach mit ihren Positionen zum Film deckt, in Kracauer respektive in Arnheim zwei indirekte Vertreter findet.

In all diesen Schriften sind Ansätze zu einer Objekttheorie enthalten, die ein neues Verhältnis zu den Alltagsgegenständen durch den Film propagieren und die Dezentrierung des Subjekts als Befreiung feiern. Die Forderungen, die dabei an das Kino gestellt, und die Schlüsse, die daraus gezogen werden, sind bei den verschiedenen Autoren bei weitem nicht dieselben, jedoch sind in unterschiedlicher Gewichtung in all diesen theoretischen Ansätzen das Schauen und das Sehen, das Sinnliche und das Intelligible in einer solchermaßen ›realistischen‹ Leinwandwelt von Anfang an untrennbar miteinander verschmolzen.[40]

Für den Philosophen Jacques Rancière erbt das Kino diese ästhetische Geste der Moderne von den realistischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts in Literatur, Malerei und Photographie.[41] In gesteigertem Maße gilt für den Film, dass er ein Bild entwirft, das einerseits verweist, also in einer bestimmten Weise referenziell ist, das andererseits sein Objekt in eine andere ›Tonart‹ transponiert, ihm so eine Alterität und eine neue Materialität verschafft und ihm multiple Ausdrucks- und Bedeutungsebenen eröffnet.[42] Die spezifische Evidenz des analogen, bewegten

Bildes bekräftigt und intensiviert einen historischen Wandel in der realistischen Bildproduktion, in dem sich das Verhältnis von Sicht- und Sagbarem sowie von Sicht- und Unsichtbarem verschiebt und der nach Rancière eine »Entstellung der Ähnlichkeit« bewirkt.[43] Diesen Wandel macht der Autor an der Beziehung zu den Dingen fest, die auch die Darstellbarkeit des menschlichen Körpers in ihren Bann zieht. In den Positionen, die Rancière skizziert, bestätigt sich das, was Michel Foucault parallel dazu für die Naturwissenschaften festhält: dass die Zeichen an der Wende zum 19. Jahrhundert ihre Transparenz verlieren; an der Oberfläche der Dinge angesiedelt, werden sie dunkel, ihre Bedeutung erscheint rätselhaft.[44] Der stabile, kodierte Bezug zwischen Dargestelltem und Darstellung löst sich auf, und es geht nun darum, die stumme Sprache der Dinge – oder auch Körper – selbst einzufangen. Für Rancière wird so erstens der Ausdruck in die Dinge verlagert, die es zu dechiffrieren gilt; zweitens gibt es die reine Präsenz der Dinge, die sich als nicht-eloquenter Ausdruck ostentativ ausstellt; und drittens tritt das Materiale der Dinge durch den Stil – etwa im Pinselstrich des Impressionismus – und durch die mediale Transformation als Präsenz in den Vordergrund.[45]

Dadurch entsteht auch eine symbolische ›Transposition‹ der Dinge und Körper in eine Wirklichkeit des Bildes: Rancière nennt diesen Prozess »Metamorphose«.[46] In jedem Fall wird dabei die klare Zuordnung von Bedeutung verunsichert und an die Oberfläche, in die instabile Materialität getragen, was zur vielfältigen Bedeutsamkeit der ›Zeichen‹ in der medialen Gegenwärtigkeit führt. Die Gedankenfigur der Befreiung des Blicks von allen Konventionen, die bereits bei Rousseau zu finden ist,[47] bringt die Erkenntnis, dass die Bedeutung sich ›nicht hinter‹ den Dingen versteckt, in einer vorgefassten Idee oder in einer nachwirkenden Transzendenz; jedoch ist sie auch an der Oberfläche nur mehr oder weniger transparent – es sei denn, sie wird von außen in die Dinge hinein projiziert, wodurch diese ›lesbar‹ werden: Denken wir nur an die physiognomischen Theorien (etwa von Lavater), in deren Dienst die Photographie trat, um ganze Galerien von Verbrecher- oder Rassentypen zu erstellen.

Im Film und in der Filmtheorie geraten nun auch diese äußeren Formen und Kategorien in Bewegung, das heißt die medialen Dinge selbst sind nie stabil: Der Film ist kein Abbild, sondern er lässt die bisher unerkannte Körperlichkeit der Dinge hervortreten und macht im Gegenzug dazu den menschlichen Körper – durch die Großaufnahme, die Montage: die vielfältigen Perspektiven und die Bewegung – zum plastischen Objekt. Dieses wird durch die materiale Natur des Mediums, durch die »Metamorphose«, zum undurchsichtigen Zeichen und also selbst zum Ding, als Oberfläche und Präsenz. Dadurch erhält es eine neue »Persönlichkeit«, eingeordnet in die Welt der anderen Dinge, wie dies Léger 1926 fordert.[48] Und Walter Benjamin schreibt 1936 nicht weniger programmatisch: »Wenn der Schauspieler zum Requisit wird, so fungiert auf der anderen Seite das

Requisit nicht selten als Schauspieler […] So ist der Film das erste Kunstmittel, das in der Lage ist zu zeigen, wie die Materie dem Menschen mitspielt. Er kann daher ein hervorragendes Instrument materialistischer Darstellung sein.«[49] Auch für Kracauer hat der Schauspieler nicht mehr als ein »Objekt unter Objekten« zu sein: »Die Ganzheit seiner Person ist nicht länger unverletzlich. Teile seines Körpers können mit Teilen seiner Umgebung zu einer bedeutungsvollen Figur verschmelzen, die plötzlich aus den vorüberziehenden Bildern physischen Lebens herausragt.«[50]

Der filmische Umgang mit den Objekten betrifft die Gegenstände und die Darstellung von Menschen gleichermaßen. Das mechanische Auge der Kamera dient in diesem ganzen Prozess als Erkenntnisinstrument, das im Sinne der Sache gestaltend wirken muss, denn das Kino soll, wie es Kracauer 1926 formuliert, »radikal auf eine Zerstreuung abzielen, die den Zerfall entblößt, nicht ihn verhüllt«.[51] Es sollen die »Entzauberung der Welt« – von der Kracauer, ähnlich wie Georg Lukács und Max Weber, spricht – und die »geistige Obdachlosigkeit« des modernen Großstadtmenschen aufgezeigt werden. Diese sieht er keineswegs negativ, sondern »als adäquaten, für Vernunft ›durchlässigen‹ Bewusstseinszustand des modernen Menschen überhaupt«, wie Jörg Schweinitz herausstellt.[52] Da der Mensch nicht mehr dem mystifizierenden Glauben an die Einheit der Welt unterworfen sei, sei die Erkenntnis der Situation eine Notwendigkeit: Der Film wird durch seine gesteigerte Wahrnehmung der flüchtigen Erscheinungen der Wirklichkeit ein Instrument zur Selbsterkenntnis. In diesem Gedanken Kracauers schwingt die Skepsis des modernen Intellektuellen mit, die schon bei seinem Lehrer Simmel präsent ist und ähnlich auch Walter Benjamins Denken prägt. Dennoch sehen sie in der technischen Errungenschaft und den ästhetischen Möglichkeiten des Films ein Angebot, den »Schock der Moderne« (Baudelaire), den die radikal veränderte, »verdinglichte« Alltagswelt hervorruft, zu verarbeiten – ohne blinde Flucht: die neue ästhetische Wahrnehmung übersetzt den »Fluss des Lebens«, »der natürlich identisch ist mit abschlusslosem, offenem Leben« und der »vorwiegend ein materielles Kontinuum ist, obgleich er definitionsgemäß auch in die geistige Dimension hineinreicht«: »Dieser Strom«, so Kracauer in Bezug auf einen Film von Griffith, »ist es auch, der den ›Flaneur‹ so *verzaubert* oder ihn gar erst ins Leben ruft. Der Flaneur ist berauscht vom Leben der Straße – einem Leben, das immer wieder die Formen auflöst, die es zu bilden im Begriff ist.«[53]

Die Auflösung der Zentralperspektive, die Vervielfältigung des Standpunktes und der räumlichen Ansichten, die Dezentrierung des Menschen und die Zentrierung auf die Objekte, kurz: das enthierarchisierte Sehen, das das Kino als moderne Erfindung vorführt, wird grundsätzlich als Befreiung empfunden: Es birgt bei allen frühen Theoretikerinnen und Theoretikern das ›Potential‹, die Menschen über das Filmbild zu einem neuen Bewusstsein zu führen.

Selbst für Balázs, der sich ebenfalls in die Tradition Simmels stellt, jedoch stärker das romantische Erlösungsprinzip aus dessen Lebensphilosophie adoptiert und entwickelt, ist die ersehnte kosmische Verschmelzung mit den Dingen, nur auf ›Distanz‹ – über das Auge – möglich.[54] Zwar verringert sich durch die Beseelung der Dinge – im Register des Vorsprachlichen – die Kluft zwischen dem modernen Subjekt und der alltäglichen Wirklichkeit, ist die Aufhebung des Abgrunds zwischen Subjekt und Objekt im Film angelegt. In seiner Objekttheorie kann man sogar deutlich den Wunsch nach Rezentrierung herauslesen, da letztlich doch der Mensch das Maß aller Dinge darstellt: »Das Milieu wird zur sichtbaren ›Aura‹ des Menschen, zu seiner über die Konturen erweiterten Physiognomie.«[55] Dennoch bleibt auch bei diesem Autor die skeptische Grundnote bestehen, denn »[u]nsere tiefe Sehnsucht nach Echtheit aber ist unsere Sehnsucht nach dem Nichtsein«. Und so folgert Hanno Loewy, dass »gerade die Sehnsucht nach Identität, nach Aufhebung des Ichs […] immer wieder nur neue Konstruktionen, neue Bilder hervorbringt, Distanz herstellt«.[56] Nur so eröffnet der Film ein neues Verhältnis des Menschen zur Umgebung, des Menschen zu sich selbst und zum Anderen und führt den Künstler wie den Zuschauer, der sich (bei Balàzs) als Schöpfer fühlen kann, zum Bewusstsein.[57]

Die mediale Materialität und die Subjektivität der Maschine

Das (sich) Erkennen im Kino ist auch für Jean Epstein ein zentraler Aspekt: Er argumentiert – stärker als etwa Kracauer, jedoch ähnlich wie Balázs – auf der emotionalen und vernunftkritischen Ebene, auf der der Film seine Zuschauer direkt und spontan erreiche, sie neu sehen und hören und also auch neu denken lehre, denn: »la raison finit toujours par s'étrangler elle-même«.[58] Neben der neuen Sichtbarkeit des Konkreten, sozusagen als deren Bedingung und gleichzeitig als deren Konsequenz, führt der Film auch für Epstein über die Repräsentation der Alltagsgegenstände hinaus in die haptische ›Erfahrung‹ der Dinge: »Je regarde, je flaire, je palpe.«[59] Der Filmstreifen ist nur ein Relais zwischen der Quelle der bewegten Energie der Gesten und Objekte und dem Kinosaal, schreibt Epstein, doch mit der Großaufnahme tauche der Zuschauer – der in den frühen Schriften vor allem der Autor selbst ist – direkt ins Geschehen auf der Leinwand ein. Die Großaufnahme soll einen neuen Blick auf die Dinge etablieren: »Non les points de vue recommandés, les horizons du Touring Club, mais des détails naturels, indigènes et photogéniques.«[60] Diese wirken auf die Emotionen ein, transformieren sie, lassen sie überhaupt erst entstehen. Ähnlich findet für Arnheim im »Gegeneinanderspiel von Gegenstand und Darstellungsmaterial«, das die Wirklichkeit formt und das Material deutet, der besondere »Kontakt« des Filmbildes zu seinem

Zuschauer statt.[61] Und für Victor Šklovskij gibt uns der Film »ein Empfinden für das Ding […], ein Empfinden, das Sehen und nicht Wiedererkennen ist«.[62] Epstein geht noch einen Schritt weiter, wenn er ein Gesicht, in dem jede Wimper das Leiden ›verkörpert‹, in einer solchen Nähe wahrnimmt, dass »si j'étends le bras, je le touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous; je le mange. Il est en moi comme un sacrement.« Und diese »maximale Sinnesschärfe des Visuellen« (»acuité visuelle maxima«) im Augenblick des Filmerlebens ist für ihn die »unabdingbare Gegenwärtigkeit des Verbes verstehen« (»impératif présent du verbe comprendre).[63]

Es ist das mechanische Auge, das in der ›medialen Erfahrung der Dinge‹ das Erkennen durch Sinnlichkeit ermöglicht; für Epstein trägt es eine Idee außerhalb des Bewusstseins des Künstlers, der darauf reduziert wird, Auslöser zu sein.[64] Doch die Zuschauer nehmen diese »Idee einer Form« wahr als »transformation double, ou plutôt ainsi se multipliant, élevée au carré«.[65] Durch die Montage wird die »besondere Sensibilität«, die die Einstellung durchdringt, noch einmal neu kombiniert, umgeformt und in einen diskontinuierlich-kontinuierlichen Fluss gebracht: »d'où résulte une sorte d'activité psychique, de vie subjective, qui prépare et, par là-même, oriente le travail intellectuel de l'homme«.[66] Epstein entwickelt explizit den Wirkungsaspekt des Films und richtet, vor allem in den späteren Werken, seine Ausführungen verstärkt noch auf die Rezeption aus. Der Apparat an sich kann weder denken noch empfinden, doch er generiert Gefühle und Wissen, ist ›Medium‹: Erst der Zuschauer (denn dieser oder diese ist hier mit »l'homme« gemeint) kann durch seine »Leidenschaft zu leben«, die »Substanz der Realität« (die immer schon narrativ und medial gebunden ist) wahrnehmen, in sie eintauchen: Einzig im Schmerz sei die menschliche Empfindsamkeit maximal und authentisch verkörpert, weil dieser den Zuschauern jeglichen Zweifel an ihrer Existenz entzieht und gleichzeitig unabdingbar ist für die Erfahrung der Dinge, denn er ist »la seule objectivité incontestable à l'état absolument subjectif.« Der Schmerz entsteht wohl dadurch, dass die Realität nie erreichbar ist (»ces larmes des choses nous restent trop lointaines, trop obscures, trop médiatement connues« – das heißt symbolisiert), doch kann auch diese Erkenntnis einzig medial vermittelt spürbar werden, durch den Apparat, der uns dem Empfinden näher bringt und uns in der filmischen Bewegung eine neue Art des Denkens lehrt.[67]

Der kinematographische Realismus bestimmt für Epstein die hybride Natur des Films; zugleich extrovertiert und introvertiert, materiell und immateriell, kombiniert er in einem ihm eigenen Zwischenraum physische und psychische Realitäten und lässt im Arrangement der traumähnlichen, materialen Analogien, in den »unlogischen« oder »paralogischen« Verbindungen des »affektiven Lebens«

zwischen den Bildern sowie in den Brüchen und Lücken das Subjekt sich selbst erkennen:[68] als ein Bewusstsein, das schmerzt, weil das Subjekt sich selbst nie genügt. In seiner Auseinandersetzung mit dem abendländischen Dualismus und insbesondere mit Descartes, vertritt Epstein somit:

> Le moi, lui aussi, se manifeste surtout, sinon uniquement, par ses défaillances, par ses difficultés, ses lacunes, chaque fois qu'il ne parvient pas à s'accomplir, là où il ne lui est pas donné de se réaliser. Alors apparaît la conscience, c'est-à-dire la douleur, la souffrance de ne pas être assez. Je pense donc je ne suis pas. L'être est fort mêlé de non-être. Je pense donc je ne suis pas ce que je tends à être. Toute conviction d'exister s'appuie d'abord sur ce qui n'existe pas.[69]

Auch wenn der Film hauptsächlich innere Bilder aktiviert und produziert, somit durch die affektive Teilnahme der Zuschauer letztlich – metonymisch gesprochen – als psychische Maschine funktioniert, gilt: » *Je pense = Je suis* n'offre qu'une faible prise à la critique, mais l'interprétation en est vicieuse, qui postule l'être en dehors de la pensée d'être. Penser ne suffit pas à prouver qu'on soit quelque chose d'autre que l'idee d'une existence. Je pense donc je puis penser que je sois. Que je sois quoi? *rien de plus que la pensée qui me pense* comme le produit aléatoire d'un long jeu de possibles.«[70]

In dieser anti-idealistischen Position (Epstein setzt sich wiederholt von der Philosophie Kants und des Neokantianismus ab) lassen sich wie in einem Echo einige Aspekte des Denkens von Henri Bergson und vor allem von Gaston Bachelard ausmachen. Der dynamische Erkenntnisbegriff, der die Schriften von Epstein durchzieht, gründet, wie bei diesen, auf der wiedergewonnenen Naivität des Subjekts gegenüber den Erscheinungen der Welt und deren Erschließung durch die Bilder (die sinnliche Präsenz der Dinge im Schreiben respektive im Film), die ein affektiv beteiligtes Subjekt fordert; zugleich beinhaltet er eine ›konstruktivistische‹ Position, in der die Erkenntnis durch die mittelbare Erfahrung die Suche nach dem Unmittelbaren ablöst und dieses als Absenz (als Negatives der Existenz) bezeichnet.[71] – Die grundlegende Funktion des menschlichen Geistes sei die eines Spiegels, der gleichzeitig eine unbewusste Rechenmaschine ist: der intellektuelle Mechanismus bringt die Welt hervor, als »*made in human mind*«.[72] Dieser Geist (oder Verstand), seiner selbst nicht gewiss und inkonsistent, ist in seinen Bemühungen, die Welt zu ordnen und zu deuten, jedoch beschränkt und nährt sich vor allem aus sich selbst, in dem Sinne, dass er uns nur das Funktionieren der intellektuellen Maschine als solcher vorführt, wenn er seine rationalen Formen in der Realität verdoppelt sieht, sie als Parallelen vorfindet und sich bestätigt fühlt.[73] Die Realität aber ist vielgestaltiger; dennoch ist sie nicht absolut, keine permanente Wesenheit, sondern nur Funktion in einem Netz von Relationen: Ein Objekt besitzt eine funktionale und relative Existenz; dahinter gibt es nichts, also keine Substanz,[74] denn jede Erscheinung ist ein Produkt der (filmischen) »Erfahrung«,

die die Objekte »denaturiert«, sie aber auf diese Weise aus dem Bereich des Virtuellen in den des Aktuellen überführt.[75]
Epstein verwehrt sich mit dieser Haltung dem reinen Idealismus wie dem reinen Materialismus. So vertritt er, ganz im Sinne Bachelards, die Haltung: Erst wenn das Denken der Wissenschaften – und zwar der Natur- wie der Geisteswissenschaften – sich den beweglichen Formen und den relativen Beziehungen der multiplen Realität anpasst, wird es selbst immer komplexer und multipler und kann das (intersubjektiv) Denkbare erweitern, indem es das Materielle und das Immaterielle in ein und dasselbe Modell der möglichen Erscheinungen einpasst und seine Instrumente unablässig verändert und entwickelt: »Les instruments, en multipliant la pensée, ont multiplié le réel.« Doch auch diese neuen Realitäten »gardent quelque chose du caractère imaginaire des mythes auxquels elles succèdent«.[76] In diesem Doppelspiel situiert sich auch das Kino (und in einem Versuch der Angleichung ähnlich das essayistische Schreiben von Epstein), das sich als Instrument der poetischen Imagination komplementär zu den Wissenschaften verhalte und aktuell das beste, wenn auch nicht das einzige Instrument sei, um dieses bewegliche Denken, das sich in den Bahnen der sinnlichen Wahrnehmung vollzieht, vorzuführen.[77] So besitzt der Film für die anti- oder eben besser transkartesianische Philosophie die unverzichtbare Rolle eines »appareil vulgarisateur«, der den Massen auf spielerische, traumähnliche Weise zeige, wie festgefahrene Kategorien sich verflüssigen und neue Verbindungen zwischen den Elementen sich etablieren können: Er übersetze damit ein Denken, wie es die Relativitätstheorie oder die Quantenphysik erfordern.[78]
Als unpersönliche Maschine, als »pensée inhumaine« eines »système d'interprétation insconscient et automatique«[79] besitzt der Kinematograph die große Kraft, ungewohnte Erscheinungen des Wirklichen zu produzieren, sie wissenschaftlich zu entdecken und magisch zu vergrößern, und in der flüchtigen Bewegung die Energie in den Dingen, den »Rhythmus des Lebens« zu aktualisieren, zu potenzieren: um neue Bezüge zu schaffen zwischen den »figures du monde [qui] ne restent pas semblables à elles-mêmes«.[80] Durch seine materiale Imagination erzeugt der Film eine immaterielle Realität, die die wirkliche und grundlegende Bewegung ist, auf und mit der das Denken das Netz von Relationen erstellt.[81] So vertritt Epstein: »L'idéalisme nouveau [machiniste et relativiste] prétend que la substance est un produit *réel* de la pensée«.[82]
Was die Gleichheit aller Dinge im Film bewirkt, ist, dass der Pluralismus des Wirklichen in der filmischen Multiplikation und Übertragung keine Unterscheidung zwischen den Elementen zulässt: Sie alle besitzen dieselbe Qualität und diese ist rein quantitativ, immer zählbar, denn »L'essence, suggèrent nos instruments actuels, est idée de nombre en mouvement.«[83] Die immaterielle Materialität der ›filmischen Bewegung‹ ist der gemeinsame Ausdruck aller Formen, führt sie in

eine nie dagewesene Einheit, eine Synthese von Raum und Zeit, die ein flüchtiges Gleichgewicht darstellt und grundsätzlich variabel bleibt, und macht aus den so verflüssigten Größen von Materie und Geist »des modes interchangeables«:[84]

> La transmutation de l'inerte en vivant, du minéral en végétal, d'une qualité spécifique en une autre, résulte d'une accélération ou d'un ralentissement de mouvement, d'une augmentation ou d'une diminution de vitesse, de quantité relative au temps. C'est par une multiplication de leurs propres mouvements fonctionnels, que la pensée devient matière, que la matière devient organisme, que la réaction bio-chimique devient pensée.[85]

Das Kino als Mechanismus, als Instrument der Erfahrung, als »dispostif expérimental, qui construit, c'est-à-dire qui pense, une image de l'univers«[86] bringt im Augenblick des Filmerlebens durch die synthetische Kraft der Bewegung und die emotionale Beteiligung der Zuschauer eine zweite Realität hervor, eine »zweite Vernunft«, »dans laquelle la pensée […] se reconn[aît] enfin une valeur purement problèmatique«.[87] In dieser ›Metamorphose‹ entwirft der Film, der – in Analogie zu Bachelard[88] – als transindividuelles Produkt einer »materialen Imagination« bezeichnet werden kann, eine neue Ordnung, ein »anti-univers«, wie es Epstein nennt:[89] Die Vorstellung, die sich darin als bedingungsabhängige verwirklicht, »résulte de l'application d'un système de désorganisation de la commensurabilité dans l'espace comme dans le temps«:

> Est-ce seulement une bizarrerie fortuite, qu'un appareil de structure hautement rationnelle donne, en résultat de son activité, des produits remarquablement irrationnels? qu'il manifeste comme une pensée qui échappe à la raison et la contredit? Il semble que non; il semble que, dans tous les domaines et dans tous les cas, dans l'inorganique comme dans l'organique, dans la matière comme dans l'esprit, et [de] celle-là à celui-ci, la règle absolument générale de la complication rationnelle soit de tendre vers l'irrationnel, vers l'indéterminé, vers l'insaisissable de la personnalité et de l'âme, vers *l'illusion de la liberté*.[90]

So liegt »das Denken, das mich denkt«, von dem oben die Rede war, in der Maschine begründet (und es scheint fast so, als würde diese auch Epsteins Schreiben über Film hervorbringen). Wenn die transindividuelle Denkmaschine des Films verunsichert und individuellen Schmerz hervorruft über die Unzulänglichkeit des Subjekts, dann entsteht an der Grenze zum Nichtsein ›Subjektivität‹. Nicht dass man sich im Film wiedererkennt, sondern dass man sich erkennt – als sich Verlierendes und als emotional Denkendes – macht die Errungenschaft des Kinos für Epstein so wertvoll: »Mais je ne sais pas qui je suis. Or, peut-on soutenir, comme une évidence, qu'on est, quand on ignore qui on est?«[91] Epstein beantwortet diese Frage positiv. Die eigenen Abgründe zu erforschen, provoziert zwar ein Schwindelgefühl und Schmerz,[92] doch die euphorische Note ist unverkennbar: Die Energie der Bewegung nährt den »appetit d'apprendre« und sie verspricht Trost

für das moderne Subjekt »par la suppression du relais de l'abstraction verbale entre la chose hors du sujet et la représentation sensible de la chose dans le sujet«.[93] Das dezentrierte Subjekt, das selbst nur in seinen polyphonen Fragmenten existiert und sich in der sinnlich materialen Erfahrung der Dinge aufzulösen trachtet,[94] jubiliert in der medialen Gegenwärtigkeit der flüchtigen Filmbewegung und ihrer synthetischen Kraft: »Nous avons le sentiment d'être le perpétuel présent, que le temps traverse, venant de l'avenir, s'en allant vers le passé. Tantôt nous nous sentons, nous, vivre du passé vers l'avenir, à travers le présent.«[95]

Ähnlich wie bei Bachelard kann einzig die ›mediale‹ Erfahrung der Dinge, die poetische Imagination, die das Denken, das mich denkt, das Denken in Aktion im Präsens und in der Präsenz vorführt, den epistemologischen Bruch des Subjekts für dieses wahrnehmbar und erkennbar machen und dadurch die »*Illusion* der Freiheit« hervorrufen. Was für Epstein letztlich nur das Kino vermag, spricht für Bachelard auch aus dem Material der Sprache eines – wie wir es heute nennen würden – performativen ›Subjekts‹: »Ces correspondances des images à la parole sont les correspondances vraiment salutaires. La consolation d'un psychisme douloureux, d'un psychisme affolé, d'un psychisme évidé sera aidée par la fraîcheur du ruisseau ou de la rivière. Mais il faudra que cette fraîcheur soit *parlée*. Il faudra que l'être malheureux parle à la rivière.« Denn: »L'imagination est un *bruiteur*, elle doit amplifier ou assourdir. Une fois l'imagination maîtresse des correspondances dynamiques, les *images parlent vraiment*.«[96]

Auch im Film ›sprechen‹ die Bilder, denn es geht beiden Autoren um den ›Akt des Hervorbringens‹ von Bildern und Tönen – respektive von Sprachbildern, für die die Schrift, ebenso eine Maschine, ein Instrument ist wie der Film; ein Akt, der immer außerhalb des Subjekts liegt, jedoch durch dieses hindurchgeht, der »die unartikulierte Sprache der Dinge« (als ›langage‹, nicht als ›langue‹) vernehmbar macht[97] und im »Traum der Maschine« eine flottierende Subjektivität provoziert.[98] Obwohl die Verbalsprache für Epstein nie dieselbe Kraft erreicht wie der Film,[99] scheint er in seinem Schreiben – und auch darin ist er Bachelard sehr nahe – die Verbindung von Poesie und philosophischer Abhandlung zu versuchen.

Hingegen keimt im Kinematographen eine Philosophie ohne Worte, die Epstein lieber als »Anti-philosophie« bezeichnet.[100] Die moderne Subjektivität, die für sie so zentral ist und die oft auch – in Anlehnung an Simmel oder Bergson – als »Seele« des Kinematographen und der Dinge bezeichnet wird,[101] führt in die mediale Gegenwärtigkeit des »ewig Transitorischen«, des »Werdens« »im Fluss der Wirklichkeit«[102], in dem sich das Subjekt erst bildet und durch das Medium konstant neu formt. Ob als »Zeitlosigkeit« verstanden wie bei Simmel und in seiner Folge ähnlich bei Balázs oder als »reine Dauer« wie bei Bergson und mit ihm bei Epstein[103], das Präsentische des Films lässt die Zuschauer zwar als kreative Instanz erscheinen, doch auch diese ist – in dem sozusagen phänomenologisch-

Jean Epstein, Le tempestaire *(F 1947)*

mechanistischen Denken von Epstein – nur ein Echo: denn das Bewusstsein liegt in den Dingen, der Blick lagert in der Materie selbst (»on ne sait quelle souffrance de la matière«).[104] Nur der Kinematograph als nicht-menschliches Auge und als fließende mediale Materialität vermag dieses virtuelle Bewusstsein (des Schmerzes) – das Unbewusste des Sichtbaren – in der audio-visuellen Bewegung annähernd zu fassen. Als filmisches Bewusstsein zieht es die Zuschauer in seinen Bann und wirkt auf die Welt zurück: Es verändert die Menschen, die Dinge und ihre Relation sowie die Materie selbst und entwirft ein Gegenuniversum.
Im Film *Le tempestaire* von 1947, dem zweitletzten von insgesamt 36 Filmen, setzt Epstein seine Idee einer neuen medialen Ordnung der alltäglichen Welt durch das Bewusstsein in den Dingen radikal um. Auf einer bretonischen Insel im Atlantik, Belle-Ile-en Mer, zieht ein Sturm auf. Die Bewohner – gespielt von den Fischersleuten und Leuchtturmwächtern der Insel, alles nichtprofessionelle Darsteller und Darstellerinnen – ängstigen sich, vor allem eine junge Frau, deren Geliebter mit einigen Kollegen auf dem Meer draußen ist. Da erinnert sich jemand, dass ein alter Mann bereits zu früheren Zeiten als ›tempestaire‹, als Sturmbändiger, eingegriffen

Jean Epstein, Le tempestaire *(F 1947)*

hatte. Die junge Frau rennt durch den Sturm zu ihm und bittet ihn, erneut seine Fähigkeiten einzusetzen, um ihren Geliebten zu retten. Der Alte weigert sich zuerst, zögert dann, greift letztlich doch in den Schrank und holt eine schwarze, blanke Kugel hervor (dies alles spielt sich fast ohne Worte ab, konzentriert auf die Nahaufnahmen der Gesichter, ihre Blicke – beinahe bewegungslos). In der Kugel sieht er die Wolken, getrieben vom Wind – im Bild beschleunigt –, dann das Meer, aufgewühlt vom Sturm. Mehrmals bläst er die Kugel an: Das Bild verlangsamt sich, die Musik – wenige tragende Töne – ebenfalls; der Alte bläst erneut und nun läuft das Bild rückwärts, die Wellen rollen sich ein, die Zeit dreht sich zurück … Als der Geliebte zur Tür hereinkommt – und die Realität die Magie des Momentes aufbricht –, fällt die Kugel zu Boden und zerschellt.

Das große Auge der Kugel, materiale Allegorie des Bewusstseins der Materie und des Films, wirkt auf den Lauf der Dinge zurück, wandelt in einem flüchtigen Moment Raum (als Form), Zeit (als Bewegung) und Kausalität (die letztlich nur eine Variable der zeitlichen Bewegung sei) in eine neue Ordnung um.[105]

Jean Epstein, Le tempestaire *(F 1947)*

> Bien que l'étude du temps par le cinématographe soit à peine ébauchée, on peut affirmer assurément que, dans l'histoire du développement intellectuel de l'humanité, la plus grande importance de l'invention de cet instrument, ce ne sera pas d'avoir permis *Cabiria* et *Le Lys brisé, La Roue* et *El Dorado,* mais ce sera de conduire l'esprit à modifier profondément ses notions fondamentales de la forme et du mouvement, d'espace et de temps.[106]

So entsteht im Kino eine Realität aus Bewegung und Licht, die sich immer in der Gegenwart des Augenblicks vollzieht und sich ständig verändert; ihre Dynamik ist die »Intelligenz der Maschine«, ein Bewusstsein (fast) ohne Subjekt, ein Bewusstsein, das ein »intuitives Erkennen« ermöglicht, wie dies Bergson nennt, das das sinnliche Empfinden vor das rationale Denken stellt.[107] Der Film bietet »un régime particulier de conscience«, schreibt Epstein bereits 1921, in dem alle Sinne in einen Sinn (und zwar nicht als Bedeutung, sondern als Auge) fließen, das zu einem »Bedürfnis« wird, da es das »Funktionieren des Nervensystems« grundlegend verändere:[108] »On peut soutenir enfin […] que l'expérience cinématographique, qui paraît présider à une réforme idéologique ou tout au moins illustrer celle-ci, n'apporte que des images dénaturées, obentues par un artifice arbitraire. Images éventuellement abérrantes quant à l'état actuel de la réalité.«[109]

Anmerkungen

1 Robert Musil: Ansätze zur neuen Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (1925), in: Gesammelte Werke, 2 Bde., hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, hier Bd. 1, S. 1148.

2 Vgl. auch Oliver Fahle: Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre. Mainz 2000, S. 31; ähnlich Paul Willemen: Photogénie and Epstein, in: ders.: Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory. London, Bloomington, Indianapolis, S. 124–133, hier 129.

3 Jean Epstein: Le cinéma et les au-delà de Descartes, in: ders.: Esprit de cinéma. Genf, Paris 1955, S. 26–28 (dt.: Das Kino jenseits von Descartes, in: Alphons Silbermann [Hg.]: Mediensoziologie, Bd. 1. Düsseldorf, Wien 1973, S. 156f.).

4 Jean Epstein: La logique des images, in: ders., Esprit (Anm. 3), S. 37–41 (dt.: Die Logik der Bilder, in: Silbermann, Mediensoziologie [Anm. 3], S. 158–161). Außer den beiden erwähnten Aufsätzen liegen keine deutschen Übersetzungen der Schriften von Epstein vor; alle im Folgenden übersetzten Passagen stammen von der Autorin.

5 Jean Epstein: Bonjour cinéma. Paris 1921, S. 27–44. Die mystische, weil fetischisierende Dimension unterstreicht Willemen (Anm. 1); der politischen Subversion, die mich hier nicht direkt interessiert, widmet sich Ludovic Cortade: Jean Epstein and the Ambiguities of Subversion, in: SubStance 108 34/3 (2005), S. 3–16.

6 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch, in: Schriften zum Film, 2 Bde. Berlin 1982, hier Bd. 1, hg. von Helmut H. Diederichs, S. 45–143, hier v. a. 51–58. Den Begriff der »anthropomorphen Ästhetik« Balázs' entlehne ich Gertrud Koch: Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs, in: Frauen und Film 40 (1986), S. 73–82, hier 74.

7 Vgl. auch Lothar Müller: Jenseits des Transitorischen: zur Reflexion des Plastischen in der Ästhetik der Moderne, in: Hartmut Böhme, Klaus R. Scherpe (Hg.): Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 134–160. Zur Diskussion im literarischen Bereich, in der sich im Zuge der Sprachkrise eine »Bilderkonjunktur« ausmachen lässt, die auch die »Medienmetapher des Kinematographen« umfasst, vgl. Sabine Schneider: Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006, S. 308–322.

8 Müller, Jenseits des Transitorischen (Anm. 7), S. 142.

9 Siegfried Kracauer: Film 1928, in: ders.: Das Ornament der Masse, hg. von Karsten Witte. Frankfurt/M. 1977, S. 295–310, hier 301.

10 Jean Epstein: L'intelligence d'une machine. Paris 1946, S. 123.

11 Rudolf Arnheim: Film als Kunst. München 1974 ([1]1932), S. 56 und 68.

12 Ebd., S. 55, S. 67; Jean Epstein: Tissu visuel, in: ders.: Esprit (Anm. 3), S. 130–136, hier 132f.

13 Arnheim, Film als Kunst (Anm. 11), S. 214–215; Epstein, Tissu visuel (Anm. 12), S. 136–137 oder Jean Epstein: Les faux dieux, in: ders., Esprit (Anm. 3), S. 29–36, hier 33.

14 Vgl. etwa Georg Simmel: Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel ([1]1918), in: Gesamtausgabe, 24 Bde., hg. von Gregor Fitzi, Ottheim Rammstedt. Frankfurt/M., hier Bd. 16, S. 209–425, hier u. a. 232; Henri Bergson: Denken und Schöpferisches Werden. Hamburg 1993 ([1]1939), S. 110–125.

15 Vgl. u. a. Hanno Loewy: Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film. Berlin 2003, S. 61–73 oder Philippe Dubois: La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein, in: Jacques Aumont (Hg.): Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe. Paris 1998, S. 267–323, hier 281ff.

16 Elie Faure: Le cinéma, langue universelle ([1]1935), in: ders.: De la cinéplastique. Paris 1995, S. 39–45, hier 45.

17 Elie Faure: De la cinéplastique ([1]1920), in: ders.: De la cinéplastique (Anm. 16), S. 7–38, hier 20f.

18 Fernand Léger: A New Realism – The Object (its plastic and cinematic grafic value) ([1]1926), in: Lewis Jacobs (Hg.): Introduction to the Art of the Movies. New York 1960, S. 96–98.

19 Jean Epstein: Le cinéma pur et le film sonore, in: ders., Esprit (Anm. 3), S. 137–141, hier 137. Ähnlich in Humanité du cinéma pur ([1]1947), in: ders.: Ecrits sur le cinéma, 2 Bde, hg. von Pierre Leprohon. Paris 1974, hier Bd. 1, S. 426–428 (in diesem Aufsatz insistiert Epstein zudem auf der grundmenschlichen und sozialen Komponente des Films). Zum »cinéma pur« und seinem Bezug zur Narration vgl. auch Germaine Dulac: Le cinéma d'avant-garde ([1]1932), in: ders.: Ecrits sur le cinéma 1919–1937, hg. von Prosper Hillairet. Paris 1994, S. 180–190, hier 186f.

20 Eine solche Tendenz zeigt sich vor allem durch Auslassung des narrativen Aspekts u. a. bei Fahle, Jenseits des Bildes (Anm. 2), S. 38–40 oder bei Dubois, La tempête et la matière (Anm. 15), S. 273–275; explizite Erwähnung findet das Narrative hingegen bei Frank Kessler: Photogénie und Physiognomie, in: Rüdiger Campe, Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik. Freiburg/Br. 1996, S. 515–534, hier 529f.

21 Jean Epstein: L'idée d'entre les images, in: ders., Esprit (Anm. 3), S. 161–164, hier 164.
22 Epstein, Bonjour cinéma (Anm. 5), S. 33 (Hervorhebung M. T.); ähnlich S. 29–32, 37 und 101.
23 So definiert Fahle den zeitgenössischen Begriff der ›Präsenz‹; Fahle, Jenseits des Bildes (Anm. 2), S. 47.
24 Herbert Tannenbaum: Probleme des Kinodramas (¹1913–14), in: Jörg Schweinitz (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914. Leipzig 1992, S. 312–325, hier 313f.
25 Der Unanimismus ist eine zeitgenössische literarische Richtung, hauptsächlich in Frankreich; einer ihrer prominenten Vertreter ist Jules Romain (1885–1972), der seit den 1910er Jahren Poesie, Prosa und Dramen in den Dienst des Unanimismus stellt. Sein Hauptwerk *Les hommes de bonne volonté* (in 27 Bänden) entsteht zwischen 1932 und 1947. Er vertritt darin eine humanistisch freiheitliche Weltauffassung, die das kollektive Dasein als beseelte Einheit begreift, aus der allein eine neue, der Gegenwart verpflichtete Literatur hervorgehen kann.
26 Epstein, Tissu visuel (Anm. 12), S. 132f. sowie ders., L'idée d'entre les images (Anm. 21), S. 163; vgl. ähnlich Arnheim, Film als Kunst (Anm. 11), S. 59 und 81.
27 Epstein, L'intelligence (Anm. 10), S. 190.
28 Ebd., S. 26–35. Allgemein liegt die Aufmerksamkeit der frühen Theoretiker in der ersten Hälfte der 1920er Jahre stärker auf den Möglichkeiten der Kamera, während sich der Akzent ab der zweiten Hälfte auf die Montagearbeit verschiebt.
29 Willemen, Photogénie (Anm. 2), S. 129; Fahle, Jenseits der Bilder (Anm. 2), S. 32. Zur Sprachskepsis im Zusammenhang mit dem Film und der Filmtheorie vgl. Jörg Schweinitz: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Berlin 2006, S. 138–152; zur entsprechenden Debatte im Bereich der Literatur vgl. Schneider, Verheißung der Bilder (Anm. 7), u. a. S. 9–28.
30 Balázs, Der sichtbare Mensch (Anm. 6), S. 103 und 92.
31 Louis Delluc: Ecrits cinématographiques, 4 Bde., hg. von Pierre Lherminier. Paris 1985, hier Bd. 1, S. 50, zitiert in: Kessler, Photogénie (Anm. 20), S. 523.
32 Epstein, Bonjour (Anm. 5), S. 94. Mit dem erwähnten Hauptunterschied zwischen den beiden Konzepten beziehe ich mich auf Kessler, Photogenie (Anm. 20), S. 527.
33 Zur Unterscheidung der Visibilität (le visible) und des Visuellen (le visuel) vgl. Jacques Aumont und Michel Marie: Dictionnaire théorique et critique du cinéma. Paris 2001, S. 214.
34 Balázs, Der sichtbare Mensch (Anm. 6), S. 60.
35 Germaine Dulac: L'essence du cinéma – l'idée visuelle (¹1925), in: ders., Ecrits (Anm. 19), S. 62–67. Vgl. auch Epstein, Bonjour (Anm. 5), S. 30 oder Faure, De la cinéplastique (Anm. 17), S. 17.
36 Jean Epstein: Le délire d'une machine, in: ders., Esprit (Anm. 3), S. 168–179, hier 171.
37 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie (¹1931), in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M. 1963, S. 65–94, hier 70–73, 91 und 84.
38 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (¹1960), hg. von Karsten Witte. Frankfurt/M. 1985, S. 65 und 77–79. Da Kracauer in seiner *Theorie des Films* in vielem seiner Auffassung von Film und Kino aus den 20er Jahren verpflichtet bleibt, kann er hier problemlos im Zusammenhang mit den Theorien der 20er und 30er Jahre zitiert werden.
39 Germaine Dulac: Images et rythmes (¹1924), in: ders., Ecrits (Anm. 19), S. 45 oder ders., Le cinéma d'avant-garde (Anm. 19), S. 186. Vgl. ähnlich Léger, A New Realism (Anm. 18), S. 98.
40 Vgl. dazu in einer kulturhistorischen Sicht Francesco Casetti: Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt, in: Matthias Brütsch et al. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 23–32.
41 Jacques Rancière: Le partage du sensible. Paris 2000, S. 60–63 oder ders., Le destin des images. Paris 2003, S. 21.
42 Rancière, Le partage (Anm. 41), S. 58f. oder ders., Le destin (Anm. 41), S. 34; vgl. ähnlich auch Jacques Aumont: A quoi pensent les films. Paris 1996, S. 148–173 oder bereits Christian Metz: Essais sur la signification au cinéma, 2 Bde. Paris 1986, hier Bd. 1, S. 79–87.

43 »C'est le régime d'une certaine altération de la ressemblance, c'est-à-dire d'un certain système de rapports entre le dicible et le visible, entre le visible et l'invisible«, Rancière, Le destin (Anm. 41), S. 20.
44 Vgl. Michel Foucault: Les mots et les choses. Paris 1966, S. 161–163.
45 Rancière, Le destin (Anm. 41), S. 21–26; die von mir veranschlagte dritte Ebene wird von Rancière als Umkehrung der zweiten gesehen (S. 22–23). Ähnlich Müller, Jenseits des Transitorischen (Anm. 7), S. 140–147.
46 Rancière, Le destin (Anm. 41), S. 34–35; ders., Le partage (Anm. 41), S. 34.
47 Vgl. Müller, Jenseits des Transitorischen (Anm. 7), S. 144. Rancière deutet bezüglich dieser Befreiung des Blicks einen Zusammenhang an zwischen der »Demokratisierung« der Zeichen in der ›écriture‹, die auch eine Gemeinschaft der Leser entstehen lässt, und der Krise der Repräsentation; Rancière, Le partage (Anm. 41), S. 16–18.
48 Léger, A New Realism (Anm. 18), S. 98.
49 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ([1]1936), in: ders.: Illuminationen, hg. von Siegfried Unseld. Frankfurt/M. 1977, S. 152–153, Anm. 19. Vgl. ähnlich auch Balázs, Der sichtbare Mensch (Anm. 6), S. 66.
50 Kracauer, Theorie des Films (Anm. 38), S. 140.
51 Siegried Kracauer: Kult der Zerstreuung. (Über die Berliner Lichtspielhäuser) ([1]1926), in: ders., Das Ornament der Masse (Anm. 9), S. 311–317, hier 317.
52 Jörg Schweinitz: Zu den Grundlagen des filmtheoretischen Denkens Siegfried Kracauers, in: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 29/34 (1988), S. 111–126, hier 117.
53 Kracauer, Theorie des Films (Anm. 38), S. 99 und 110 (Hervorhebung M. T.).
54 Loewy, Béla Balázs (Anm. 15), S. 280–281 und 287.
55 Balázs, Der sichtbare Mensch (Anm. 6), S. 98 oder auch 55.
56 Loewy, Bélà Balázs (Anm.15), S. 323; siehe ebd. für das vorangehende Zitat zu Balázs.
57 Vgl. ebd., S. 30; Balázs, Der sichtbare Mensch (Anm. 6), S. 76 und 101.
58 Epstein, Le délire (Anm. 36), S. 179.
59 Epstein, Bonjour (Anm. 5), S. 100; vgl. auch ders., Le délire (Anm. 36), S. 177.
60 Epstein, Bonjour (Anm. 5), S. 100–101 (hier spricht Epstein auch von der hypnotischen Wirkung des Films) und 104.
61 Arnheim, Film als Kunst (Anm. 11), S. 55 und 68f.
62 Šklovskij (in: Theorie der Prosa, 1925) zitiert in: Frank Kessler: *Ostranenie.* Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus, in: *Montage/av* 5/2 (1996), S. 51–66, hier 54.
63 Epstein, Bonjour (Anm. 5), S. 104f. Ähnlich vertritt der Autor in Bezug auf den Ton: »Et à la réflexion, il faut admette que cette enrichissement de la sensibilité ne pourra pas ne pas entraîner finalement aussi une certaine évolution de l'esprit«; Epstein: Le gros plan du son, in: ders., Esprit (Anm. 3), S. 150–160, hier 153.
64 Epstein, L'intelligence (Anm. 10), S. 178.
65 Epstein, Bonjour (Anm. 5), S. 37–39. So ist das Kino nicht primär eine Kunst, denn die Avantgarde ist zuerst einmal ›Technik‹ (Epstein: Avant-garde = Technique, in: ders., Esprit [Anm. 3], S. 94–96). Der Film setzt somit nicht nur das romantische Künstlersubjekt ab, sondern negiert auch das subversive der (surrealistischen) Avantgarde.
66 Epstein, L'intelligence (Anm. 10), S. 190. Zur Montage, ihren Funktionen von Diskontinuität und Kontinuität als einer Aktivität des Zuschauers, einem Ineinanderfließen der »fantômes de l'intelligence humaine« und der »fantômes de l'intelligence de la machine« vgl. S. 19–35, hier 35.
67 Epstein, ebd., S. 191.
68 Epstein, Tissu visuel (Anm. 12) S. 132–135; was das Denken in Analogien betrifft, so bezieht sich Epstein auf die »ars combinatoria« von Leibniz (ebd.). Vgl. ebenfalls Jean Epstein: Le cinéma du diable ([1]1947), in: ders., Ecrits (Anm. 19), S. 335–410, hier 387.
69 Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 396.
70 Ebd., S. 395 (erste Hervorhebung im Original; zweite Hervorhebung M. T.).
71 Vgl. Gaston Bachelard: La poétique de l'espace. Paris 1992 ([1]1957), S. 191–199; zum Begriff der »Abwesenheit« vgl. auch Henri Bergson, Denken (Anm. 14), S. 116–119.

72 Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 391 (Hervorhebung im Original).
73 Ebd., S. 391 und 397.
74 Ebd., S. 381; vgl. dazu allgemein Rancière (Anm. 41) und Foucault (Anm. 44).
75 Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 373.
76 Ebd., S. 382–383 und 385.
77 Mit Bezug unter anderem auf Bachelard, ebd., S. 387.
78 Ebd., S. 388, 382 und 357.
79 Epstein, Le délire (Anm. 36), S. 169. Immer wieder stellt Epstein einen Bezug zum Surrealismus her, von dem er sich jedoch – vor allem in der Ausformung von Breton – absetzt, weil das Kino das Objekt nicht zu manipulieren brauche, um es ›sur-real‹ erscheinen zu lassen; ebd., S. 168–173 oder in: ders., Bonjour (Anm. 5), 43.
80 Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 383–384 oder Jean Epstein: L'intelligence d'une machine (¹1935), in: ders., Ecrits (Anm. 19), S. 241–247, hier 244 (dieser Aufsatz ist nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Buch von 1946 wie Anm. 10).
81 Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 387.
82 Ebd., S. 382 (Hervorhebung im Original); oder ders., L'intelligence d'une machine (Anm. 10), S. 179.
83 Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 388.
84 Ebd., S. 390; 384–387 und 364.
85 Ebd., S. 386; ähnlich in: ders., L'intelligence d'une machine (Anm. 10), S. 71.
86 Ebd., S. 192–193.
87 Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 371, 397 und 408.
88 Gaston Bachelard: L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris 1978 (¹1942), S. 12–15.
89 Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 371–375.
90 Epstein, Le délire (Anm. 36), S. 179 (Hervorhebung M. T.); vgl. auch Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 389.
91 Ebd., S. 393.
92 Ebd., S. 357.
93 Ebd., S. 358.
94 Ebd., S. 382 und 394. Zwar ist der Mensch Bezugspunkt für alles, in der Wirklichkeit wie im Film, jedoch nur in seinen materialen Dimensionen, als »Quantität«, als »relative de relatives, une variable absolue«; vgl. Epstein, L'intelligence d'une machine (Anm. 10), S. 128–135, hier 135.
95 Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 372.
96 Bachelard, L'eau et les rêves (Anm. 88), S. 261 (Hervorhebungen im Original).
97 Jean Epstein: Le contrepoint du son, in: ders., Esprit (Anm. 3), S. 146–149, hier 149. In Bezug auf das Verdienst des Verstandes, der die empfindsame Realität der Dinge als Relais aufnimmt, sie aber gleichzeitig durch seine Instrumente formt, schreibt Epstein, eine Äußerung von Auguste Comte uminterpretierend: »›l'esprit n'est pas destiné à régner, mais à servir‹; cependant, pour que l'esprit puisse être utile, puisse servir, il faut, d'abord, qu'il règne«; in: ders., L'intelligence d'une machine (Anm. 10), S. 195.
98 Ebd., S. 144 und 129.
99 Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), u. a. S. 356.
100 Epstein, L'intelligence d'une machine (Anm. 10), S. 124; vgl. ähnlich Bachelard, La poétique de l'espace (Anm. 71), S. 211.
101 Auch wenn in dieser ›Seele‹ der Apparat des Kinos und die Präsenz der Dinge sich verbinden, so insistiert Epstein eher auf dem ersten Aspekt (›Photogénie‹), während Balázs den zweiten (›Physiognomie‹) betont. Vgl. Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 178; Balázs, Der sichtbare Mensch (Anm. 6), u. a. S. 92. Allgemein zur Metapher der ›Seele‹ für die moderne Subjektivität vgl. Müller, Jenseits des Transitorischen (Anm. 7), S. 150.
102 Vgl. Simmel, Lebensanschauung (Anm. 14), u. a. S. 258; Balázs, Der sichtbare Mensch (Anm. 6), S. 117f.; Bergson, Denken (Anm. 14), S. 117; Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), etwa

S. 384: »Toute forme n'est qu'un moment d'équilibre dans le jeu des rythmes dont le mouvement constitue partout toutes les formes, toute la vie.«

103 Simmel, Lebensanschauung (Anm. 14), S. 341; Balázs spricht nicht von »Zeitlosigkeit«, jedoch von der »gleichzeitigen Harmonie« in der »Epik der Empfindungen«; ders., Der sichtbare Mensch (Anm. 6), S. 78f; Bergson, Denken (Anm. 14), S. 143; Epstein, Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 369f. Man kann zwar wie Philippe Dubois (La tempête et la matière-temps [Anm. 15], v. a. S. 315–323) davon ausgehen, dass Epstein auf der Grundlage des bergsonschen Begriffs der Dauer die »zeitliche Perspektive« als vierte Dimension des Films entwickelt (ebd. S. 368; Jean Epstein: Bilan de fin du muet [¹1931], in: ders., Ecrits [Anm. 19], S. 229); m. E. insistiert der Autor durch sein Interesse am Konzept des ›Figuralen‹ jedoch zu sehr auf dem Aspekt der Zeit in Epsteins Werk, denn dieser führt Zeit und Raum immer wieder zu der einzigartigen Synthese durch die filmische Bewegung zusammen (u. a. in: ders., Le cinéma du diable [Anm. 68], S. 370–372); und letztlich ist alles Bewegung: »l'élément sans lequel il n'y a pas de temps: le mouvement« (ebd., S. 368) oder an anderer Stelle: »Toute chose n'est donc que mouvement quantifié, c'est-à-dire mouvement pensé au moyen de l'espace temps« (ebd., S. 387).

104 Epstein, Le délire (Anm. 36), S. 177.

105 Epstein, L'intelligence d'une machine (Anm. 10), S. 133 und 157f.; ders., Le cinéma du diable (Anm. 68), S. 375–379.

106 Ebd., S. 370.

107 Bergson, Denken (Anm. 14), S. 147. Vgl. dazu Dubois, La tempête (Anm. 15), S. 322. Mit Bergson teilt Epstein zwar die Haltung, dass das Gefühl Erkenntnisfunktion besitzt, jedoch wirft er diesem – zusammen mit Descartes – die Perpetuierung eines dualistischen Denkens vor, das das Bewusstsein (oder den Geist) streng von der Materie als leerer Stofflichkeit scheidet (vgl. Epstein, Le cinéma du diable [Anm. 68], S. 386). Dazu auch Loewy, Béla Balázs (Anm. 15), S. 67–71.

108 Epstein, Bonjour (Anm. 5), S. 107.

109 Ebd., S. 376.

ALEXANDRA KLEIHUES

Zum Problem der Präsenz in Sporterzählungen von Siegfried Lenz, Uwe Johnson und Alan Sillitoe

Unter den Alltagserscheinungen gilt der Sport als einer der prominenten Bereiche, in denen Phänomene von Präsenz beobachtbar sind. In dem Maße, wie das Sportgeschehen als eine ›bloße‹, ungedeutete sinnliche Gegenwart erfahrbar wird, entzieht es sich einer kategorialen Einordnung. Die Ereignishaftigkeit des Sports wird daher gerne in Opposition zu Kategorien des Sinns oder der Bedeutung gebracht. Problematisch erscheint in diesem Zusammenhang die Frage nach der Vermittelbarkeit eines solchen Präsenzphänomens. Gemessen am Anspruch auf Gleichzeitigkeit von Live- und Medienereignis, ergibt sich für die journalistische Berichterstattung eine absteigende Hierarchie von Fernsehsendung, Rundfunkübertragung und Zeitungsnachricht. Diese Rangfolge erscheint im fiktionalen Kontext weniger zwingend, kommt doch das imaginäre Sportgeschehen ohne die Referenz auf ein reales, in der historischen Zeit fixiertes Geschehen aus. Das Merkmal der zeitlichen Nachträglichkeit, das den schriftlichen Report ins Abseits schlägt, fällt somit nicht mehr ins Gewicht. Entscheidend wird hingegen das Kriterium der Synästhesie, welches den audiovisuellen Medien ebenfalls eine privilegierte Position verschafft. Gleichwohl gibt es in der mit der Sportthematik befassten Literatur immer wieder Beispiele, an denen die Brüchigkeit dieser medialen Hierarchie erkennbar wird. Die folgende Studie stellt an ausgewählten Texten der 1950er und 1960er Jahre dar, welche literarischen Verfahren entwickelt wurden, um das Präsenzerlebnis Sport unter den Bedingungen der Sprache nachzuvollziehen, und in welchem Verhältnis diese Darstellungen zum Kontext des jeweiligen Werkes stehen.

I

In neueren Theorien wird Sport häufig als Beispiel eines außerkünstlerischen Präsenzphänomens diskutiert. Wenn wir mit Hans Ulrich Gumbrecht ›Präsenz‹ als Gegenbegriff zu Sinn oder Bedeutung verwenden[1] oder mit Dieter Mersch als unmittelbar Überwältigendes bestimmen,[2] ist die Präsenzqualität des Sporterleb-

nisses evident. »Sowohl beim Betrachten als auch beim Betreiben von Sport geht es darum, ein […] körperliches Tun als reines Geschehen zu erfahren«, hält Martin Seel einleitend zu seiner »Ästhetik des Sports« fest.[3] Und in diesem Sinne betont auch Gumbrecht, dass Sport »überhaupt nichts ›ausdrückt‹«.[4] Unterschiedliche, z. T. sich widersprechende Thesen wurden hingegen in Bezug auf die Möglichkeiten und Konsequenzen der medialen Vermittlung eines Präsenzerlebnisses formuliert. So erklärt Gumbrecht einerseits, das Radio sei durch die »Unmittelbarkeit der Direktübertragung« in den 1920er Jahren »weitgehend als Ersatz für die physische Anwesenheit am Schauplatz oder in der Nähe des Schauplatzes akzeptiert« worden,[5] betont aber andererseits, dass Radio und Fernsehen die analytische Einstellung des Zuschauers verstärkten, d. h. Unmittelbarkeitseffekte abbauten.[6] Martin Seel bestimmt den Sport als einen unter vielen »Anlässen einer vollzugsorientierten sinnlichen Wachheit«[7], welche wir beispielsweise in sprachliche Gesten transformiert finden, die performativ verfahren, d. h. »unscheinbar, aber doch spürbar das vorführen, wovon sie sprechen«[8]. Kunstwerke, die Ereignischarakter besitzen, tragen Dieter Mersch zufolge allerdings einen historischen Index: Sie entstehen erst nach der »performativen Wende« um 1960.[9] Für Seel hingegen ist nicht die Performativität der Literatur historisch codiert, sondern deren je spezifische Leistung, »das Hier und Jetzt einer historischen Zeit« erscheinen zu lassen.[10] Demgegenüber argumentiert Karl Heinz Bohrer, es sei gerade die Vermittlung eines »präsentischen Gefühl[s] der inneren Zeit«, welche zum Prozess der Entzeitlichung künstlerischer Rede beitrage.[11]

Angesichts der Divergenz der Thesen zum Spektrum medialer Vergegenwärtigungen von Präsenzerlebnissen scheint es angemessen, die Frage nach dem Verhältnis von Sportereignis und Literatur exemplarisch zu prüfen. Die folgende Untersuchung konzentriert sich auf eine Auswahl von Erzähltexten, welche für die Nachkriegsliteratur prägend gewesen sind.[12] Berühmte Titel wie *Halbzeit* (Martin Walser) oder *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Peter Handke) führen, ihrer bloß metaphorischen Adaption des Fußballthemas wegen, in die Irre: Sporterzählungen und -romane stellen in den 1960er Jahren im deutschen Sprachraum eher eine Ausnahme dar. Alfred Anderschs Vermutung, dass »Künstler und Athlet, höflich und ein wenig verlegen lächelnd, in diesen Jahrzehnten aneinander vorbeigehen«[13], scheint sich bestätigt zu haben. Gleichwohl sorgten zunehmende Professionalisierung und mediale Vermarktung für ein wachsendes öffentliches Interesse am Sport.[14] Diese Diskrepanz beschäftigte 1964, aus Anlass der Olympischen Spiele in Tokio, auch das deutsche Feuilleton. »Millionen werden vom Sport hingerissen. Nur nicht die Literatur«,[15] konstatierte Marcel Reich-Ranicki, und formulierte die vielzitierte These vom ›Sport als Kunstersatz‹: »Der Sport und die Literatur sind nahe Verwandte, die sich zu sehr ähneln, um sich aufrichtig lieben zu können. Vielmehr wetteifern sie miteinander und

bekämpfen sich insgeheim.«[16] Der Sport biete alles, was die Literatur auch zu bieten habe: »Heldentum, Leidenschaft, Solidarität, Neid, Ruhmsucht«, nur viel direkter: »ohne Verschlüsselung, ohne Intellekt, ganz und gar unkompliziert«.[17] »Daher«, so die Schlussfolgerung, »macht das Erlebnis, dessen der Sportzuschauer teilhaftig wird, für Millionen die Kunst überflüssig.« Sport erscheint aus dieser Perspektive immer als das erste, das aller Übertragung vorausgeht. Während das Sporterlebnis sich in Präsenz manifestiert, vermag die Literatur nur noch deren Effekt hervorzubringen. Dessen Genuss wiederum ist mit intellektueller Arbeit, mit Entschlüsselung, kurz: mit hermeneutischer Interpretationsleistung verbunden. Nun hat jedoch selbst Gumbrecht eingeräumt, dass »Präsenzphänomene stets als ›Präsenzeffekte‹ daher[kommen]«.[18] Es kann demnach nicht darum gehen, Präsenz gegen Präsenzeffekt auszuspielen, sondern darum, die Charakteristika medialer Ausdrucksformen in Bezug auf die Produktion von Präsenzeffekten herauszuarbeiten.

Michael Gamper hat die Frage der Medienkonkurrenz auf verschiedenen Ebenen diskutiert. Gegenüber der Wirklichkeit der Sporterfahrung und auch im Vergleich mit anderen Formen »distanzierter Partizipation« (Gumbrecht) in Film und Fernsehen gerate die Literatur ins Hintertreffen. Gewinnen könne sie dagegen aus diskurstheoretischer Sicht, d. h. wenn der Sport nicht als »vitalistische Energie«, sondern als »Diskurskonfiguration« in den künstlerischen Blick gerate.[19] Gegenüber den audiovisuellen Medien vermag sich Literatur demzufolge allein durch die Fokussierung dessen zu behaupten, was vom Sport als sinnlichem Ereignis wegführt: Instrumentalisierung, Manipulation, politisch-soziale Funktionalisierung etc. Das künstlerische Potenzial literarischer Hervorbringungen hinsichtlich der Übertragung von Präsenzerfahrung wird bei solcher Argumentation zwangsläufig marginalisiert: »Romane, Erzählungen, Dramen und Gedichte sind für den Transport sportlicher Erfahrungen nicht von großer Bedeutung gewesen.«[20] Auch ist die Frage nach der Bedeutung der Sportdarstellung für den literarischen Text damit noch nicht beantwortet.

Für eine Vermittlung von diskurs- und präsenztheoretischer Perspektive scheinen jene beiden Romane, welche in der Diskussion über Sport und Literatur nach 1945 immer wieder angeführt werden, besonders geeignet: *Brot und Spiele* (1959) von Siegfried Lenz und *Das dritte Buch über Achim* (1961) von Uwe Johnson. Beide Werke thematisieren in der Porträtierung einer herausragenden Sportlerpersönlichkeit soziale Faktoren und politische Entwicklungen. Näher zu analysieren bleibt, welche Funktion die Darstellung von Sporterlebnissen im Rahmen des jeweiligen Erzählprojektes übernimmt und ob ihr ein ästhetischer Eigenwert zukommt.

II

Anders als Johnson, der von Beginn an die Darstellungsproblematik in den Vordergrund stellt, konzentriert sich Lenz scheinbar vollständig auf das Sportgeschehen. Der Bericht über einen 10'000–Meter-Lauf vollzieht sich in der Jetzt-Zeit und hält damit die Spannung über den Ausgang bis zuletzt aufrecht. Wenn der Roman dennoch wenig mit einer Sportreportage gemeinsam hat, so ist dies vor allem auf die Dominanz des Ich-Erzählers zurückzuführen, dem das aktuelle Geschehen bloß den Anlass für ein kritisches Porträt des ehemals erfolgreichen Langstreckenläufers Bert Buchner bietet. Der (annäherungsweise) zeitgleich erzählte Lauf über 25 Runden rahmt und unterbricht den Erinnerungsvorgang eines ehemals vertrauten Freundes, dessen Bemühen, die Ereignisse der Vergangenheit zu »verstehen« (BSp 164),[21] d. h. in eine sinngebende Struktur einzubetten, auch der Gegenwartshandlung aufgeprägt ist. Bedeutsam erscheinen demnach nicht allein die in stufenweiser Analepse hervorgeholten Begegnungen zwischen dem namenlos bleibenden Erzähler und Buchner, sondern auch dessen gegenwärtig bezeugter Comeback-Versuch. An die Stelle einer Beschreibung von deutungsloser Schönheit tritt somit immer schon interpretierte Bewegung: Vom ersten Schritt an befindet Buchner sich auf dem »Höllenkreis« der Rennbahn, »flieht« er »vor sich selbst« (BSp 9). Interpretiert als »letzter Lauf«, symbolisiert dieser immer zugleich das Leben, den Überlebenskampf, die Flucht und das unausweichliche Scheitern des korrumpierten Sportlers. Die Kritik am Sportdiskurs, welche Gamper der Literatur als Mehrwert zuspricht,[22] steht in diesem Roman im Vordergrund: Der Krieg erweist sich als »bestes Training« eines mittellosen Heimkehrers, der durch snobistische Geschäftsmänner und den Starkult der Medien endgültig verdorben wird. Auf Grund seines moralischen Überlegenheitsgefühls und der fast vollständig erloschenen Sympathie bleibt der Erzähler auch in Momenten der Faszination distanziert und korrigiert jeden Anflug von Kontrollverlust:

> Bert wird schneller! Jetzt wäre der Augenblick gekommen, wo er zurückfallen und bezahlen müßte. […] Er wirft den Kopf hin und her, schiebt das Kinn vor, die Arme rudern, rudern … Trockener Speichel in den Mundwinkeln … Das Entsetzen in seinen Augen … Bert! Bert! … War ich es, der rief? Fängt es schon wieder an? Nein, er darf nicht gewinnen. Er wird nicht gewinnen, und er darf nicht gewinnen, auch wenn sie ihn alle unterstützen. (BSp 149)

Die negative Prophezeiung über den Ausgang des Wettkampfs, mit welcher der Roman einsetzt (»Diesmal wird er nicht gewinnen.« BSp 7), wird Runde für Runde wiederholt und beschworen, und sie steigert sich zuletzt in eine krampfhafte Absetzung vom Rausch der Masse. Das trotzige »Ich bin gegen ihn« (BSp 150) richtet sich dabei zugleich gegen das eigene ›schwache‹ Ich, das einst selbst um jeden Sieg des Freundes gefiebert hatte. Der Verzicht, den der Erzähler seinem Geschöpf,

das er durch Artikelserien zum Star aufgebaut hatte, aufzwingen will, ist zu allererst sein eigener. Verabschiedet wird mit Bert Buchner auch das Idol, in dem ein Kriegsversehrter versucht hatte, sein eigenes Leben »anzulegen« (BSp 70).
Entsprechend dem Projekt, unkontrollierte Anteilnahme in »Gleichgültigkeit« (BSp 157) zu verwandeln, enthält sich Lenz' Text explizit der Gestaltung »rauschhafter Genugtuungen« (BSp 10), welche dem Sporterlebnis eigen sind. Es gibt jedoch eine andere Faszination, die ebenfalls in den Bereich der Sportästhetik gehört und die in diesem Roman die eigentlich dominante Rolle spielt: die Todesnähe.[23] Die Todessymbolik, welche dem Wettlauf in seiner übertragenen Bedeutung als Lebenslauf innewohnt, kündigt sich bereits in der Erwähnung der Höllenkreise, expliziter noch in der sich am Ende bestätigenden Wendung vom »Lauf ums Leben« (BSp 19; 164) an.[24] Leitmotivisch mehrfach aufgenommen und unterstützt wird diese Symbolik durch den Vergleich mit der Agonie gefangener Fische (BSp 40 u. ö.). Doch auch die Fachsprache des Sports scheint mit Ausdrücken wie »totes Rennen« (BSp 128) oder »sterben lassen« (BSp 129) den Erzähler zu einer entsprechenden Wortwahl zu verleiten: »das Sterben beginnt später« (BSp 20) belehrt er den Leser bereits zu Anfang, und den Trainer lässt er wissen, dass Buchner als Läufer »ein toter Mann« (BSp 169) sei. Umgekehrt verweist der letzte verzweifelte Ausruf »soll er auf der Strecke bleiben!« (BSp 172) auf Bedeutungsübertragungen auch in der Gegenrichtung. Mehr noch als die sportliche Niederlage seines ehemaligen Freundes scheint sich der Erzähler hier geradezu dessen Tod zu wünschen, verweist doch der beschworene Sturz nicht nur zurück auf die Athleten von Paris, welche »wie von einem Geschoß getroffen« (BSp 95) noch vor Erreichen der Ziellinie zusammenbrachen, sondern auch auf Buchners Desertationsgefährten Viktor, der, tödlich getroffen, »mitten im Lauf stehen blieb« (BSp 16). Die überragende Bedeutung der Kriegserlebnisse für die Entwicklung Buchners zum Läufer ist dem Roman in zahlreichen Parallelisierungen eingeschrieben. Bemerkenswert im vorliegenden Zusammenhang aber ist, dass die Todesnähe den ersten vom Erzähler bezeugten Lauf in einen ästhetischen Moment des Stillstands transformiert. Buchners Flucht aus dem englischen Kriegsgefangenenlager erfolgt nämlich so unvorbereitet und überraschend, dass die Beobachter nicht wissen, was sie sehen. Auch dem Leser wird die Interpretation von Buchners Aktion zunächst vorenthalten. Die Erzählung konzentriert sich ganz auf die Körperbewegungen des sich entfernenden Mannes, dessen Beschreibung sich mit der des Läufers überblendet, der wenige Seiten zuvor »mit hämmerndem Schritt, die Arme hoch angewinkelt« (BSp 9) gestartet war:

> er kroch unter dem Stacheldraht hindurch, sprang über den Graben, und dann, ja, dann sah ich ihn zum ersten Male laufen … Zwei Posten verfolgten ihn, nachdem ihre Verduztheit vorüber war, ich sah, daß sie sich erst aus der Erschrockenheit, der Überraschung lösen mußten, bevor sie ihm nachsetzten, und ich sah Bert lau-

> fen: Den Oberkörper leicht nach vorn gebeugt, die Arme hoch angewinkelt, mit hämmerndem Schritt, stolpernd manchmal in Vertiefungen, über harte Grasbüschel – so lief er zu den Torfteichen, gehemmt plötzlich durch ein überschwemmtes Wiesenstück. (BSp 18)

Erst als Buchner schon weit weg ist und die Posten sich aus ihrer Erstarrung gelöst haben, wird auch das Bild, das sich ihnen bietet, lesbar: als »Silhouette des fliehenden Läufers« (BSp 19). Buchner profitiert also im Moment seiner Flucht aus dem Gefangenenlager weniger von der Schnelligkeit seines – durch den schlechten Untergrund eher gehemmten – Laufs als vom sinnlichen Reiz seiner scheinbar deutungslosen Körperbewegung. Die gleichsam geduldete Flucht vor den Engländern steht damit im Kontrast zur Flucht vor der eigenen Truppe, auf der Buchner zuvor den Gefährten verlor. Woran genau der Vereinstrainer Krohnert denkt, wenn er von der Flucht als bestem »Training« spricht (BSp 27), bleibt offen. Buchner selbst wird sich später ausschließlich und intentional an die Desertation und den Tod des Kameraden erinnern, um sich anzutreiben (vgl. BSp 57). In dieser ›falschen Verknüpfung‹ des sportlichen Wettkampfs mit der Todesangst aber besteht sein Sündenfall: Während die Todesnähe den Bewegungsvorgang aller Sinnzuschreibung zu entheben vermag und ihn damit für Athlet und Zuschauer in ein ästhetisches Erlebnis transformiert, verleiht die Todesangst dem Lauf einen Symbolcharakter, der letztlich auch die sportliche Höchstleistung verhindert (vgl. BSp 166).

Angesichts einer »symbolischen Überstilisierung«[25] im Dienste einer Kritik an der Funktion und Bewertung des Sports in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft, verwundert es nicht, dass sich Lenz in diesem Roman sonst kaum mit der Ausgestaltung des doppelten sinnlichen Reizes von Sportausübung und -betrachtung beschäftigt. Hier wirkt das ausgeschlagene Erbe der Riefenstahlschen Athleten-Apotheose deutlich nach. Umso bemerkenswerter, dass die Erzählung *Der Läufer* (1951), welche den Charakter einer Vorstudie zum Roman *Brot und Spiele* aufweist, andere Akzente setzt.[26] Fast scheint es, als habe Lenz sich in dem früheren Entwurf durch die Verwendung amerikanisch-avantgardistischer Erzähltechniken vor dem Anflug nationalsozialistischer Ästhetik soweit geschützt gefühlt, dass er es sich erlauben konnte, die rauschhaften Aspekte des Sporterlebnisses deutlicher hervorzuheben.

Auch die Erzählung *Der Läufer* setzt unmittelbar vor dem Start eines Langstreckenlaufs ein, der im Vorhinein zu Ungunsten des Protagonisten entschieden zu sein scheint: »noch bevor er den Lauf begonnen hatte, schien er ihn verloren zu haben« (L 41).[27] Allerdings ist mit dieser vagen Vorausdeutung auch schon das Maximum an Vorwegnahme des weiteren Geschehens erreicht. Der Wechsel in eine vorherrschend personalisierte Erzählweise lässt ein weiteres Vorausblicken nicht zu, sondern vermittelt jeweils gerade so viel, wie die fokalisierten Figuren – im wesentlichen

der Läufer und sein Publikum – zu sehen vermögen. Trotz epischem Präteritum entsteht dadurch ein weitaus größerer Effekt von Unmittelbarkeit als im Roman. Dies gilt auch für die lange Analepse, welche sich nicht aus dem Bewusstseinsbericht eines distanzierten (oder sich distanzierenden) Beobachters, sondern aus dem des laufenden Athleten heraus entfaltet. Thematisiert wird darin zwar auch die Konditionierung des Läufers durch Flucht und Todesangst, mehr Gewicht aber wird auf die soziale Integrationsfunktion des Sportvereins für den Kriegsheimkehrer gelegt. Im Zentrum der Erzählung steht mithin keine abgeklärt-kritische Absage an den Sportbetrieb, sondern die nostalgisch-dankbare Rückwendung eines beinahe ausgedienten Athleten. Entsprechend akzentuiert das Leitmotiv, welches Gegenwarts- und Vergangenheitsgeschehen zusammenhält, nicht den unaufhaltsamen Prozess des Niedergangs, sondern das momenthafte Empfinden von Glück, ausgelöst durch die harmonische Bewegung der Glieder (vgl. L 46 und 64).[28] Dass sich die Ekstase des Läufers auf dem Höhepunkt des Rennens auf die Zuschauer zu übertragen vermag, macht der Wechsel in die Tribünenperspektive deutlich: »auch die, die auf den Zementbänken saßen, fühlten sich plötzlich zum Lauf verurteilt, auch sie kreisten um die Aschenbahn, hörten die keuchende Anstrengung des Gegners, spürten den mitleidlosen Widerstand des Windes und die Anspannung der Muskeln, es gab keine Entfernung, keinen Unterschied mehr« (L 66).

Anders als der Roman, der im zeitgleichen Erzählen das Präsenzerlebnis auf den Leser übertragen soll, aber durch eine Überfülle von Sinngebungssignalen, Pro- und Analepsen die ›bloße‹ Gegenwart des Geschehens kaum erfahrbar macht, bewegt sich die Erzählinstanz in *Der Läufer* nicht nur auf Augenhöhe der Akteure, sondern überblendet schließlich auch noch deren Perspektive. Dargestellt als rauschhafte Identifikation und motorische Mimesis gerät das Sporterlebnis als gleichzeitige Präsenzerfahrung von Sportler und Zuschauer in den Blick, und zwar ohne, dass sie sogleich be- oder gar abgewertet würde.

Die Zurückhaltung gegenüber einer Beurteilung des Geschehens bewahrt also zum einen das Sportereignis vor der Transformation in eine symbolische Handlung und unterstützt zum anderen die Annäherung von Lektüre- und Sporterfahrung. Konsequenter noch als in *Der Läufer* führt Lenz dies in der Erzählung *Die Mannschaft* (1969) vor, welche den Verlauf eines Handballspiels abwechselnd aus zwei Perspektiven wiedergibt. Ebenfalls retrospektiv angelegt, konzentriert sich der Erzählvorgang hier vollständig auf den Zeitraum des Wettkampfs. Zu Wort kommen abwechselnd das kollektive Wir der besiegten Mannschaft und der für sie angetretene Stürmer Klaus Körner. Die Tragik des genialen Sportlers, der seinen verdienten Ruhm durch ein auch für die eigene Mannschaft unverständliches und in seiner Härte unverzeihliches Foul zunichte macht, wird durch den Perspektivenwechsel nicht etwa erklärt, aber in ihrem ganzen Ausmaß erfahrbar gemacht. Als Kehrseite des schönen Spiels präsentiert sich hier die unkontrollierte Eskalation von Gewalttätigkeiten, die nur

insoweit geahndet werden, als sie auch als solche wahrgenommen werden. Ausgelotet wird mithin der Abgrund zwischen »Epiphanie der Form« (Gumbrecht) und Kriegsschauplatz auch als Darstellungsproblem.
Während Bert Buchner in der wertenden Rekapitulation kein Deutungsspielraum für den verlängerten Schritt gegen die Ferse seines Vereinskollegen zugestanden wird,[29] werden in den Erzählungen die Fehltritte der Protagonisten durch die polyperspektivische Darstellungsweise in der Schwebe zwischen Absicht und Unfall gehalten. Eingespannt in den Kreislauf von Foul und Gegenfoul, aber auch von äußerster Konzentration und Selbstvergessenheit, sind die Aktionen des Läufers Holten und des Stürmers Körner nicht eindeutig als absichtsvolles Tun interpretierbar. Auch in dieser Hinsicht wird Lenz in der späteren Erzählung konsequenter: Während es von Holten heißt: »Fred wußte nicht, was passiert war, er hatte nichts gespürt« (L 69), bleibt die Unschuldsvermutung im Falle von Körners Freiwurf ungesicherter.[30] Die Differenz zwischen bloßem Geschehen und bewusster Handlung überträgt sich in den literarischen Text als Differenz zwischen Bildbeschreibung und Bilddeutung: »Nur dies Bild kann zugegeben werden […] Etwas anderes hat keiner von uns in Erinnerung« (M 377). Die Schnitt-Technik, in der die Aussagen gegenübergestellt werden, weist dabei über den Status des Bildes als eines erinnerten Gedankeninhalts hinaus.[31] Nicht benannt, aber implizit gegenwärtig erscheinen hier TV-Bilder, welche beliebig oft wiederholt, gegeneinandergeschnitten, vergrößert und verlangsamt vorgeführt, aber dennoch nie mit letzter Sicherheit interpretiert werden können. Nicht die einzelne Person und ihre Vorgeschichte, sondern letztlich nur noch der Körper als »unkalkulierbares Medium des Austrags sportlicher Wettkämpfe«[32] wird zum Protagonisten einer filmische Erzähltechniken adaptierenden Darstellung.[33]

III

Auch Uwe Johnson experimentiert in seinem zweiten Roman *Das dritte Buch über Achim* mit neuen narrativen Verfahren anglo-amerikanischer Prägung.[34] Fehlende Präliminarien, Nachträglichkeit in der Präsentation von Eigennamen und in der Aufschlüsselung von Dialogsituationen, Spiel mit interner und externer Fokalisierung sowie eine ausgeprägte Leitmotivik bei gleichzeitiger Absenz von Handlungsmotiven stellen die auffälligsten Stilmittel dieses schon in seiner Basisfiktion immer wieder neu und anders analysierten Romans dar.[35] Ohne die Historisierung grundsätzlich bestätigen zu müssen, kann man sagen, dass hier wohl zutrifft, was Dieter Mersch für die performative Wende in der Kunst um 1960 herausgearbeitet hat: Johnson entwickelt avantgardistische Erzähltechniken, welche die Kunst als Denken über die Kunst herausstellen, im Sinne der

Inszenierung eines »Vollzugs des Denkens über die Kunst« weiter.[36] In Frage und Antwort vorgeführt wird der Versuch des westdeutschen Journalisten Karsch, eine Biographie des ostdeutschen Radrennfahrers Achim T. zu schreiben. Es wird also die Frage reflektiert, ob und wie sich eine solche Biographie schreiben ließe, und zugleich deren (fragmentarisches) Entstehen (und Scheitern) vorgeführt. In verschiedenen Ansätzen vorgestellt werden dabei nicht allein die politisch-ideologischen Lehrjahre eines Mitläufers, sondern auch dessen Faszination für Geschwindigkeitserlebnisse und körperliche Grenzerfahrungen.
Karl Ludwig Pfeiffer hat auf den »merkwürdigen Kontrast« aufmerksam gemacht, in dem bei Johnson der »ideologische Drahtverhau deutsch-deutscher Beziehungen […] zu wiederholten Passagen [steht], in welchen sich so etwas wie reine Aktivitätserfahrung geltend macht«.[37] Diese Passagen sind m. E. nicht, wie etwa Annekatrin Klaus argumentiert hat, als Bausteine einer kritischen Charakterstudie zu interpretieren, die den Sport, Lenz' Projekt vergleichbar, als einen Bereich bloßlegen, in dem schwache Persönlichkeiten vor sich selbst fliehen können.[38] Gelesen als »Fragmente einer Phänomenologie sportlicher Erfahrung«,[39] verweisen sie vielmehr auf ein grundsätzliches wahrnehmungspsychologisches Problem, das sich Karsch nach seinem Grenzübertritt stellt und das von Anfang an das Erzählprojekt gleichsam als Handicap begleitet: das Fehlen eines semiotischen Schlüssels für die als unähnlich erkannte Welt der DDR. Karschs anfänglicher Versuch, die ostdeutsche Alltagswelt durch den Vergleich mit der vertrauten, westdeutschen zu analysieren, führt bald zu der Einsicht in die Unverfügbarkeit der Sprache, welche »das Bild der Straße« ordnet (DBA 24).[40] Die gelungene nonverbale Kommunikation mit dem Hotelpförtner anlässlich seiner geplanten Abreise darf vor diesem Hintergrund als unerwartetes Erfolgserlebnis gedeutet werden, das Karschs spontanen Entschluss zu bleiben motiviert. Während er noch am Abend zuvor an der Interpretation von Blicken und Zeitungsberichten scheitert (DBA 34; 36), überwindet Karsch am nächsten Morgen die ihn unsichtbar umgebende semiotische Barriere quasi instinktiv. Das bestätigende Lächeln, mit dem der Pförtner auf die Überreichung einer Kopfschmerztablette reagiert, verweist auf einen untilgbaren Rest körpersprachlicher Zeichen, welcher sich der ideologischen Ausdifferenzierung der beiden Sprachsysteme widersetzt. Karschs wieder erwachte Neugier »auf dies Land und wie darin zu leben wäre« (DBA 37) mündet wenig später in das Biographieprojekt. In diesem Sinne stellen die Annäherungen an Achims Aktivitätserfahrungen weniger einen Kontrast als einen entscheidenden Beitrag zur verhandelten Verständigungsproblematik dar.[41] Nicht nur in den Entwürfen zu Achims Fahrerlebnissen, auch in Karschs beiläufiger Erklärung, »[i]hn hatte ja ohnehin die darstellende Vorführung des Rennfahrers verleitet zur Beschreibung eines Lebens« (DBA 221), erhält diese These ihre Bestätigung.[42]

Die genannten erzähltechnischen Kunstgriffe übertragen die Desorientierung Karschs in der ihm fremden Umwelt auf den Text, indem sie auch den Leser teilweise desorientiert lassen.[43] Unterstützt wird die Distanzierung und Exteriorisierung des Erzählvorgangs durch die Exponierung visueller Ausdrucksformen.[44] Der Roman über den Medienstar Achim und die Filmschauspielerin Karin integriert und adaptiert diejenigen Darstellungsformen, in welchen die Protagonisten im Alltag präsent sind. Der unbestreitbar auch medienkritische Aspekt dieses Verfahrens tritt dabei zurück hinter der spielerischen Erweiterung des literarischen Ausdrucksspektrums.[45] Experimentiert wird insbesondere mit Formen des nicht-interpretierenden Darstellens. Die Eigenschaft von Bildern, nicht notwendig als Referenten, sondern auch als »bloße Präsentation ohne Zeichenhaftigkeit«[46] betrachtet werden zu können, überträgt sich durch externe Fokalisierung in den Text[47] oder im Durchspielen sich gegensätzlicher Deutungsangebote.[48] Sie ermöglicht eine unvoreingenommene Darstellung, kann aber auch als Legitimation individueller Deutungshoheit missbraucht werden und damit das auf Wahrhaftigkeit zielende Schreibprojekt gefährden.[49]

Angesichts dieser Ausgangslage überrascht es nicht, dass Sporterlebnisse von Johnson nicht nur als Aktivitätserfahrung dargestellt werden, sondern auch als Medienereignisse. Das folgende Beispiel macht deutlich, wie hier die mediale Vermittlung des Unmittelbarkeitserlebnisses in eine ›dichte Beschreibung‹ transformiert wird. Zum Vergleich sei noch einmal Lenz angeführt. Dessen einseitig medienkritische Position wertet das Fernsehbild gegenüber der Tribünenperspektive polemisch ab, wenn es heißt: »›Wie Sie sehen‹, sagte er [der Fernsehsprecher] regelmäßig, doch wir sahen nichts« (BSp 143). Die mediale Sportberichterstattung spielt in *Brot und Spiele* eine untergeordnete Rolle, und wenn sie einmal erwähnt wird, dann meistens, um ihre Beschränktheit und Künstlichkeit gegenüber dem Live-Erlebnis hervorzuheben.[50] Ganz anders bei Johnson. Gerade die Medien verschaffen Achim eine Präsenz im Alltagsbewusstsein der Menschen, die ihn auf Grund des entrückten Sportschauplatzes live kaum je zu Gesicht bekommen. Mehr noch, die mediale Allgegenwärtigkeit bewirkt einen Multiplikationseffekt, durch den der Radrennfahrer geradezu überpräsent wird und sich auch noch in Kommunikationsverhältnisse zwischen Personen einzuschleichen vermag, die ihn vielleicht gerne auch einmal ausschließen würden. Selbst das intime Zwiegespräch zwischen Karin und Karsch wird qua medialer Präsenz vom abwesenden Dritten gleichsam überwacht.

> Und Achim war gar nicht abwesend […]. Keinen Augenblick ging Achim verloren, die Wagen des Rundfunks verfolgten ihn und trugen ihn als Bericht und erregenden Anblick in die Wohnungen des Landes und mit ihm das Jubelgeräusch der Zuschauer, die stellvertretend für dich und mich im windigen Getröpfel warteten auf das Wiederkommen der Weggefahrenen, und schrien über ihre Ankunft, so daß

> die Gespräche auf den Treppen dieses Hauses und in den Treffpunkten der Stadt (und so weiter) nicht anders ausfielen als auf den Tribünenrängen in der Höhe des naß platschenden Spruchbandes ZIEL
> - Hättest du das gedacht? daß er bloß Vierter wird?
> - Achim ist ja kein Bergfahrer. […]
> Er war nicht zu vergessen, war sogar erinnert in der Leere seiner hochbezahlten Wohnräume […]. (DBA 120f.)

Die figürliche Überlagerung der Stufen von Zuschauertribüne und Treppenhaus, die typographische Mimesis an die Zielmarkierung und der übergangslose Wechsel in den szenischen Dialog setzt in literarische Gegenwärtigkeit um, was die Medien in den Live-Sendungen leisten. Die Gleichsetzung von Publikums- und Hausflurkommunikation nimmt dem anteilnehmenden Gespräch seinen fixen Kontext und führt ihn, in der Reduktion auf direkte Rede, imaginär ganz nah an das Sportgeschehen heran. Die spezifische Übertragungsleistung der Medien erweist sich dabei als abhängig von ihrer Rezeption, deren Intensität erst den Multiplikationseffekt möglich macht. Entsprechend wirkt auch der literarische Text nur in dem Maße überzeugend, wie er den Präsenzeffekt, den er zu beschreiben hat, selbst hervorruft. Verstärkt wird er durch den unerwarteten Einschluss von Leser und Erzähler (»für dich und mich«).
Die im obigen Zitat ausgesparte Passage über den sportinteressierten Umgang mit Zeitungen, gibt einen Hinweis darauf, warum Johnson in diesem Zusammenhang, anders als Lenz, die Kommunikations- und Vergegenwärtigungsleistung der Medien eher im Auge hat als deren ebenso zugegebene Manipulationsmacht:

> so daß […] am nächsten Morgen einhellig die Zeitungen umgewandt wurden nach hinten zur Seite mit dem Sport des Sonntags, hast du das gesehen, während die Titelblätter zu Boden blickten und fielen mit den letzten Meldungen über die Verschwörung des westdeutschen Staates gegen diesen und weitere Maßnahmen des Sachwalters zur Verteidigung der hiesigen Errungenschaften, das kriegen wir noch früh genug, laß mal sehen was er gesagt hat, was hat Achim gesagt? (DBA 121)

Die Unmittelbarkeitsleistung der Medien weist über den Unterhaltungsaspekt hinaus auf die politische Sprengkraft, welche der Sportbegeisterung als Massenereignis innewohnen k ö n n t e. Bei aller ideologischen Zurichtung der Sporterziehung und Berichterstattung scheint die staatlich verordnete Begeisterung gegen den Staat zurückzuschlagen: indem die Staatsbürger hier unverhohlen Desinteresse, ja vielleicht sogar Kritik am propagandistischen Zuschnitt des Nachrichtenteils offenbaren können. Verstanden und vermittelt als Präsenzerlebnis stellt Sport potenziell also auch noch etwa anderes dar als »EIN MITTEL ZUR SOZIALISTISCHEN ERZIEHUNG« (DBA 43). Der Aufstieg Achims zum Parteifunktionär versteht sich darum nie von selbst, sondern muss Schritt für Schritt erkundet werden. Was dem Intellektuellen seine humanistische Bildung ist, könnte, so die Andeutung, dem Sportler die Rückbesinnung auf das ideologiekritische Potenzial seiner Tätigkeit

sein. Herauszufinden, warum Achim sich seiner Macht als Medienstar nicht bedient, vielleicht nicht einmal bewusst ist, stellt das Ziel des Biographen Karsch dar. Das Ausdruckspektrum der Medien erhält deshalb einen so breiten Raum in diesem Roman, weil deren Missachtung die zentrale Ursache für nicht erfolgten oder erfolglosen Protest darstellt. So wie die Aufständischen es versäumten, die Rundfunkstationen zu besetzen (vgl. DBA 292), versäumt es Achim, die ihm von den Medien verliehene Macht in den Dienst mindestens persönlicher Handlungsfreiheit zu stellen (vgl. DBA 270).[51] Auch übersetzt in Zeitungsmeldung, Fernseh- und Rundfunkübertragung verweist die Ästhetik der Sportdarstellung somit auf die ›Lücke im System‹, durch die Karsch, und mit ihm der Leser, einen Zugang zum Leben in der DDR findet.

Bei aller Zurückhaltung gegenüber einer theoretischen Annäherung zwischen Erinnerungspoetik und Präsenzästhetik hat Gumbrecht die besonders intensive Qualität von Erinnerungen an Stadionerlebnisse oder Live-Berichterstattungen eingeräumt.[52] Die literarische Gestaltung dieses Phänomens der Nachwirkung von Sportereignissen steht bei Johnson ebenfalls im größeren Kontext der den Roman dominierenden Verständigungsproblematik. Dies zeigt sich in der nächtlichen Aussprache zwischen Achim und Karsch, in der Achim vom Wegzug Karins erfährt und über die sich gleichsam als Schatten das Erlebnis ›Radrennen‹ ausbreitet. Der Dialog ist zum einen von einer deutlichen Asymmetrie beherrscht: Achim, der sich seit Tagen auf Tour befindet, weiß noch nichts, Karsch hingegen weiß mehr über Karins neue Verhältnisse, als er dem Sportler in dieser Nacht vor der letzten Etappe vielleicht zumuten mag. Gemeinsam ist den beiden Männern hingegen die Erinnerung an die nur wenige Stunden zurückliegende Einfahrt der Radfahrer ins Stadion, welche Karsch in einem voll besetzten Wirtshaus am Fernsehen verfolgt hatte. Während die Rekapitulation des Geschehens im Stadion zunächst deutlich durch die Kamera bzw. Karsch und das Zuschauerkollektiv perspektiviert ist, geraten hinter der Ziellinie zunehmend Wahrnehmungen Achims zwischen die Sätze. Doch erst als dieser schließlich in den Garderoben verschwindet, wird deutlich, dass die Erzählinstanz sich von der Fernsehberichterstattung gelöst hat und nur noch Achim fokalisiert.[53] Die abwechselnde Überblendung und Dissoziierung der Gedankeninhalte, welche den szenischen Dialog mehrfach unterbricht und diesem im Umfang fast gleichkommt, endet wie folgt:

> Schon recht, Karsch: sagte er: Schon recht.
> Im grauen Straßenanzug die Begegnung mit den Berichterstattern. Achim entschuldigend: Wir haben eben heute so würgen müssen. Bilder: Achim allein vor grauer Fläche, Achim in der Mannschaft hängend auf Schultern, die Fernsehübertragung wird beendet. Karsch ging mit Frau Liebenreuth nach Hause, aber Achim sprach noch über die Aussichten für die Etappe des nächsten Tages […]. Karin ist nicht zu erkennen im Hintergrund, der in Rauch und Reden ertrinkt. Sie kommt auch nicht zum Abendessen. (DBA 187)

Die irritierende Beibehaltung der Tempora Präsens/Präteritum, wo der Zeitenfolge entsprechend eigentlich Präteritum/Plusquamperfekt stehen müsste, vermittelt die anhaltende Präsenz der Tageseindrücke in den Gesprächspartnern. Die häufigen Wechsel zwischen Gegenwarts- und Vergangenheitsebene fügen sich in ein imaginäres Zeitkontinuum, eine ›durée‹, in der beide Subjekte zusammenfinden. Der genaue Vergleich der Fokalisierungswechsel macht dabei deutlich, dass auch hier der Sport als Körpererfahrung Nähe und Vertrautheit stiftet, während dessen ideologische Vereinnahmung Distanz schafft. Im obigen Beispiel ist die Dissoziation der Erlebniswelten unmissverständlich angezeigt: Die Fernsehsendung ist zu Ende, Karsch geht nach Hause, während Achim weiter Auskunft gibt. Tatsächlich wird Achim nichts mehr über seine körperliche Kondition sagen, sondern das politische Rahmenprogramm der Einfahrt in Berlin bekannt geben: »Ankunft nachmittags im Zentralstadion, Begrüßung durch die Person des Sachwalters.« (DBA 187) Dort, wo das Verständnis Karschs für Achim seine Grenze hat, deutet somit auch der Text keine Gleichzeitigkeit oder Identität der Erfahrungswelten mehr an, sondern markiert durch Interpunktion und Wortwahl den Bruch. Die Innenperspektive auf Achims körperliche Erschöpfung, deren Ausmaß ihm äußerlich nicht ohne weiteres anzusehen ist, passte sich zuvor hingegen fast unmerklich in die Fernsehperspektive Karschs ein: »An der Strohbarriere wiedergesehen schwenkte er Blumen und Arm müde ins begrüßende Gebell, während neben ihm immer noch Einfahrten rasten und zu spät kamen, denn Achim war schon da. Die ihn trugen meinten es begeistert. Er hätte nicht mehr gehen können« (DBA 186).
Das Biographieprojekt wird schließlich daran scheitern, dass Karsch das, was Achim ihm als Deutung für ein Foto anbietet, nicht nachvollziehen kann: »– Na? sagte Achim. / – Ich kann es mir nicht vorstellen: sagte Karsch. / – Du hast dir so viel vorstellen können: hielt Achim überrascht ihm vor« (DBA 296). Die zahlreichen Dokumente über Achims Erfolge als Sportler, welche Karsch z. T. »blind« (DBA 242) in Notizen umschrieb, vermochten in ihrer analysierbaren Verknüpfung von Sporterfahrung und Propaganda die Verständnisbemühung und damit das Schreibprojekt anzutreiben: Ideologische Referenz mischte sich hier mit bildlicher Referenzlosigkeit und öffnete sich damit einer vorsymbolisch-mimetischen Annäherung, welche die Einbildungskraft des Schreibers anregte. Das Foto vom Volksaufstand hingegen kann Karsch – Achims Versuch, auch dieses Bild seiner eindeutigen Referenzialität zu entkleiden, widerstehend – nicht anders denn als Beweis für eine politische Handlung betrachten. Gleichsam als Abgesang auf das gescheiterte Projekt, das Verhältnis von Sport und Macht literarisch zu gestalten, steht am Ende der Bewusstseinsstrom Achims (DBA 298f.): ein Galimathias aus Wendungen des Radfahrerjargons. Der Rückzug des Erzählers Karsch hinterlässt die semantische Leere reiner Präsenz. Erst in der Deutung des Wortschwalls als eines sprachlichen Ausdrucks für die begrifflich nicht fassbaren Meldungen des Körpers während eines

Rennens, das über die Phasen Start, Angriff, Rückstand, Erschöpfung und Endspurt verläuft, entsteht das, was als Präsenzeffekt beschreibbar wäre.

IV

Die Analyse hat gezeigt, dass Johnson im Vergleich zu Lenz Sporterlebnisse stärker und facettenreicher als Erfahrungen von Präsenz darstellt. Während Lenz fast jede Bewegungsbeschreibung symbolisch auflädt und die Notwendigkeit der Ereignisfolge betont, zieht sich Johnson oftmals auf die bloße Beschreibung dessen zurück, was ausdruckslos oder mindestens nicht lesbar erscheint. Die Entwicklung des DDR-Sportprofis vom Hitlerjungen zum SED-Parteifunktionär folgt damit nicht einer vorausgesetzten, logischen Konsequenz, sondern wird als Phänomen beschrieben. Determiniert hingegen erscheint der Lebensweg des westdeutschen Athleten vom desertierten Soldaten über den egomanen Medienstar zum gesellschaftlichen Außenseiter. Gleichwohl wäre es voreilig anzunehmen, dass die Darstellung von Sporterlebnissen in der Literatur unmittelbar von der Formation der sie umlagernden politisch-ideologischen Diskurse abhängt. Die größere narratologische Nähe der beiden Erzählungen von Lenz zu Johnsons Roman weist vielmehr auf ein genuin ästhetisches Paradigma hin, das zunächst einmal gar nichts mit der Diskurskonfiguration zu tun hat, und bestätigt die Vermutung von Wolf-Dietrich Junghanns, dass der »Wandel von Erzähltechniken« ein möglicher Grund dafür sein könnte, warum Sport zum literarischen Thema wird.[54] Dies jedenfalls würde erklären, warum Alan Sillitoe in seiner berühmten Erzählung *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1959) auf der Discours-Ebene ausführt, was er auf der Histoire-Ebene, und auch in Kommentaren, kategorisch von sich weist: eine Faszination für die sportliche Bewegung.[55] So steht der rhythmische, in scheinbar endlosen Parataxen sich vorwärtswälzende, das Laufgeräusch phonetisch imitierende Monolog als Inactu-Illusion im Widerspruch zur angeblichen Nachträglichkeit der Erzählsituation. Das formale Paradox spiegelt allerdings das inhaltliche und treibt so die selbstzerstörerische Unangepasstheit des Helden umso deutlicher hervor.
Eine vergleichbar faszinierende Negation des rauschhaften Sporterlebnisses finden wir in Sillitoes kürzerer Erzählung *The Match* (1959).[56] Nur vordergründig ist hier die Niederlage der heimischen Fußballmannschaft verantwortlich für den häuslichen Gewaltausbruch von Lennox, einem Arbeiter aus der englischen Provinz. Die tiefere Ursache liegt bei Lennox selbst, dessen schlechte Augen ihm schon bei der Arbeit Probleme bereiten und ihn nun um das ästhetische Erlebnis betrügen. So wie sich der Novembernebel unheilvoll mit der schwindenden Sehkraft verbindet und anstelle der rauschhaften Selbstvergessenheit nur ein unbeteiligtes Frieren ermöglicht, entsteht anschließend aus der Unzufriedenheit über das verlorene

Spiel und der im Alltag angestauten Frustration ein explosives Gefühlsgemisch, das sich anstatt in Wochenendgemütlichkeit nur in Familienterror entladen kann. Nachvollziehbar wird der desintegrierende Effekt der Sportbegeisterung aber gerade dank der vergegenwärtigenden Darstellung des qualvollen Rausch-Entzugs, d. h. in der literarisch gestalteten Negation der Präsenzerfahrung. Ihre besondere Wirkung erzielt sie durch eine Perspektive, welche sich konsequent an einen kurzsichtigen Protagonisten hält, der seine Augen zunächst durch Reiben noch schwächer macht, dessen Sicht zwischenzeitlich von zwei Vordermännern verstellt wird und der nur einen einzigen Spielzug vollständig und offenbar scharf zu erkennen scheint: das entscheidende Tor der gegnerischen Mannschaft. Daran, wie sich hier ein erhofftes Lustgefühl in sein Gegenteil verkehrt, ließe sich möglicherweise die Grundkonstellation eines literarischen Präsenzeffektes (oder dessen Negation) bestimmen: der Verzicht auf Übersicht – oder narratologisch gewendet: der Verzicht auf Auktorialität. Die Techniken der Personalisierung des Erzählvorgangs bewirken eine Auflösung der Subjekt-Objekt-Grenze. Dieser Effekt kann in der Thematisierung des Sportereignisses gleich zweifach erreicht werden, denn die Übersicht fehlt letztlich sowohl dem Ausübenden als auch dem Betrachter. Dass die Zuschauerperspektive in den analysierten Beispielen die subjektive Perspektive immer wieder unterbricht oder sich mit ihr vermischt, macht die Darstellung keineswegs übersichtlicher, sondern komplexer. So wird vorgeführt, dass sich der Mensch im Zeitalter der Massenmedien permanent gezwungen sieht, sich als Akteur und Zuschauer zugleich wahrzunehmen. Das Sporterlebnis mag insofern als ästhetische Herausforderung gewertet werden, als sich dank der in ihm angelegten Reziprozität von subjektiver Bewegungserfahrung und kollektiver Anteilnahme diese Duplizität der Alltagsbewältigung beispielhaft vorführen lässt.

Die vorliegende Analyse widmete sich der Frage nach der Gestaltung von Präsenzerfahrung *in* der Literatur. An ihren Rändern zeichnete sich aber auch noch ein anderes Phänomen ab: das des rückwirkenden Präsenzeffektes *von* Literatur. Hier schlägt der Literatur zum Vorteil aus, was ihr sonst gegenüber den visuellen Medien als Nachteil angerechnet wird: ihr Angewiesensein auf die Einbildungskraft der Rezipienten. Was die Literatur zu leisten vermag, ist die Vergegenwärtigung von imaginären Bildern, in welchen sich »lebhafte Vorstellungen« und »leibhafte Erinnerungen« überlagern.[57] Je weiter ein Text historisch oder thematisch von der Lebenswirklichkeit seiner Leser entfernt ist, desto mehr verdrängen diese, der historischen Korrektheit zuliebe, den Anteil eigener Bildreserven und überlassen sich ganz der Konstruktion fremder Welten. Unmittelbarer und daher wirkungsvoller vermittelt sich aber auch das »Hier und Jetzt einer historischen Zeit« (Seel) wohl dann, wenn der Rückgriff auf den eigenen Erfahrungskontext auf irgendeine Weise erleichtert wird. Präsenzeffekte *von* Literatur,

so meine Vermutung, partizipieren an einer solchen Horizontverschmelzung. Im vorliegenden Fall jedenfalls ist evident, dass Lenz' Erzählung *Die Mannschaft* durch die Erinnerung an den spektakulären Abgang des Fußballstars Zidane im Sommer 2006 ebenso aktualisiert wird und an Wirkung gewinnt wie Johnsons scheinbar so zeithistorisch festgelegter Roman durch die erhöhte mediale Aufmerksamkeit für den Radsport. Durch die Hintertüre eines doppelten – nämlich zunächst entzeitlichenden, die Zeiten überspringenden – Präsenzeffektes rückt somit die Geschichtlichkeit der äußeren (Jetzt-)Zeit wieder in den Horizont auch des modernen literarischen Texts.

Anmerkungen

1 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M. 2004.
2 Vgl. Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2002, S. 146.
3 Martin Seel: Die Zelebration des Unvermögens. Zur Ästhetik des Sports, in: Merkur 47 (1993), S. 91–100, hier 91.
4 Hans Ulrich Gumbrecht: Lob des Sports. Frankfurt/M. 2005, S. 45.
5 Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit [2001]. Frankfurt/M. 2003, S. 94.
6 Vgl. Gumbrecht, Lob des Sports (Anm. 4), S. 144f.
7 Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens [2000]. Frankfurt/M. 2003, S. 11.
8 Ebd., S. 206.
9 Vgl. Mersch, Ereignis und Aura (Anm. 2), Kap. III.
10 Seel, Ästhetik des Erscheinens (Anm. 7), S. 212.
11 Karl-Heinz Bohrer: Zeit und Imagination. Das absolute Präsens in der Literatur, in: ders.: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt/M. 1994, S. 143–183, hier 162.
12 Im Unterschied zur Zwischenkriegszeit, als sich Größen wie Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer, Ödön von Horváth und Robert Musil mit dem Sport beschäftigten, ist das Verhältnis von Sport und Literatur für die Nachkriegszeit noch wenig erforscht. Siehe dazu die Bibliographie auf der sehr informativen Webseite www.literaturundsport.de, die im Rahmen des Forschungsprojekts »Literatur und Leibesübungen von Winckelmann bis zum Vormärz« entsteht und von dem Göttinger Germanisten Thomas Schmidt betreut wird.
13 Alfred Andersch: Der unliterarische Olymp, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (1. Sep. 1960), zit. nach Rolf Geßmann: Sport als Motiv in der Literatur. Bemerkungen zur Bauform und Symbolik des Romans *Brot und Spiele* von Siegfried Lenz, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 6 (1973), S. 143–155, hier 143.
14 Vgl. Michael Schaffrath: Politisierung, Professionalisierung und Ökonomisierung: Die Sportkultur der sechziger Jahre, in: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der 60er Jahre. München 2003, S. 273–289. In den um 1970 zunehmend publizierten Anthologien mit Sporterzählungen drückt sich wohl eher der Versuch einer Popularisierung des Sportthemas und weniger eine neue literarische Würdigung aus.
15 Marcel Reich-Ranicki: Betrifft Literatur und Sport [1964], in: ders.: Nichts als Literatur. Aufsätze und Anmerkungen. Stuttgart 1995, S. 18–21, hier 19.
16 Ebd., S. 20.
17 Ebd., S. 21.
18 Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik (Anm. 1), S. 127.
19 Vgl. Michael Gamper: Literatur, Sport, Medium. Diskurstheoretische Überlegungen zu einem

vertrackten Verhältnis, in: SportZeiten. Sport in Geschichte, Kultur und Gesellschaft 3,1 (2003), S. 41–52.

20 Ebd., S. 44.

21 Siegfried Lenz: Brot und Spiele [1959]. München 1964 (zitiert im Folgenden als BSp).

22 Gamper zufolge »entbanalisiert« Lenz die Darstellung des Wettkampfgeschehens, indem er sie in den Kontext einer expliziten Kritik am Sport als Kriegs- und Korruptionsschauplatz stellt. Gamper, Literatur, Sport, Medium (Anm. 19), S. 45. Harro Zimmermann hingegen kritisiert die Sportszenerie in *Brot und Spiele* als »übermächtig«. KLG, Art. Siegfried Lenz, 19. Nlg., S. 4.

23 Vgl. Gumbrecht, Lob des Sports (Anm. 4), S. 101ff., sowie Gerd Hortleder und Gunter Gebauer (Hg.): Sport, Eros, Tod. Frankfurt/M. 1986.

24 Vgl. dazu ausführlicher Geßmann, Sport als Motiv (Anm. 13).

25 Hartmut Pätzold: Kommentierte Auswahlbibliographie zu Siegfried Lenz, in: Text + Kritik 52 (1976), S. 49.

26 Mario Leis spricht von der Erzählung als einem »Vorspiel« des Romans (Mario Leis: Sport in der Literatur. Aspekte ausgewählter Sportmotive im 20. Jahrhundert, Diss. Siegen 1998, S. 63), Karl Ludwig Pfeiffer bezeichnet den Roman als »längere Version der Novelle« (Karl Ludwig Pfeiffer: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie. Frankfurt/M. 1999, S. 588, Anm. 389). Entsprechend unterbewertet erscheinen in beiden Studien die formalen und thematischen Unterschiede zwischen Roman und Erzählung.

27 Siegfried Lenz: Der Läufer [1951], in: Werkausgabe in Einzelbänden. Bd. 13: Erzählungen 1949–1955. Hamburg 1996, S. 40–69 (zitiert im Folgenden als L).

28 Im Roman ist das Empfinden des Sportlers in der Bewegung auf einen einzigen Satz zusammengeschmolzen: »Ich habe mich lange nicht so gut gefühlt« (BSp 28).

29 Obgleich Buchner die ihm unterstellte Absicht nicht ausdrücklich zugibt, geht der Erzähler davon aus, dass er seine Schuld »endgültig anerkannt hatte« (BSp 156).

30 Körner gibt zu Protokoll: »Dann kam der Pfiff, und ich legte alle meine Kraft in den Wurf. Der Ball traf Ole Zesch im Gesicht, mit hellem Dröhnen.« Ob es sich um einen gezielten Treffer handelt, bleibt damit auch aus der Sicht des Spielers offen. Aber auch die Mannschaftskollegen, die den Feldverweis sofort akzeptieren, bleiben in ihrer nachträglichen Deutung des Geschehens zurückhaltend (vgl. M 381). Siegfried Lenz: Die Mannschaft [1969], in: Werkausgabe in Einzelbänden. Bd. 15: Erzählungen 1964–1975. Hamburg 1998, S. 363–383, hier 380 (zitiert als M).

31 Die Rede ist desweiteren auch von »Momentaufnahmen« (M 377), bei denen es sich offenbar um Fotos, nicht um Einzelbilder eines Films handelt.

32 Seel, Die Zelebration des Unvermögens (Anm. 3), S. 99.

33 Als Beispiel für filmästhetisches Zoomen und Überblenden vgl. auch den Übergang in die Analepse in *Der Läufer* (L 48).

34 Besonders aufschlussreich dazu Ute Müller: William Faulkner und die Deutsche Nachkriegsliteratur. Würzburg 2005, darin auch Passagen zu Siegfried Lenz. Auf *Das dritte Buch über Achim* geht Müller zwar nicht gesondert ein, ihre Analysen zu *Mutmassungen über Jakob* und *Jahrestage* lassen sich aber z. T. auf den Achim-Roman übertragen.

35 Vgl. hierzu einschlägig Holger Helbig: Beschreibung einer Beschreibung. Untersuchungen zu Uwe Johnsons Roman *Das dritte Buch über Achim*. Göttingen 1996 (Johnson-Studien 1).

36 Mersch, Ereignis und Aura (Anm. 2), S. 217. Auch der vom Verlag abgelehnte Wunschtitel *Beschreibung einer Beschreibung* verweist auf die Verknüpfung von Selbstreferentialität und Performativität, an der Johnson gelegen war.

37 Pfeiffer, Das Mediale und das Imaginäre (Anm. 26), S. 588.

38 Vgl. Annekatrin Klaus: »Sie haben ein Gedächtnis wie ein Mann, Mrs. Cresspahl!« Weibliche Hauptfiguren im Werk Uwe Johnsons. Göttingen 1999 (Johnson-Studien 3), S. 218.

39 Pfeiffer, Das Mediale und das Imaginäre (Anm. 26), S. 588.

40 Uwe Johnson: Das dritte Buch über Achim [1961], Frankfurt/M. 1966 (zitiert im Folgenden als DBA).

41 Vgl. Ulrich Krellner: Uwe Johnsons *Drittes Buch über Achim* als literarisches Paradigma einer Verständnisproblematik, in: Johnson-Jahrbuch 9 (2002), S. 79–97.

42 Karschs Aufschub der Abreise wird in der Forschung fast durchwegs als unmotiviert bezeichnet. Vgl. Ulrich Fries: Überlegungen zu Johnsons zweitem Buch: politischer Hintergrund und epische Verarbeitung, in: Johnson-Jahrbuch 2 (1995), S. 206–229; Katja Leuchtenberger: »Wer erzählt, muß an alles denken«. Erzählstrukturen und Strategien der Leserlenkung in den frühen Romanen Uwe Johnsons. Göttingen 2003 (Johnson-Studien 6).

43 So wird etwa das im ersten Satz eingeführte weibliche Personalpronomen erst sieben Seiten später mit dem Namen Karin verknüpft, der namentlich zuvor bereits genannte Achim hingegen tritt erstmals (und auch später noch mehrfach) namenlos als Mann in grauem Straßenanzug auf, die Identität der Frageinstanz bleibt bis zuletzt ungeklärt und die Personalunion von Erzähler-Ich und Karsch mindestens zweifelhaft. Hinzu kommt die aller Identifizierung zuwiderlaufende Vermeidung von Orts- und Personennamen, historischen Daten und Ereignissen.

44 Dies zeigt paradigmatisch bereits der Auftakt, in dem die deutsch-deutsche Grenze in Formaten des Spionage- oder Kriegsfilms vorgestellt wird, und setzt sich fort in zahlreichen ›Einblendungen‹ von Film-, Fernseh- und Illustriertenberichten über den Rennfahrer Achim.

45 Zur manifesten Medienkritik im *Dritten Buch über Achim* vgl. Alfons Kaiser: Für die Geschichte. Medien in Uwe Johnsons Romanen. St. Ingbert 1995 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 6), S. 53–61.

46 Lambert Wiesing: Virtuelle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt/M. 2005, S. 71.

47 Vgl. etwa den »Versuch: eine Schreibmaschine kaufen« (DBA 102–108).

48 Die Diskussion über den Kontaktabzug, von dem selbst Achim nicht zu wissen scheint, ob er darauf zu sehen ist (»Am Ende bin ich es gar nicht«, DBA 273), stellt den Höhepunkt dieses ungesicherten Erzählens dar.

49 An Achims Überstrapazierung der eigenen Deutungsmacht zerbricht schließlich die Arbeitsgemeinschaft mit Karsch. Vgl. DBA 296.

50 Vgl. BSp 79 (Radio) und 127 (Foto), bzw., als Ausnahme, 110: »Ich glaubte dabei zu sein, wenn ich die Fotos sah.« Obwohl der Erzähler ein Sportreporter ist, stellt die Medienreflexion in Lenz' Roman einen blinden Fleck dar.

51 Vgl. dagegen Erik Neutsch, bei dem der Radsport-Weltmeister linientreu als Beispiel moralischer Integrität und Lehrmeister des sozialistischen Wertekanons vorgestellt wird, dank dem die Romanfiguren ihrer eigenen »geistigen Schwindsucht« und »moralischen Unfähigkeit« einsichtig werden. Erik Neutsch: Spur der Steine. Halle/S. 1964, S. 555–575, hier 568 u. 570.

52 Gumbrecht, Lob des Sports (Anm. 4), S. 16.

53 Vgl. ab »Auf der Tragbare sitzend […]« (DBA 186).

54 Wolf-Dietrich Junghanns: Mehr Brot, bessere Spiele. Zur Konjunktur von Sport und Literatur, in: linksnet.de (2006), o. S. Auf das »Zusammentreffen von Sport und einer avancierten Form von Literatur« verweist bereits Gamper, allerdings auch hier mit dem Ziel, die spezifische Funktion der Literatur für den Sportdiskurs zu erkunden (und nicht umgekehrt). Michael Gamper: Wiederholung der Wiederholung. Sport-Literatur als Diskurskritik, in: Entwürfe. Zeitschrift für Literatur 23 (2000), S. 63–86.

55 Alan Sillitoe: The Loneliness of the Long Distance Runner [1959], in: The Loneliness of the Long Distance Runner. London 1994, S. 7–54; dt.: Die Einsamkeit des Langstreckenläufers. Zürich 1975. Sillitoe erklärte 1969: »Niemals habe ich irgend einen Sport betrieben. Es schien mir immer, als ob der Sport dazu diente, den Geist und den Körper zu versklaven.« Zit. nach Karl Schwarz (Hg.): Im Stadion. Sporterzählungen von Rudyard Kipling bis Siegfried Lenz. München 1970, S. 267.

56 Alan Sillitoe: The Match [1959], in: The Loneliness (Anm. 55), S. 126–136; dt. Das Match, in: Schwarz, Im Stadion (Anm. 55), S. 209–219.

57 Zur Unterscheidung von Vorstellung und Erinnerung vgl. Aleida Assmann: Wie wahr sind unsere Erinnerungen? in: Harald Welzer, Hans J. Markowitsch (Hg.): Warum Menschen sich erinnern können: Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Stuttgart 2006, S. 95–110, hier 106.

Abbildungsverzeichnis

Beitrag WIRTH:

Abb. 1 Michelangelo: Moses-Statue. Grabmal für Papst Julius II, Kirche S. Pietro in Vincoli, Rom

Abb. 2 Grabtuch von Turin, photographiert von Secondo Pia am 28. Mai 1898, Bibliotheca Apostolica Vaticana

Abb. 3 Grabtuch von Turin, Photographie (Ausschnitt als Positiv und als Negativ)

Beitrag LINKE:

Abb. 1 Mutter und Kind, Photographie (Martin Ruetschi/Keystone)

Abb. 2 Gruppe auf Campus (private Aufnahme)

Abb. 3 Daniel N. Chodowiecki, Kupferstiche aus der Serie *Aufrichtigkeit und Heuchelei* im Göttinger Taschenkalender auf das Jahr 1794, Blatt 1 und 2)

Beitrag STÄHLI:

Abb. 1 Gemälde des Schimpansen Congo, 1957; Privatbesitz (Zeitungsausriss: Frankfurter Allgemeine Zeitung 22. 6. 2005, S. 9)

Abb. 2 Aias verfolgt Kassandra. Attisch-schwarzfigurige Schale, um 530-20 v. Chr., der Werkstatt des ›Andokides-Malers‹ zugeschrieben; Madison, Elvehjem Museum of Art, Inv. 1985.97 (nach Warren G. Moon: Greek Vase-Painting in Midwestern Collections. Chicago 1979, Abb. S. 103)

Abb. 3 Kultstein (Meteorit?) der Aphrodite von Paphos; Nikosia, Cyprus Museum (nach Heide Froning, Tonio Hölscher, Harald Mielsch [Hg.]: Kotinos. FS für Erika Simon. Mainz 1992, Taf. 16, 2)

Abb. 4 Terpon-Stein, zweite Hälfte 5. Jh. v. Chr. (?); Antibes, Musée d'Histoire et d'Archéologie (nach Froning/Hölscher/Mielsch, Taf. 17, 2)

Abb. 5 Goldenes Kultbild des Apollon im Tempel. Fragment eines apulisch-rotfigurigen Kelchkraters, frühes 4. Jh. v. Chr., dem ›Maler der Dionysos-Geburt‹ zugeschrieben; Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. 2579 (nach Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia. Roma 1983, Abb. 519)

Abb. 6 Statue des Herakles. Attisch-rotfigurige Strickhenkelamphore, spätes 6. Jh. v. Chr., dem Euphronios zugeschrieben. Paris, Musée du Louvre, Inv. G 107 (nach: Euphronios der Maler. Mailand 1991, Abb. S. 152)

Beitrag TRÖHLER:

Abb. 1–4 Jean Epstein, *La glace à trois faces* (Der dreiflügelige Spiegel, Frankreich 1927)

Abb. 5–8 Robert Siodmak, Curt Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann, *Menschen am Sonntag* (Deutschland 1929)

Abb. 9–16 Jean Epstein, *Le tempestaire* (Frankreich 1947)

Hinweise zu den Autorinnen und Autoren

MARC-AEILKO ARIS, geb. 1959. Professor für Lateinische Philologie des Mittelalters an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Leiter des Instituts »Bibliotheca Fuldensis« an der Theologischen Fakultät Fulda. Mitherausgeber der Buchreihe *Fontes Christiani*. Mitarbeit an der Edition der Opera Omnia des Nikolaus von Kues sowie der Editio Coloniensis der Werke Alberts des Großen.

ULRICH JOHANNES BEIL, geb. 1957. Privatdozent für Neuere Deutsche Literatur und Komparatistik an der Universität München, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Nationalen Forschungsschwerpunkt »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven« der Universität Zürich. Veröffentlichungen u. a. zu Literaturtheorie, Geschichte der Ästhetik, Konzepte von Weltliteratur, Literatur der Goethezeit, der Zeit um 1900 und zum expressionistischen Film. Zuletzt erschien: *Rudolf Kurtz, »Expressionismus und Film«*, Zürich 2007 (Hg. zus. mit Christian Kiening).

HANS ULRICH GUMBRECHT, geb. 1948. Albert Guérard-Professor of Literature in den Departments Comparative Literature, French, Italian, Spanish and Portuguese an der Stanford University. Mitglied der American Academy of Arts and Sciences. Gastprofessuren u. a. in Rio de Janeiro, Buenos Aires, Berkeley, Princeton, Montreal, Barcelona, Budapest, Lissabon, Paris. Letzte Bücher: *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten*, München 2002; *Die Macht der Philologie*, Frankfurt/M. 2003; *Diesseits der Hermeneutik*, Frankfurt/M. 2004; *A New History of German Literature*, Cambridge 2004 (Mit-Hg.); *Lob des Sports*, Frankfurt/M. 2005; *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, Paderborn 2006.

BURKHARD HASEBRINK, geb. 1957. Professor für Ältere Deutsche Literatur und Sprache an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Gründungsmitglied der Meister-Eckhart-Gesellschaft. Leiter der Forschungsprojektes »Semantik der Gelassenheit«. Jüngste Publikation: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin, New York 2006 (Hg. zus. mit Gerd Dicke und Manfred Eikelmann).

CHRISTIAN KIENING, geb. 1962. Ordinarius für Deutsche Literaturwissenschaft (von den Anfängen bis 1700) an der Universität Zürich und Direktor des Nationalen Forschungsschwerpunkts »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven«. Mitherausgeber der Buchreihe »Historische Semantik« und der »Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«. Zuletzt erschienene Bücher: *Das andere Selbst*, München 2003; *Zwischen Körper und Schrift*, Frankfurt/M. 2003; *Das wilde Subjekt*, Göttingen 2006; *Mittelalter im Film*, Berlin, New York 2006 (zus. mit Heinrich Adolf); *Rudolf Kurtz, »Expressionismus und Film«*, Zürich 2007 (Hg. zus. mit Ulrich Johannes Beil).

ALEXANDRA KLEIHUES, geb. 1968. Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich (Neuere Deutsche Literaturwissenschaft). Forschungsschwerpunkte: Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts; Dramentheorie; Literatur nach 1945. Publikationen u. a.: *Der Dialog als Form. Analysen zu Shaftesbury, Diderot, Madame d'Épinay und Voltaire*, Würzburg 2002; *Armut / Poverty* (figurationen 1, 2007; Hg.); *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert* (in Vorbereitung).

LOTHAR VAN LAAK, geb. 1970. Promotion 2000 und Habilitation 2007 an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Dort Akademischer Rat a. Z. im Fach Literaturwissenschaft. Bücher: *Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003; *Ethik des Verstehens. Beiträge zur philosophischen und literarischen Hermeneutik*, München 2007 (Hg. zus. mit Susanne Kaul); *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts* (Habilitationsschrift, in Vorbereitung für den Druck).

ANGELIKA LINKE, geb. 1954. Professorin für Deutsche Sprachwissenschaft an der Universität Zürich und ständige Gastprofessorin an der Graduate School for Studies in Language and Culture in Europe der Universität Linköping/Schweden. Mitherausgeberin der *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* sowie der *Reihe Germanistische Linguistik*. Forschungsschwerpunkte: Kommunikationsgeschichte der Neuzeit, kulturanalytische Linguistik, Sprachbewusstseinsgeschichte und Soziolinguistik. Zuletzt erschienene Bücher: *Studienbuch Linguistik*, Tübingen ⁵2004; *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*, Köln u. a. 2006; *Linguistik und Kulturanalyse* (Themenheft der Zeitschrift für germanistische Linguistik, 2006).

DIETER MERSCH. Lehrstuhl für Medienwissenschaften und Medientheorie an der Universität Potsdam, seit 2006 Leiter des dortigen Instituts für Künste und Medien. Bücher u. a.: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002; *Ereignis und Aura. Untersuchungen zur einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2002; *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*, München 2003 (Hg.); *Performativität und Praxis*, München 2003 (Hg. zus. mit Jens Kertscher); *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006.

SUSANNE REICHLIN, geb. 1976. Assistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich (Ältere Deutsche Literaturwissenschaft). Jüngste Publikationen: Ansteckung zum Tode. Diskontinuierliche Kommunikation zwischen Leben und Tod in Jörg Wickrams *Gabriotto*, in: Patrick Eiden u. a. (Hg.): *Totenkulte. Kulturelle und literarische Grenzgänge zwischen Leben und Tod*, Frankfurt/M. 2006; *Ökonomien des Begehrens, Ökonomien des Erzählens. Zur poetologischen Dimension des Tauschens in Mären* (Diss. Zürich 2007).

SABINE SCHNEIDER, geb. 1966. Professorin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Bücher: *Die schwierige Sprache des Schönen*, Würzburg 1998; *Lektüren für das 21. Jahrhundert*, Würzburg 2000 und 2005 (Hg.); *Poetik der Evidenz*, Würzburg 2006 (Hg. zus. mit Helmut Pfotenhauer und Wolfgang Riedel); *Verheißung der Bilder*, Tübingen 2006; *»Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum«*, Würzburg 2006 (zus. mit Helmut Pfotenhauer).

ADRIAN STÄHLI, geb. 1962. Privatdozent für Klassische Archäologie an der Universität Zürich und Assistent am Archäologischen Seminar der Universität Basel. Dissertation: *Die Verweigerung der Lüste*, Berlin 1999; Habilitationsschrift: *Der Körper und seine Bilder* (2002, in Druckvorbereitung).

BARBARA STRAUMANN, geb. 1971. Oberassistentin für Englische und Amerikanische Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Dissertation zum Exil und seinem Imaginären bei Alfred Hitchcock und Vladimir Nabokov. Habiliationsprojekt zu weiblichen Performer-Stimmen in der englischen und amerikanischen Literatur und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Zusammen mit Elisabeth Bronfen: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München 2002.

MARGRIT TRÖHLER, geb. 1961. Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Mitherausgeberin der internationalen filmwissenschaftlichen Zeitschrift *Iris. Revue de théorie de l'image et du son* (Paris/Iowa, 1992-2002). Bücher: *Le produit anthropomorphe ou les figurations du corps humain dans le film publicitaire français*, Villeneuve d'Ascq 1997; *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg 2001 (Hg.); *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005 (Hg.); *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg 2007.

UWE WIRTH, geb. 1963. Professor für Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Germanistik der Universität Gießen. Zuvor wissenschaftlicher Geschäftsführer des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung, Berlin. Wichtigste Veröffentlichungen: *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens*, Heidelberg 1999; *Die Welt als Zeichen und Hypothese,* Frankfurt/M. 2000 (Hg.); *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft,* Frankfurt/M. 2002 (Hg.); *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte,* Frankfurt/M. 2007 (Hg.); *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800*, München 2008.