

Techniken der Sichtbarkeit

Beitrag zu einer Kulturtheorie der asketischen Subjektivität

Antonio Lucci

1. Einleitung: Asketische Techniken

Worüber sprechen wir, wenn wir von Askese sprechen? Um diese Frage zu beantworten, erfolgt zunächst eine kulturwissenschaftlich fundierte Analyse der Praktiken und Lebensformen der als asketisch zu bezeichnenden Subjekte. Anschließend soll ein heuristisches Modell erstellt werden, das eine Reihe bestimmter Praktiken und Phänomene in einem allgemeinen Raster zusammenfasst, ohne dabei streng normativ zu sein. Zu diesem Zweck wird eine Analyse durchgeführt, die in zwei Makroabschnitte unterteilt ist: Zuerst ist die Definition derjenigen Techniken beabsichtigt, die im Folgenden als ›asketische Techniken‹ bezeichnet werden. Zweitens wird der Fokus der Analyse auf einen Bestandteil dieser Techniken gelegt, d.h. die ›Techniken der Sichtbarkeit‹.

Einleitend können asketische Techniken als körperliche Praktiken der Selbstmodifikation definiert werden, die von einem Subjekt durchgeführt werden, um seinen ontologischen ursprünglichen Zustand radikal zu verändern. Auf schematischer Ebene ist es sodann möglich, die asketischen Techniken als eine Fläche darzustellen, die von den drei Seiten eines gleichseitigen Dreiecks begrenzt wird, wobei jede Seite eine Reihe spezifischer Techniken repräsentiert: Techniken des Körpers, Techniken des Selbst und Techniken der Sichtbarkeit.

Die Beziehungen zwischen diesen drei Techniken sollten nicht hierarchisch gedacht werden: Sie sind untrennbar miteinander verbunden, sie tragen gleichermaßen zur Konstitution des Hauptfeldes bei; sie sind chronologisch gleichzeitig und ontologisch gleichwertig. Ihre Trennung ist nur zu

heuristischen Zwecken gedacht, das heißt um in der Forschung Aspekte zu beleuchten, die bei getrennter Betrachtung deutlicher sichtbar werden. Die drei Seiten sind nur im Fall einer ›idealen‹ asketischen Technik (sozusagen im platonischen Sinne des Begriffs) gleich lang: Der Begriff ›asketischer Technik‹ beschreibt konkrete, historische Praktiken, die dazu neigen, je nach den Kontexten, in denen sie umgesetzt werden, und je nach den Subjekten, von denen sie durchgeführt werden, einen oder zwei Aspekte (die Seiten des Dreiecks) gegenüber den anderen mehr zu entwickeln: Es gibt asketische Techniken, die mehr auf die körperliche Dimension ausgerichtet sind, asketische Techniken, die mehr spektakulär/visuell sind und asketische Techniken, die mehr auf die psychologische/spirituelle Veränderung des Selbst ausgerichtet sind. Angenommen, dass eine Verformung der Dreiecksstruktur physiologisch und praktisch unvermeidlich ist, kann dennoch das vorgeschlagene Modell als visuelle Veranschaulichung der Struktur der asketischen Techniken beibehalten werden. Aus phänomenologischer Sicht sind Techniken der Sichtbarkeit, Techniken des Körpers und Techniken des Selbst immer als ein organisches Ganzes gegeben: Sie sind dabei geprägt von, was man – mit Erhard Schüttpelz – eine »amoderne Konstitution« bezeichnen kann (Schüttpelz 2010: 120). Die ›Amodernität‹ der asketischen Techniken ist in Anlehnung auf das von Bruno Latour beschriebene (und kritisierte) Konzept der ›Moderne‹ charakterisiert: In Opposition zu jener Sichtweise des Subjekts als körperloser Akteur, der auf eine als objektiviert, passiviert wahrgenommene Materie/Weltlichkeit/Alterität einseitig einwirkt (Latour 1997). Asketische Techniken sind amodern, weil sie die Schwelle, die Subjekt und Objekt trennt, in Frage stellen, da es sich um Verfahren handelt, in denen das Subjekt sowohl Handelnder als auch Objekt des Handelns ist.

Der vorliegende Beitrag legt den Fokus hauptsächlich auf Techniken der Sichtbarkeit. Wenngleich diese nur ein spezifischer Aspekt der asketischen Techniken bilden, sollte man festhalten, dass eine solche Fokussierung das Ergebnis einer Abstraktionsleistung ist: Wenn man eine organische Beschreibung eines komplexen Kulturphänomens wie dem der asketischen Techniken liefern will, muss man die Analyse der Techniken der Sichtbarkeit notwendigerweise nicht nur durch diejenige der Techniken des Körpers und des Selbst integrieren, sondern auch durch eine Forschung, die sich auf den historischen, sozialen und kulturellen Kontext bezieht, in dem diese Techniken ihre Kollokation finden.

Bevor die Techniken der Sichtbarkeit definiert und analysiert werden, scheint es zuerst angebracht, die Haupteigenschaften der beiden anderen

›Seiten‹ der Dreiecksstruktur zu beschreiben, die entworfen wurde: die Techniken des Körpers und die Techniken des Selbst.

Die Techniken des Körpers werden von Marcel Mauss in einer am 17. Mai 1934 vor der französischen *Société de Psychologie* vorgetragenen Mitteilung (die erstmals 1935 im *Journal de Psychologie Normal et Pathologique* veröffentlicht wurde) definiert als »[d]ie Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen« (Mauss 1978: 199). Die grundlegenden Elemente, die im Zentrum der vorherigen Definition der Techniken des Körpers stehen, sind zwei: der Körper und die Tradition.

Mauss definiert den Körper zunächst als ein Objekt, das der Modifikation, also der technischen Veränderung unterliegt, und emanzipiert sich damit von der Vorstellung, dass wir mit ›Technik‹ nur Artefakte definieren:

»Wir alle und ich auch sind während mehrerer Jahre der grundsätzlich irrigen Meinung gewesen, etwas nur dann als Technik anzusehen, wenn es ein Instrument dazu gab. [...] Der Körper ist das erste und natürlichste Instrument des Menschen. Oder genauer gesagt, ohne von Instrument zu sprechen, das erste und natürlichste technische Objekt und gleichzeitig technische Mittel des Menschen ist sein Körper.« (Mauss 1978: 205–206)

Zweitens distanziert sich Mauss auch von der Vorstellung, dass es einen Körper *per se* gibt: einen Körper mit einem eigenen ontologischen Status, definiert durch seine Biologie. Dabei positioniert er sich deutlich auf der Seite der Anthropologie, mit einem dezidiert antitranszendentalen Zug: Für Mauss gibt es kein transzendentes Ich, sondern nur Körper und Techniken, die Teil einer Tradition sind, also in einem kontingenten, historischen, sozialen und kulturellen Kontext stehen, der durch die Koordinaten der eigenen Lebenswelt definiert ist:

»Es gibt keine Technik und keine Überlieferung, wenn es keine Tradition gibt. [...] Diese ständige Anpassung an ein physisches, mechanisches, chemisches Ziel (zum Beispiel wenn wir trinken) wird in einer Reihe festgelegter Handlungen verfolgt, und zwar beim Individuum nicht einfach von ihnen selbst festgelegt, sondern durch seine ganze Erziehung durch die ganze Gesellschaft, dessen Teil es ist, an dem Platz in ihr, den es nimmt.« (Mauss 1978: 206)

In ganz ähnlicher Weise definierte Michel Foucault 1982 bei einem Vortrag an der Universität von Vermont die »techniques de soi« innerhalb einer breiteren Aufzählung verschiedener Arten von Techniken:

»1. Technologien der Produktion, die es uns ermöglichen, Dinge zu produzieren, zu verändern oder auf sonstige Weise zu manipulieren; 2. Technologien von Zeichensystemen, die es uns gestatten, mit Zeichen, Bedeutungen, Symbolen oder Sinn umzugehen; 3. Technologien der Macht, die das Verhalten von Individuen prägen und sie bestimmten Zwecken oder einer Herrschaft unterwerfen, die das Subjekt zum Objekt machen; 4. Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.« (Foucault 2005a: 968)

Foucaults Techniken des Selbst unterscheiden sich von Mauss' Techniken des Körpers in mindestens fünf grundlegenden Punkten:

- a) Foucault unterscheidet zwischen Techniken der Produktion und Techniken des Selbst und zeigt damit, dass er jenen Schritt nicht vollzogen hat, den stattdessen Mauss ein halbes Jahrhundert früher schon als selbstverständlich voraussetzte: dass nämlich das Subjekt sich immer gewissermaßen »verdinglicht«, wenn es sich »technischen« Prozessen der Selbstveränderung unterwirft.
- b) Foucault zeigt weiterhin in seiner Definition, dass er bereits ein klares Untersuchungsfeld hat, innerhalb dessen er die »techniques de soi« analysieren wird: nämlich die stoische Philosophie der Spätantike und die frühchristlichen Konfessionspraktiken, während Mauss den Begriff der Techniken des Körpers nicht an spezifische historische oder kulturelle Kontexte bindet.
- c) Darüber hinaus unterscheiden Foucaults Techniken des Selbst im Vergleich zu Mauss' Techniken des Körpers nicht klar zwischen der »muskulären« (mechanisch-physiologischen) Dimension des Körpers und der geistigen Dimension.
- d) Die Techniken des Selbst setzten den Einsatz von Medien (wie z.B. Schrift, vgl. Foucault 2005b) voraus

- e) und sie sind als Operationen zu denken, die die Veränderung der ethischen Substanz des Subjekts ermöglichen.¹

Diese Unterschiede, insbesondere die letzten drei, sind der Grund, warum es nicht möglich ist, die Techniken des Selbst und die Techniken des Körpers als deckungsgleich zu betrachten, obwohl sie zusammen gedacht werden können und müssen, wenn man den Bereich der asketischen Techniken beschreiben will.

2. Techniken der Sichtbarkeit: Eine erste Definition

Sowohl Mauss als auch Foucault scheinen in ihren Abhandlungen über die Techniken des Körpers und des Selbst vor allem an den Subjektivierungseffekten interessiert zu sein, die der Einsatz des Körpers als technisches Werkzeug auf das ›übende‹ Individuum hat: Die intersubjektiven Aspekte dieser Techniken werden von den beiden Autoren, wenn nicht völlig marginalisiert, zumindest in den Hintergrund ihrer Analyse gerückt.

Techniken der Sichtbarkeit hingegen sind im Vergleich zu den Techniken des Selbst und des Körpers soziale Praktiken, die oft in einen pädagogischen, politischen oder religiösen und damit gemeinschaftlichen Kontext eingefügt sind: Sie zeichnen sich (1) durch ihre öffentliche (intersubjektive) Dimension und (2) durch ihre ästhetische Qualität aus.²

Die Techniken der Sichtbarkeit zielen in erster Linie darauf ab, einem ›Publikum‹ einen bestimmten Körper sichtbar zu machen, der sich übt und daher eine Veränderung erfährt, und dies unabhängig vom subjektiven Zweck der vorgenommenen Übung.

Der Begriff ›Publikum‹ ist hier nicht als eine Gruppe von unmittelbar anwesenden physischen Personen zu verstehen, sondern vielmehr als die Personifizierung des ästhetischen Kanons einer Epoche sowie der sozialen und kulturellen Werte einer bestimmten Bezugsgesellschaft. Ausgehend von den

1 Ich danke an dieser Stelle Alessandro De Cesaris, der mich während der Diskussion am Collège de Bernardins am 18. Dezember 2020 im Anschluss an einen Vortrag, in dem die hier in überarbeiteter Form vorgestellten Ideen erstmals öffentlich formuliert wurden, darauf hingewiesen hat. Zu diesem Punkt siehe Alessandro De Cesaris 2021.

2 Die geringe Aufmerksamkeit, die Michel Foucault den ästhetischen Aspekten der Techniken des Selbst schenkt, ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass man ihm den glücklichen Ausdruck »*esthétique de l'existence*« verdankt (Foucault 2005c).

Unterschieden, die zwischen den ästhetischen Kanons verschiedener Zeitalter bestehen, sollen auch die Unterschiede zwischen den Techniken der Sichtbarkeit gedacht werden, die für verschiedene Epochen und Kulturen charakteristisch sind.

Der ästhetische Kanon des ›Publikums‹ wiederum wird in erster Linie durch die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen und die in einer bestimmten Epoche verfügbaren Medien bestimmt: Diejenigen, die eine Praxis der ›technischen‹ Selbstveränderung betreiben, mögen dies – um mit Foucault zu sprechen – zwar tun, um Perfektion, Weisheit oder Unsterblichkeit zu erlangen, aber die *Modi*, wie sie dies tun, und damit die spezifischen Verfahren, die sie an sich selbst vornehmen, leiten sich aus dem ästhetischen und medialen Imaginären ab, mit dem sie täglich konfrontiert sind. In diesem ästhetisch-medialen Aspekt besteht die zweite Charakteristik der Techniken der Sichtbarkeit.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Asketische Techniken sind nicht nur Strategien der (Um-)Gestaltung des eigenen Körpers, die auf einer Tradition beruhen und eingesetzt werden, um die ursprüngliche Subjektivität zu modifizieren. Sie besitzen immer auch eine intersubjektive Dimension (ein ›Publikum‹) und eine ästhetische Seite (sie sind abhängig von den Vorbildern, die das künstlerische und mediale Panorama ihrer Zeit bietet). Die Vereinigung dieser beiden Aspekte macht die ›Techniken der Sichtbarkeit‹ aus.

3. Sichtbarkeit und Spektakularität

Dass die Techniken der Sichtbarkeit ein integraler Bestandteil der asketischen Techniken sind, wird durch die semantische Duplizität des Begriffs ›Vorbild‹ verdeutlicht: Einerseits ist das Vorbild etwas, das in einem künstlerischen Prozess kopiert, nachgeahmt, gewissermaßen in einer weiteren Darstellung ›verdoppelt‹ wird. Andererseits bezeichnet das Wort eine Person, die ein zum Beispiel besonders tugendhaftes und damit vorbildliches Verhalten hat, das der Bewunderung und – folglich – der Nachahmung würdig ist.

In diesem Sinne kann man behaupten, dass die Techniken der Sichtbarkeit, da sie sich immer auf ein Publikum beziehen, immer auch Techniken der Spektakularität sind.

Mit Spektakularität wird hier nicht so sehr auf Guy Debords Begriff des Spektakels hingewiesen, der als Kritik der Massenkultur formuliert wurde (vgl. Debord 1978), sondern auf eine etymologische Differenz, die zwischen

den Begriffen von Sichtbarkeit und Spektakel besteht. Nach Ernouts und Meillets »Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine« sind die Verben, die im Lateinischen am häufigsten zur Bezeichnung der visuellen Wahrnehmung verwendet wurden, »video« und »specio«. Ersteres ist ein weniger flexibles Verb, das sich nicht für zusammengesetzte Formen eignet, und zeigt in einem »unbestimmten« Sinn das Sehen (Ernout/Meillet 2001: 733). Die Form »visibilis« (=sichtbar) sowie verwandte Begriffe wären »creations de la langue de l'Eglise ou de la langue philosophique« (»Schöpfungen der kirchlichen bzw. der philosophischen Sprache« übers. AL) (ebd.), um Fachbegriffe zu übersetzen, insbesondere solche der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die aus dem platonischen und neuplatonischen Wortschatz stammen.

Der bestimmte Aspekt des Sehens, das »etwas sehen«, wird dagegen durch das Verb »specio« (ebd.) ausgedrückt, das sich auch als Grundlage für viele zusammengesetzte Verben eignet, die Objekte, Situationen und Modalitäten des Sehens genau definieren (Ernout/Meillet 2001: 639). Seine Variante »specto« weist auf eine bestimmte, besondere Art des Sehens hin: »Regarder habituellement, être tourné ou orienté vers; tenir compte de; avoir les yeux fixés sur, observer, considérer (sens physique et moral); d'où *spectatus* »observé, reconnu« (»Gewöhnlich schauen, zugewandt oder gerichtet sein; in Betracht ziehen; die Augen darauf gerichtet haben, beobachten, betrachten [physischer und moralischer Sinn]; daher *spectatus* »beobachtet, erkannt«) (Ernout/Meillet 2001: 640). Zuschauer und Spektakel sind also jeweils derjenige, der mit Aufmerksamkeit und Beständigkeit beobachtet, und das, was sorgfältig beobachtet wird, da es ständig präsent und den Blicken anderer ausgesetzt ist. Sie sind die Begriffe, die die öffentliche, soziale Funktion der Techniken der Sichtbarkeit am besten definieren.

Diejenigen, die asketische Techniken ausüben, tun dies (auch) um eine Botschaft zu vermitteln, die untrennbar mit dem Gesehen-Werden verbunden ist, also mit dem Objekt einer Sichtbarkeit, die immer schon ein Spektakel ist. Im Hinblick auf das »Publikum«, dem die asketische »Show«, die Zurschau-stellung gegeben wird, ist zu betonen, dass es nicht unbedingt mit einer Gruppe von direkt anwesenden Menschen gleichzusetzen ist. So wie eine Theateraufführung oder eine Fernsehsendung auch dann eine solche bleibt, wenn niemand sie direkt anschaut, so gilt dies auch für diejenigen asketisch-performativen Aspekte der asketischen Techniken, die hier als »Techniken der Sichtbarkeit« beschrieben werden.

Darüber hinaus sollte die Komponente der imaginären Figuren, die zum Publikum der asketischen Techniken gehört, nicht unterschätzt werden: Die

Anachoret*innen, die sich z.B. auf einen Berg zurückziehen, werden, obwohl sie ohne menschliche Begleitung sind, ständig von einer großen Gruppe von – unter anderem – Geistern, Dämonen, Doppelgängern usw. begleitet. Genauso wie – um ein Beispiel fernab der religiösen Askese zu nehmen, um das allgemeine heuristische Potential des Begriffs von asketischen Techniken zu verdeutlichen – für die Sportler*innen das Publikum, der Trainer und die Gegner immer präsent sind, auch in allein durchgeführten *training-sessions*.

In diesem Sinne kann man behaupten, dass auf die Techniken der Sichtbarkeit der von Peter Sloterdijk formulierte anthropotechnische Imperativ gut angewendet werden kann: »Du mußt dein Leben ändern« (Sloterdijk 2012). Die Techniken der Sichtbarkeit richten sich in der Tat an jeden von uns, ob wir sie selbst praktizieren oder ob wir nur die Beobachter sind.

Obwohl der sloterdijksche Imperativ ein adäquates Werkzeug zu sein scheint, um die intersubjektive Dimension der Techniken der Sichtbarkeit zu beschreiben, scheint er jedoch unzureichend zu sein, um die komplexe Beziehung zu beschreiben, die diese Techniken zum ›Publikum‹ herstellen.

Wenn der Begriff von Techniken der Sichtbarkeit verdeutlicht, dass asketische Techniken immer auch eine soziale Seite haben, so ist es ebenso wahr, dass sie die Menschenmengen nicht direkt erreichen können, sondern immer einer vermittelnden Instanz bedürfen: »Du musst dein Leben ändern«, so fühlte sich bekanntlich in einem visionären Moment Rainer Maria Rilke von dem archaischen Torso des Apollo berufen, einer Skulptur des französischen Bildhauers Auguste Rodin.

So beeindruckend sowohl Rodins Werk als auch die von Rilke um dieses herum konstruierte Narrative sind, so kann man doch nicht die simple Tatsache ignorieren, dass Gegenstand der ganzen Angelegenheit immerhin ein Marmortorso ist: ein Objekt ohne Gesicht, Arme oder Beine, und darüber hinaus auf einer symbolisch-kulturellen Ebene stark konnotiert (als Torso eines weißen, westlichen, männlichen Menschen) (Macho 2011: 439–459). Wie jeder Marmorblock, so fein gemeißelt er auch sein mag, wäre er dazu bestimmt, träge Materie zu bleiben, ohne die Ebene der intersubjektiven Kommunikation erreichen zu können, wenn nicht ein vermittelndes Element (in diesem Fall Rilkes Dichtung) eingreifen würde.

Im Gegensatz zu Sloterdijks Ansatz kann man wohl behaupten, dass der Imperativ, sich selbst zu verändern, mehr als durch die statische Natur von Kunstwerken, durch die Techniken der Sichtbarkeit gestellt und vermittelt wurde, die von jenen ausgeübt wurden, die sich selbst als Kunstwerke verstan-

den haben: die Asketinnen und Asketen³. Diese sind, wie die Anekdote über Rodins apollinischen Torso bei näherer Lektüre zeigt, diejenigen, die – auf Basis der ästhetischen und medialen vorhandenen Vorbilder ihrer Zeit – eine radikale Modifikation ihrer selbst vollzogen haben und so zu Träger*innen und Propagandist*innen des von Rilke erwähnten »Befehls aus dem Stein« wurden (Sloterdijk 2012: 37–51).

Wenn es also, noch einmal in Anlehnung an Sloterdijk, stimmt, dass die Gesellschaft des Spektakels weit vor dem 20. Jahrhundert geboren wurde, wäre ihre Datierung nicht so sehr auf das Mittelalter zurückzuführen (Sloterdijk 2012: 514), sondern eher auf die archaischesten Phasen der menschlichen Geschichte, wie es Friedrich Nietzsche in seinem grandiosen Fresko der Urszene der Askese tut, dem die Absätze 8–10 der dritten Abhandlung von »Zur Genealogie der Moral« gewidmet sind (vgl. Nietzsche 1999). Dort werden jene asketischen Gestalten beschrieben, die, in einer uralten und brutalen protohistorischen Welt, getrieben von ihrem eigenen Willen zur Macht, eine spektakuläre Gewalt an sich selbst ausübten, um sich den Respekt der eigenen Mitmenschen zu verschaffen.

In diesem Sinne definiert Nietzsche die Asket*innen als »sportsmen« (Nietzsche 1999: 379) und hebt damit zu Recht hervor, dass es unbestreitbare Kontinuitätslinien zwischen Asket*innen und Sportler*innen gibt. Dass die Antike die spektakuläre Dimension asketischer Techniken bereits verinnerlicht hatte, beweist die Praxis öffentlicher Hinrichtungen christlicher »sportsmen« in kaiserlichen Arenen. Die Pointe dieser spektakulären Blutbäder bestand nicht so sehr in der Gewalt, der die christlichen Märtyrer ausgesetzt waren, sondern in der Demütigung und öffentlichen Delegitimierung, die aus einer pervertierten Spektakularisierung resultierte. Das Ziel, das die heidnischen Machtapparate mit ihren öffentlichen Martyrien verfolgte, war das imperiale Monopol auf die erlaubten und verbotenen Techniken der Sichtbarkeit zu beanspruchen: »Souverän ist, wer über die Sichtbarkeit

3 Man sollte den Begriff hier nicht übermäßig mit einer religiösen Bedeutung aufladen. Das Verb ἀσκήω trug in der griechischen Welt des fünften Jahrhunderts v.u.Z. die Bedeutung von »üben« (und infolgedessen von »geistiger Übung«). Die Askese wurde davor als die handwerkliche Tätigkeit der kunstvollen Bearbeitung eines Gegenstandes verstanden, und erst in einer zweiten Phase, durch eine Projektion auf das Subjekt von Eigenschaften, die sich vorher auf die Vollkommenheit in der Bearbeitung eines Materials bezogen, wird sie als eine Technik des Körpers und des Selbst gedacht. Die für die religiöse Askese typische Bedeutung von »Entsagung« ist nur ein spezifisches Derivat dieses eben beschriebenen semantischen Geflechts (vgl. Dressler 1947).

entscheidet«, um die berühmte Definition der Souveränität von Carl Schmitt zu paraphrasieren.

4. Versuch einer Taxonomie

Wie oben schon erwähnt, sind Techniken der Sichtbarkeit intersubjektive Praktiken: Sie zeigen, wie das Subjekt, das sich für eine asketische Modifikation seiner selbst entscheidet, nicht von seinem soziokulturellen Kontext abstrahiert werden kann.

Dieser Kontext fungiert für das Subjekt der asketischen Techniken nicht nur als Publikum, sondern auch als Bezugshorizont, innerhalb dessen sie entworfen werden und ihre Form finden.

Der asketische Imperativ »Du musst dein Leben ändern« vermittelt in der Tat eine mächtige, aber abstrakte Botschaft: Er zeigt nicht die Wege der Veränderung auf. Diese – und darin besteht der zweite fundamentale Aspekt der Techniken der Sichtbarkeit – werden von den künstlerischen Ausdrucksformen und den Medien bestimmt, die die historische Epoche prägen, in der das ausübende Subjekt verortet ist.

Um diesen zweiten Aspekt der Techniken der Sichtbarkeit bestmöglich darzustellen, wird im Folgenden eine tentative Taxonomie einiger ihrer historischen Konfigurationen vorgeschlagen: dies in der Überzeugung, dass nur durch eine Analyse spezifischer Formen der Askese eine begriffliche Abstraktion möglich wird, die auf historische Tendenzlinien hinweist. Verschiedene Epochen sind durch unterschiedliche mediale und ästhetische Strukturen des Imaginären und folglich auch durch unterschiedliche asketische Techniken gekennzeichnet.

Die vier im Folgenden aufgeführten Techniken der Sichtbarkeit sollten jedoch weder als erschöpfende Liste noch als evolutionäres Schema verstanden werden: Sie sind in vielen kulturellen Kontexten oft als kopräsent zu betrachten. Die Rolle der antiken Bildhauerei zum Beispiel, die für die erste vorgestellte Technik der Sichtbarkeit zentral ist, verschwindet nicht plötzlich (auch wenn diese Kunstgattung kulturell weniger zentral sein wird), sondern wird vielmehr von späteren Techniken der Sichtbarkeit flankiert, integriert und in gewisser Weise aufgehoben, ohne jemals ganz zu verschwinden. Dies deutet darauf hin, dass dieselben Techniken der Sichtbarkeit, wenn sie einen gewissen Verbreitungsgrad erreicht haben, dazu beitragen, den ästhetischen *humus*

zu konstituieren, aus dem die nachfolgenden Techniken der Sichtbarkeit sich speisen.

4.1 Techniken der statuarischen Sichtbarkeit

Diese Techniken der Sichtbarkeit setzen mittelgroße soziale Bezugsgruppen voraus, in denen das Subjekt tatsächlich kontinuierlich *live* beobachtet werden kann, und eine überwiegend mündliche oder wenig alphabetisierte Gesellschaft, in der ein vorbildliches Verhalten sich am besten durch seine öffentliche Zurschaustellung verbreiten kann. Typisch (aber nicht exklusiv) für die antiken Gesellschaften, hat diese Technik der Sichtbarkeit den Körper als Hauptmedium und die Statue als künstlerisches Referenzmodell. Die Statue stellt in der Tat die konkrete Figuration eines idealen, unanfechtbaren Körpers dar, der nicht der Korruption unterliegt und den der Bildhauer aus dem ursprünglichen Marmorblock durch eine fortschreitende Subtraktion dessen, was als überflüssig angesehen wird, herausholen muss.⁴

Die Techniken der statuarischen Sichtbarkeit werden vor allem von jenen Figuren angewandt, an die man gemeinhin denkt, wenn der Begriff ›Askese‹ verwendet wird: oft extreme Figuren, die die subtraktive Arbeit an ihren Körpern und ihre Darstellung im öffentlichen Raum als Manifestation einer Wahrheit verstehen, die sie verkörpern.⁵ Diese Art von Arbeit hat das Ziel, das Subjekt auf seine wesentlichen Eigenschaften zurück(zu)führen. Asketische Praktiken wie Fasten und sexuelle Enthaltsamkeit gehören beispielsweise zum ›klassischen‹ Repertoire dieser Figuren.⁶

Diese Techniken stellen sozusagen den Extremfall auf der Seite der Materialität der Techniken der Sichtbarkeit dar: Da sie untrennbar mit der Sichtbarmachung vor direkten Beobachtern des Körpers verbunden sind, müssen sie dauerhaft und kontinuierlich sein, wenn sie als Inspirations- und Irritationsquelle für die Betrachter*innen funktionieren sollen. Darüber hinaus ma-

4 Vgl. z.B. Plotin, »Enneaden«, I (6), 9–15 und (Pseudo-)Dionysius Aeropagitas, »De Mystica Theologia«, II, 1025b. Zur aristotelischen Herkunft des Topos vgl. Panofsky 1924.

5 Über den Zusammenhang zwischen Askese und der Verkörperung der Wahrheit vgl. Foucault 2010.

6 Letzteres muss jedoch, um zu einer Technik der Sichtbarkeit zu werden, gezeigt werden: In diese Richtung ist die Verwendung von spezifischer Kleidung, Tonsuren usw. zu interpretieren, die dazu dienten, diejenigen, die sich für ein Leben der sexuellen Enthaltsamkeit entschieden hatten, auch optisch von allen anderen zu unterscheiden (vgl. Michaels 2004: 14–22).

chen sich die statuarischen Asket*innen in ihrem Bestreben unabhängig von ihrem Umfeld und stellen, indem sie eine Form der Dissonanz gegenüber der Welt zeigen, mit ihrer bloßen Anwesenheit die bestehenden Kräfteverhältnisse in Frage.

Diese Haltung kann jedoch nur in einem weiten Sinne als ›politisch‹ bezeichnet werden: Sie zielt nämlich nicht so sehr darauf ab, die Welt zu verändern oder eine spezifische Antwort von der Gesellschaft zu erhalten, sondern vielmehr darauf, durch die Sichtbarmachung des Körpers die Distanz deutlich zu machen, die das Subjekt zwischen die eigene Lebensform und derjenigen von seinen Mitmenschen setzt.

Mögliche Beispiele für diese Techniken der Sichtbarkeit lassen sich in vielen antiken Kontexten finden, sowohl in religiösen als auch in nicht-religiösen, europäischen sowie in außereuropäischen Kulturkreisen: In der Antike z.B. vertraten die Philosoph*innen der kynischen Schule eine eminent körperliche Askese, frei von religiösen Bezügen, kontextuell und öffentlich, die durchaus zu den Techniken statuarischer Sichtbarkeit gezählt werden kann (vgl. Goulet-Cazé 2017). Durch ihre asketischen Techniken zielten sie darauf ab, den zentralen, ›animalischen‹ Kern der Subjektivität (vgl. Heinrich 1966) von den kulturellen Überstrukturen zu befreien, um seine Wahrheit zu erreichen.

Die Beziehung zwischen asketischen Techniken, Techniken der Sichtbarkeit und Skulptur ist auch ein möglicher Schlüssel zum Verständnis einiger Phänomene des asketischen Christentums in den ersten fünf Jahrhunderten nach Christus. Diese waren bekanntlich durch einen originellen Dimorphismus gekennzeichnet⁷: Diejenigen, die sich entschlossen, der Welt im Namen Jesu zu entsagen, unterteilten sich in einsamen Anachoreten, die extreme Formen des Martyriums des Fleisches praktizierten und sich weigerten, unter anderen Menschen zu leben,⁸ und Zönobiten, d.h. Mönche, die sich für ein gemeinschaftliches Leben nach einer Ordensregel entschieden. Ein emblematischer Fall von christlichen Anachoreten, die besonders spektakuläre Techniken der Sichtbarkeit praktizierten, waren die syrischen Styliten: Männer und Frauen (vgl. Delehayé 1908), die sich ab dem vierten Jahrhundert unserer Zeit

7 Roberto Alciati hat diese Dichotomie in das Begriffspaar Norm/Übung übertragen (vgl. Alciati 2018).

8 Dass dies die Anachoreten nicht isolierte, die in der Tat gut in den sozialen Kontext ihrer Zeit eingebettet waren, zeigt Peter Brown (1971) an einer mittlerweile bekannt gewordenen Stelle der Forschungsliteratur zum Thema.

dazu entschlossen, ihr Leben auf einer Säule zu verbringen und sich der Predigt, dem Fasten und der körperlichen Ertüchtigung zu widmen, was eine große Faszination bei den Menschenmassen auslöste und zu Massenpilgerfahrten führte.⁹ Die Styliten stellen einen offensichtlichen Fall von Techniken der statuarischen Sichtbarkeit dar: Sie sind in der Tat in einem anderen Kontext als dem der griechisch-römischen Bildhauerei nicht denkbar, wo Statuen von Athleten und Kaisern normalerweise auf Säulen platziert wurden, zu denen diese Asket*innen in einer Beziehung der Nachahmung einerseits, und der Übertreffung, andererseits, standen (vgl. Heidenreich 1979).

Das statuarische Modell der Techniken der Sichtbarkeit lässt sich auch in außereuropäischen Kontexten finden: Die japanische Praxis des *Sokushinbutsu* kann als aussagekräftiges Beispiel gelten. Sie bestand in einem rituellen Selbstmord, bei dem ein buddhistischer Mönch etwa zehn Jahre lang fastete und seinen Körper zu einer langsamen und fortschreitenden Selbstmumifizierung führte. Die mumifizierten Körper wurden dann in Tempeln als lebende Buddha-Figuren ausgestellt und wurden so buchstäblich zu Statuen (Lobetti 2007).

4.2 Techniken der schriftlichen Sichtbarkeit

Diese Techniken der Sichtbarkeit ergeben sich in (auch wenn nicht unbedingt breit) alphabetisierten sozialen Kontexten. Sie richten sich, zumindest anfänglich, an eine bestimmte Bezugsgemeinschaft, sind aber aufgrund des schriftlichen Mediums auf andere Kontexte und Zeitalter übertragbar. Beispiele für diese Techniken sind die stoischen *Hypomnemata*, die klösterlichen *Regulae*¹⁰ (bis hin zu den »Exercitia Spiritualia« des Ignatius von Loyola), die Handbücher mit Moral- und Verhaltensregeln, die für die neuzeitliche Moralistik und höfische Literatur charakteristisch waren,¹¹ sowie die zeitgenössische Selbsthilferatgeberliteratur. Diese Art von Texten stellt ein Regelsystem zur Verfügung, das bestimmt, wie das Subjekt zunächst dekonstruiert (Veränderung von Gewohnheiten, neue Verhaltensweise usw.) und

9 Zum Phänomen des Stylitismus siehe zumindest Delehay 1923 und Peña/Castellana/Fernandez 1975.

10 Zur Rolle der klösterlichen Regeln bei der Etablierung einer anderen Lebensform als der vorherigen, siehe Agamben 2012.

11 Exemplarisch in diesem Sinne sind Baldassarre Castigliones »Il libro del Cortegiano« (1528) und Balthasar Graciáns »Oráculo manual y arte de prudencia« (1647). Für eine soziologische Interpretation in der vorgeschlagenen Richtung vgl. Elias 1969.

dann nach einem vorgegebenen Modell und einem bestimmten Raster von Lebensregeln rekonstituiert werden soll. Bei den Techniken der schriftlichen Sichtbarkeit geht es nicht so sehr um das Schreiben als Praxis, sondern um die Rezeption/Verkörperung des geschriebenen Textes bei denen, die sich entscheiden, die dort aufgestellten Regeln zu befolgen.

Diese Techniken der Sichtbarkeit, wie erwähnt, gründen auf das schriftliche Medium, und konzipieren das Subjekt gemäß eines Theater-/Schauspielermodells: Um im großen Theater der Welt zu leben, muss ein Subjekt-Schauspieler gebaut werden, also ein Subjekt, das eine präzise Rolle spielt, unabhängig davon, was es privatim ist und denkt. Aus diesem Grund ist das Subjekt dieser asketischen Techniken, die sich auf das Schreiben stützen, grundsätzlich unpolitisch, apolitisch oder politisch konservativ: Es stellt nämlich nicht durch seinen Körper eine Differenz, eine Diskrepanz gegenüber dem Bestehenden heraus (wie es die statuarischen Asket*innen tun), sondern es modifiziert sein eigenes Selbst in Richtung einer Anpassung.

Wollte man eine Differenzlinie zwischen den Techniken der schriftlichen Sichtbarkeit (insbesondere den modernen und zeitgenössischen) und den Techniken der statuarischen Sichtbarkeit ziehen, könnte man argumentieren, dass erstere nicht auf die Vollkommenheit des Subjekts abzielen, sondern asymptotisch auf seine Vervollkommnung, verstanden als unendlicher Prozess, der in der fortschreitenden Aneignung von *skills* besteht, während letztere die Perfektion als das – erreichbare – Ergebnis einer Subtraktion beabsichtigen, die mit dem Erreichen des wahrhaftigen Kerns der Subjektivität endet.

4.3 Techniken der performativen Sichtbarkeit

Diese Techniken können als eine Form der Anpassung von den Techniken der statuarischen Sichtbarkeit an einen anderen sozialen, historischen, medialen und kulturellen Kontext betrachtet werden.

Um den Unterschied zwischen den beiden Techniken zu verstehen, ist es notwendig, die asketischen Phänomene, von denen sie jeweils Teil sind, als Ganzes zu betrachten. Wenn die statuarischen (wie auch die schriftlichen) asketischen Techniken eine totale und dauerhafte Veränderung der Subjektivität vorhersahen, zeigen dagegen die asketischen Techniken, von denen die Techniken der performativen Sichtbarkeit ein integraler Bestandteil sind, eine Subjektivität, in der der ethisch-spirituelle Aspekt (Techniken des Selbst) gegen-

über den performativen (Techniken des Körpers) und ästhetisch-spektakulären (Techniken der Sichtbarkeit) offensichtlich nachrangig ist.

Von den Techniken der statuarischen Sichtbarkeit unterscheiden sich die performativen also nur, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt der Totalität des asketischen Phänomens betrachtet, zu dem sie gehören: Sie behalten zwar die äußeren Merkmale der Techniken der statuarischen Sichtbarkeit bei. Im Gegensatz zu diesen beabsichtigen sie allerdings nicht eine Veränderung der ethischen Substanz des Subjektes. Falls und wenn dies geschieht, ist es eher ein Nebeneffekt als der ursprüngliche Zweck. Der charakterisierende Aspekt dieser dritten Kategorie von Techniken der Sichtbarkeit im Vergleich zu den beiden vorherigen ist ihre zeitliche Dauer, die sich nicht mehr auf das ganze Leben erstreckt, sondern punktuell wird. Dieser Aspekt veranschaulicht die Medienkontextualität dieser Techniken der Sichtbarkeit. Da die *performances* zeitlich begrenzt sind und ihr ethisch-spiritueller Wert in der Regel sekundär ist, brauchen sie eine mediale Struktur, die eine schnelle Verbreitung von Informationen ermöglicht. Kurzum: Wenn die *performances* keine unmittelbare Sichtbarkeit erhalten, geht ihr Wert verloren.

Aus diesem Grund sind diese Techniken der Sichtbarkeit besonders in mittelgroßen sozialen Kontexten weit verbreitet, die oft alphabetisiert oder jedenfalls mit Kommunikationssystemen und -infrastrukturen ausgestattet sind, die eine relativ schnelle Zirkulation von Informationen und Personen ermöglichen. Ein Beispiel für eine Gesellschaft, in der die Techniken der performativen Sichtbarkeit besonders erfolgreich waren, ist die europäische während des Säkularisierungsprozesses zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert.

In dieser Zeitspanne lässt sich eine fortschreitende Eklipse (im Sinne eines gesellschaftlichen Bedeutungsverlusts) der als spirituelle Praxis verstandenen Askese und ihre fortschreitende Verlagerung auf sportliches *training* und spektakuläre *performance* beobachten. Als exemplarische Gestalten dieser asketischen Techniken in der Phase der europäischen Säkularisierung können die englischen Schmuckeremiten der George'schen Zeit (1714–1830) und die deutschen Hungerkünstler*innen der frühen 1900er Jahre herangezogen werden. Erstere waren Asketen von Beruf, die von exzentrischen Adligen dafür bezahlt wurden, für eine bestimmte Zeit in ihren englischen Gärten zu leben und sich als Eremiten zu kleiden, zu essen und zu posieren (vgl. Lucci 2019). Die deutschen Hungerkünstler*innen hingegen waren echte *performer*, die sich in Glaskabinen (oft in Restaurants) einsperren ließen und dort wochenlang

fasteten.¹² Zeitgenössische Künstler*innen wie Marina Abramović und Tehching Hsieh, der zwischen 1978 und 1986 jedes Jahr eine 365-Tage-Performance durchführte,¹³ können als jüngste Vertreter*innen der Techniken der performativen Sichtbarkeit angesehen werden.

Diese Techniken der Sichtbarkeit haben im Gegensatz zu den vorherigen ein direkt politisch-kontestatives Potential. Wie das Fasten zu politischen Zwecken beispielhaft zeigt, können die Techniken der performativen Sichtbarkeit, wenn sie durch geeignete Medien verbreitet werden, konkrete und unmittelbare öffentliche Ergebnisse erreichen, dank der Verbreitung eines performativen Aktes mit hoher emotionaler Wirkung, der sofort für alle nachvollziehbar ist und sich dank seiner plastischen Kraft durchsetzt.

Im Vergleich zu den langen Fastenzeiten der statuarischen Asket*innen zeigen die »performativen« Hungerstreiks wie in einem hoch mediatisierten Kontext die asketische Modifikation des Körpers nicht mehr ein Leben lang dauern muss, um »spektakulären« Wert zu erhalten. Sie müssen jedoch so prägend sein, dass sie sich in einem Medienkontext durchsetzen können, der sich sehr von dem der Antike unterscheidet, der durch Dauer und Präsenz gekennzeichnet war, und sie müssen natürlich auch durch schnelle und kapillare Kommunikationsmittel verbreitet werden.

Es ist Franz Kafka zu verdanken, diesen Aspekt der Techniken performativer Sichtbarkeit in einem exemplarischen Apolog verdichtet zu haben: Seine Kurzgeschichte »Ein Hungerkünstler« (1922) erzählt vom Aufstieg und Fall eines »Hungerkünstlers«, der am Ende seines Lebens ignoriert wird, weil die Gesellschaft die asketische Form des Fastens, die er auf die Bühne bringt, nicht mehr bewundert (Kafka 1983: 191). Seiner Öffentlichkeit beraubt, fastet der kafkasche Hungerkünstler unendlich weiter, von der Welt ignoriert, um am Ende seines Lebens zu bekennen, dass er ein Hungerkünstler geworden sei, weil er

12 Für eine Geschichte der Hungerkünstler*innen, die sowohl den asketischen als auch den ästhetischen Aspekten des Phänomens besondere Aufmerksamkeit schenkt, siehe Gronau 2010.

13 Hsiehs *One Year Performances* repräsentieren in exemplarischer Weise den Grenzfall der Techniken performativer Sichtbarkeit: Indem er seine *performances* mit der Totalität der gelebten Zeit zusammenfallen lässt, stellt Hsieh die Möglichkeit einer klaren Abgrenzung zwischen statuarischen und performativen Techniken der Sichtbarkeit stark in Frage. Dies zeigt hinreichend, dass der vorliegende taxonomische Versuch und damit jede Kulturtheorie nur Richtlinien liefern kann, die keineswegs alle Phänomene einer Klasse erklären können. Für eine detaillierte Darstellung von Hsiehs Leben und Werk siehe Heathfield/Hsieh 2009.

nie etwas zu essen gefunden habe, das ihm wirklich schmeckte. Das paradoxe und bittere Ende dieser Erzählung kann auch als Beschreibung einer Technik der performativen Sichtbarkeit gelesen werden, die nicht effektiv durch die Medien verbreitet wird und folglich auf eine private Angelegenheit reduziert wird, die, losgelöst von einem sozialen Bezugskontext, die Merkmale einer psychischen Erkrankung annimmt.

4.4 Techniken der digitalen Sichtbarkeit

Die Möglichkeit einer schnellen Verbreitung von Verhaltensmodellen, zunächst durch die Alphabetisierung (die es erlaubte, die Wahrnehmung eines asketischen Modells von seiner unmittelbaren *live* Beobachtung zu emanzipieren), dann durch die elektrischen Medien, und schließlich durch die globale Internet-Vernetzung, hat die Wahrnehmung von Körpern und Verhaltensmodellen stark beeinflusst und zu einer bemerkenswerten Vervielfältigung der Techniken der Sichtbarkeit geführt. Die Techniken der digitalen Sichtbarkeit sind die am weitesten verbreiteten in der Gegenwart. Sie brauchen Gesellschaften, die schnell kommunizieren sowie fortgeschrittene Techniken der Vermehrung und Verbreitung von Bildern.

Das Konzept von Techniken der digitalen Sichtbarkeit stellt daher ein nur provisorisches Werkzeug dar, das offen für Integrationen, Ausdifferenzierungen und Erweiterungen ist: ein Sammelbegriff, der nützlich ist, um eine Reihe von Phänomenen zu beschreiben, die, einzeln betrachtet, auch sehr vielfältig sein können. Diese Vielfalt ergibt sich aus den sehr unterschiedlichen Möglichkeiten, die die digitalen Medien zur Verfügung stellen, um das Selbst zu gestalten: Jeden Tag die eigenen körperlichen Parameter zu messen und sie dann mit einer virtuellen Gemeinschaft zu vergleichen – wie es beim *life-logging* geschieht (vgl. Buongiorno 2019) –, sich selbst kontinuierlich und regelmäßig bei körperlichen Übungen oder beim Spielen eines Videogames zu filmen, sich ständig als Schönheits- oder Verhaltensmodell über soziale Netzwerke zu exponieren, wie es die Influencer tun, oder einen Avatar zu bauen, durch den man ein virtuelles Leben in einem Online-Rollenspiel lebt, sind offensichtlich extrem unterschiedliche Praktiken.

Sie haben jedoch auch gemeinsame Merkmale:

- a) Sie alle beinhalten den Einsatz von digitalen Interfaces und Kommunikationswerkzeugen.

- b) Die Verwendung von Interfaces macht die Existenz eines physisch anwesenden Publikums unnötig.
- c) Sie alle stellen eine Hypertrophie des Aspekts der Sichtbarkeit gegenüber dem der Subjektivierung und auch (unter Berücksichtigung der spezifischen Unterschiede) der Körperlichkeit dar.
- d) Sie präsentieren sich als Modifikationen, Variationen oder Integrationen der drei vorhergehenden Techniken der Sichtbarkeit durch die eben beschriebenen digitalen Werkzeuge.

Instagram-Influencer zum Beispiel setzen ihre Körper und Leben regelmäßig und kontinuierlich den Blicken der Öffentlichkeit aus. Sie modifizieren ihre Subjektivität auf individuelle Weise, verwandeln ihr Bild zum Vorbild und ihr Leben zur Lebensform. Instagram-Influencer beziehen sich z.B. ästhetisch auf ein *fotografisches* Modell (das statische Bild wird bevorzugt und nicht nur die Selbstdarstellung, sondern auch das Setting und die darin vorkommenden Elemente sind Teil der Subjektivitätsdarstellung), aber greifen – je nach Einzelfall mehr oder weniger akzentuiert – in einer digitalen Form auf einige Aspekte sowohl der statuarischen als auch der schriftlichen und performativen Techniken der Sichtbarkeit zurück.¹⁴ Von ersterer übernehmen sie nämlich die Dauerhaftigkeit der eigenen Zurschaustellung, die über die Zeit einer *performance* hinausgeht; von der letzteren, der theatralisch-schauspielerischen Seite, die eine klare Unterscheidung zwischen dem öffentlichen Selbst (das auf dem großen – virtuellen – Theater der Welt agiert) und dem privaten Selbst, also zwischen exponierten und versteckten Akten. Die von Influencern verwendeten Techniken des Körpers – physisches Training, Körpermodifikation, Tätowierungen, Piercings, Make-up sowie die digitalen Werkzeuge der Modifikation des eigenen Bildes (wie z.B. die von verschiedenen digitalen Apps verwendeten Filter) – machen sie zusammen mit den eben beschriebenen Technologien der Sichtbarkeit sicherlich zu asketischen Figuren (gemäß dem eingangs vorgestellten ›dreieckigen‹ Schema der asketischen Techniken), obwohl die Seite der Technologien des Selbst, im Vergleich zu den ersten beiden reduziert erscheint. Im Vergleich zu Influencern stellen *life-logger* eine asketische Technik dar, die die drei Seiten der Techniken des Selbst, des Körpers und der Sichtbarkeit mehr im Gleichgewicht hält. *Life-logger* übertragen sozusagen

14 Es wäre notwendig, Influencer nach den von ihnen genutzten Social Media zu kategorisieren.

die Technik der statuarischen Sichtbarkeit in einen digitalen Kontext, indem sie jeden Parameter ihrer eigenen Körperlichkeit zur Schau stellen.

Eine dritte Figur der Techniken digitaler Sichtbarkeit sind die Spieler von MMO (*Massive Multiplayer Online*), d.h. von Online-Videospielen, in denen ein Avatar hergestellt, gestaltet und entwickelt werden muss, durch den der Spieler (manchmal jahrelang) mit anderen Spielern in einer extrem verzweigten und differenzierten virtuellen Welt interagiert. Spieler*innen dieser Art von Videogames stellen sozusagen den Extremfall auf der Seite der Virtualität der Technologien der Sichtbarkeit dar, das spiegelbildliche Gegenteil der statuarischen: Als echte digitale Asket*innen übertragen sie die Techniken des Körpers von ihrem Körper auf diejenigen, die sie virtuell gebaut haben, die sie trainieren, modifizieren, gestalten, wie es die statuarischen Asket*innen mit ihrem eigenen *leibhaftigen* Körper taten. Die visuelle Seite dieser Technologien – dass sie ein ›Publikum‹ haben (die anderen Gamer) und sich auf einen medienästhetischen Bezugshorizont beziehen (das Videospiel) – erscheint evident, während die Effekte auf der Ebene der Subjektivierung (die Technologien des Selbst), die diese Praktiken mit sich bringen, noch zu untersuchen sind.

5. Schlussbemerkung

Der vorliegende Beitrag versteht sich als ein Versuch, zu einer Kulturtheorie asketischer Phänomene beizutragen. Zwar entziehen sich diese als historische Erscheinungen grundsätzlich einer strikten heuristischen Systematisierung, doch lässt sich – so die These dieses Textes – unter ästhetischer Perspektive eine Reihe von Kategorien entwickeln, die es erlauben, Verbindungslinien zwischen räumlich und zeitlich weit auseinanderliegenden Erscheinungen dieses Phänomens herzustellen. Als gemeinsames Moment tritt dabei ihre materielle und mediale Dimension hervor. Auf diese Weise scheint eine Rekodierung des Begriffs der Askese möglich, die ihn von der Semantik des Verzichts befreit, an die er durch seine enge Verknüpfung mit religiösen Deutungsmustern lange gebunden war.

Wie diese abschließenden Überlegungen verdeutlichen, kann das Konzept der Techniken der Sichtbarkeit (jenseits der verständlichen ersten Irritation, die der Vergleich zwischen antiken Asket*innen und modernen Influencern/*life-logger*/Gamern hervorrufen könnte) ein Werkzeug mit großem heuristischem Potenzial für diejenigen darstellen, die aus der Perspektive einer

longue durée jene Subjektivierungspraktiken analysieren wollen, die oben als ›asketische Techniken‹ definiert wurden.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio (2012): Höchste Armut. Ordensregel und Lebensform. Homo Sacer IV (1), aus dem Italienischen von Andreas Hiepko, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Aliciati, Roberto (Hg.) (2018): Norm and Exercise. Christian Asceticism between Late Antiquity and Early Middle Ages, Stuttgart: Franz Steiner, S. 13–23.
- Brown, Peter (1971): »The Rise and the Function of the Holy Man in Late Antiquity«, in: Journal of Roman Studies 61, S. 80–101.
- Buongiorno, Federica (2019): »(Self-)Knowledge Through Numbers? Lifelogging as a Digital Technology of the Self«, in: Azimuth. Philosophical Coordinates in Modern and Contemporary Age 14 (7), S. 95–107.
- Debord, Guy (1978): Die Gesellschaft des Spektakels, Hamburg: Nautilus.
- De Cesaris, Alessandro (2021): »Quantified Care. Self-Tracking as Technology of the Subject«, in: Btihaç Ajana/Joaquim Braga/Simone Guidi (Hg.): The Quantification of Bodies in Health. Multidisciplinary Perspectives, Leeds: Emerald Publishing Limited, S. 49–67.
- Delehay, Hyppolite (1908): »Les femmes stylites«, in: Analecta Bollandiana 27, S. 391–392.
- Delehay, Hyppolite (1923): Les Saints Stylites, Paris: Société des Bollandistes/Librairie Auguste Picard Bruxelles.
- Dressler, Hermigild (1947): The Usage of Ἀσκήω and Its Cognates in Greek Documents to 100 A.D., Washington D.C.: The Catholic University of America Press.
- Elias, Norbert (1969): Über den Prozess der Zivilisation I. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ernout, Alfred/Meillet, Antoine (2001): Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots, Paris: Klincksieck.
- Foucault, Michel (2005a): »Technologien des Selbst«, in: Schriften in vier Bänden, Bd. 4, übers. von Michael Bischoff u.a., Suhrkamp: Frankfurt a.M. S. 966–999.
- Foucault, Michel (2005b): »Über sich selbst schreiben«, in: Schriften in vier Bänden, S. 503–506.

- Foucault, Michel (2005c): »Eine Ästhetik der Existenz«, in: *Schriften in vier Bänden*, S. 902–909.
- Foucault, Michel (2010): *Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der Anderen II. Vorlesung am Collège de France 1983/84*, aus dem Französischen von Jürgen Schröder, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goulet-Cazé, Marie-Odile (2017): *Le cynisme. Une philosophie antique*, Paris: Vrin.
- Gronau, Barbara (2010): »Das Theater der Askese. Zurückhaltung als ästhetische Praxis«, in: Barbara Gronau/Alice Lagaay (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld: transcript, S. 129–146.
- Heathfield, Adrian/Hsieh, Tehching (2009): *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh*, Cambridge (MA)/London: MIT Press.
- Heidenreich, Robert (1979): »ΕΤΥΑΙΤΑΙ. Säulenstatuen in der Antike«, in: *Archäologische Beiträge* 12, S. 61–69+Tafel 5.
- Heinrich, Klaus (1966): »Antike Kyniker und Zynismus in der Gegenwart«, in: *Parmenides und Jona. Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, S. 129–156.
- Kafka, Franz (1983): »Ein Hungerkünstler«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 191–200.
- Latour, Bruno (1997): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lobetti, Tullio (2007): »Eternal Bodies: The Miira, the Self-Mummified Ascetics of Japan«, in: Dominic Janes (Hg.): *Back to the Future of the Body*, Newcastle: Cambridge Scholars, S. 190–214.
- Lucci, Antonio (2019): *Askese als Beruf. Die sonderbare Kulturgeschichte der Schmuckeremiten*, Wien: Turia+Kant.
- Macho, Thomas (2011): *Vorbilder*, München: Wilhelm Fink.
- Mauss, Marcel (1978): »Die Techniken des Körpers«, in: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, übers. von Eva Moldenhauer u.a., Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Fischer, S. 199–220.
- Michaels, Axel (2004): *Die Kunst des einfachen Lebens. Eine Kulturgeschichte der Askese*, München: Beck.
- Nietzsche, Friedrich (1999): *Zur Genealogie der Moral*, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.): *Kritische Studienausgabe*, Bd. 5, Berlin/New York: De Gruyter, S. 245–412.

- Panofsky, Erwin (1924): *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin: Teubner.
- Peña, Ignace/Castellana, Pascal/Fernandez, Romuald (1975): *Les Stylites Syriens*, Mailand: Editions de la Custodie de T.S.
- Schüttpelz, Erhard (2010): »Körpertechniken«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1, S. 101–120.
- Sloterdijk, Peter (2012): *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.